ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: L. VAYER

TOMUS IX * FASCICULI 1–2

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1963

ACTA HISTORIAE ARTIUM

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEI

SZERKESZTI

VAYER LAJOS

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG TAGJAI

DERCSÉNYI DEZSŐ, VAYER LAJOS, H. ZÁDOR ANNA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

RÓZSA GYÖRGY

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL: BUDAPEST., V., ALKOTMÁNY UTCA 21.

Az *Acta Historiae Artium* német, angol, francia, orosz és olasz nyelven közöl értekezéseket a művészettörténet köréből.

Az *Acta Historiae Artium* változó terjedelmű füzetekben jelenik meg. Több füzet alkot egy kötetet.

A közlésre szánt kéziratok a következő címre küldendők:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztőségi és kiadóhivatali levelezés.

Az *Acta Historiae Artium* előfizetési ára kötetenként belföldre 80 forint, külföldre 110 forint. Megrendelhető a belföld számára az „Akadémiai Kiadó"-nál (Budapest V., Alkotmány utca 21. Bankszámla 05-915-111-46), a külföld számára pedig a „Kultúra" Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (Budapest I., Fő utca 32. Bankszámla 43-790-057-181 sz.), vagy külföldi képviseleteinél, bizományosainál.

Die *Acta Historiae Artium* veröffentlichen Abhandlungen aus dem Bereiche der Kunstgeschichte in deutscher, englischer, französischer, russischer und italienischer Sprache.

Die *Acta Hirtoriae Artium* erscheinen in Heften wechselnden Umfanges. Mehrere Hefte bilden einen Band.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Redaktion und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: 110 Forint. Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Aussenhandels-Unternehmen «Kultura» (Budapest I., Fő utca 32. Bankkonto Nr. 43-790-057-181) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS
J. BALOGH, A. DOBROVITS, I. GENTHON, D. RADOCSAY, A. ZÁDOR

REDIGIT
L. VAYER

TOMUS IX

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1963

INDEX

Tomus IX.

G. Entz: Le chantier cistercien de Kerc (Cîrța) 3
L. Vayer: L'affresco absidale di Pietro Cavallini nella chiesa di S. Maria in Aracoeli a Roma 39
F. Levárdy: Il Leggendario ungherese degli Angiò conservato nella Bibliotheca Vaticana, nel Morgan Library e nell' Ermitage 75
M. Boskovits: „Quello ch'e dipintori oggi dicono prospettiva." (Contributions to the Fifteenth-Century Italian Art Theory) Part II. 139
E. Ybl: Una Madonna veneziana del 1550 circa 163
Larissa Salmina : Alcuni disegni veneziani del sec. XVIII nella collezione dell' Ermitage 171
S. Mihalik: Problematik der Rekonstruktion der Monomachos-Krone 199
Dobroslava Menclová: Blockwerkkammern in Burgpalästen und Bürgerhäusern 245
Klára Garas: Gregorio Guglielmi (1714—1773) 269
L. Rudrauf: De la bête à l'ange (Les étapes de la lutte vitale dans la pensée et l'art d'Eugène Delacroix) 295
Ш. Конта: Ласло Месарош в Советском Союзе. 343
I Genthon: Jenő Barcsay 371

RECENSIONES

Frodl-Kraft, Eva: Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien *(L. Vayer)* 191
Pešina, Jaroslav: Altdeutsche Meister von Hans von Tübingen bis Dürer und Cranach *(D. Radocsay)* 192
Petrová-Pleskotová, Anna : K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve. Josef Czauczik a jeho okruh (Anfänge des Realismus in der slowakischen Malerei. Joseph Czauczik und sein Kreis) *(Éva Bodnár)* 194
Read, Herbert: History of Modern Painting *(Nóra Aradi)* 195
10 Jahre ungarische Kunsttopographie *(G. Entz)* 393
Une série de publications consacrée à l'histoire des arts décoratifs Hongrois *(Piroska Weiner)* 396

LE CHANTIER CISTERCIEN DE KERC (CÎRȚA)

Par

G. Entz

Dans l'évolution de l'art du moyen-âge, l'une des étapes les plus importantes fut marquée par le processus qui conduisit du roman au gothique. Au XIIe siècle, dans toute l'Europe, le gothique, au faîte de son épanouissement, avait atteint les sommets du classique. Équilibré et harmonieux, tant dans ses formes que dans son contenu, cet art était arrivé à des résultats prodigieux après avoir parcouru un long chemin. Il était fait de nombre de composants préalables qui, immédiatement avant son épanouissement, se présentaient de plus en plus fréquemment et jouaient un rôle de plus en plus déterminant. L'un de ses facteurs les plus importants fut l'architecture cistercienne du XIIe siècle. Fondé en 1098 à Citeaux et s'éloignant de l'ordre des Bénédictins, le nouvel ordre des Cisterciens s'affermit en Bourgogne dans la première moitié du XIIe siècle et se répandit en Europe en l'espace d'un siècle. Son architecture d'une simplicité monacale, exactement déterminée, correspondant à un organisme monastique rigoureux et fortement centralisé, implanta des traits essentiellement identiques, dans toute l'Europe, d'Espagne jusqu'aux pays scandinaves, d'Angleterre jusqu'en Hongrie. Nous tenterons dans ce qui suit d'éclairer l'importance de ce processus dans l'histoire de l'architecture.

Cet ordre bourguignon avait été, dans le second quart du XIIe siècle, organisé à maints égards par Saint-Bernard, abbé de Clairvaux. Ce furent ses principes puritains bien connus qui définirent aussi les règles des constructions cisterciennes. Par leur mépris de tout faste et de toute décoration superflue elles contrastèrent foncièrement avec les plans et structures de l'époque qui, en Bourgogne et dans les autres régions de la France, tendaient de plus en plus, par leurs somptueux ornements sculptés et peints, à faire étalage de richesse. Chez les Cisterciens, on mit l'accent sur des structures et des décorations utilitaires, relevant des exigences réduites d'une architecture sévère. Par contre, cette architecture conserva le valeureux style de construction du roman français et par la manière soignée et fine, éleva même ses réalisation les plus simples au niveau de l'art. Dans la seconde moitié du XIIe siècle, il se produisit un certain changement. Bien que les principes bernardins fussent restés inchangés et que les décisions des chapitres de l'ordre n'aient cessé de se référer à ces principes, en pratique on adopta bien des éléments à l'architecture locale, donc de Bourgogne. La deuxième manière de construction cistercienne, comprenant les éléments les plus importants du semigothique de Bourgogne — pour utiliser l'expression heureuse de Conant — se répandit et devint la vraie représentante de l'architecture de l'ordre.[1] Ce style cistercien plus évolué et plus riche employa à un haut niveau technique et artistique des structures et des ornements, tels la voûte d'ogives, le contrefort, le faisceau de colonnes, les chapiteaux à crochets ou à feuilles, la colonne engagée reposant sur des consoles, la corniche à consoles, la rangée de fenêtres lobées et la rose de façade. Tous ces éléments accusent des attaches évidentes avec le gothique, ils appartiennent même en propre à ce style. Cependant, les Cisterciens ne tirèrent pas les ultimes conséquences des constructions et ornements qu'ils employaient, — tel qu'on le voit dans l'architecture bourguignonne — mais ils s'arrêtèrent à mi-chemin. Au tournant du XIIe et XIIIe siècles, ils créèrent un art d'un caractère expressément intermédiaire auquel ils restèrent attachés même au XIIIe siècle. Ils conservèrent le système roman évolué des travées carrées; les chevets sont en général plats et, en accentuant fortement les proportions en largeur, ils en restent au plan des basiliques à transept. Leur interdiction d'élever des tours les empêche de donner à leurs édifices un élan vertical. Les murs ne sont que peu amincis et les ouvertures restent relativement petites, elles sont encore souvent en plein cintre.

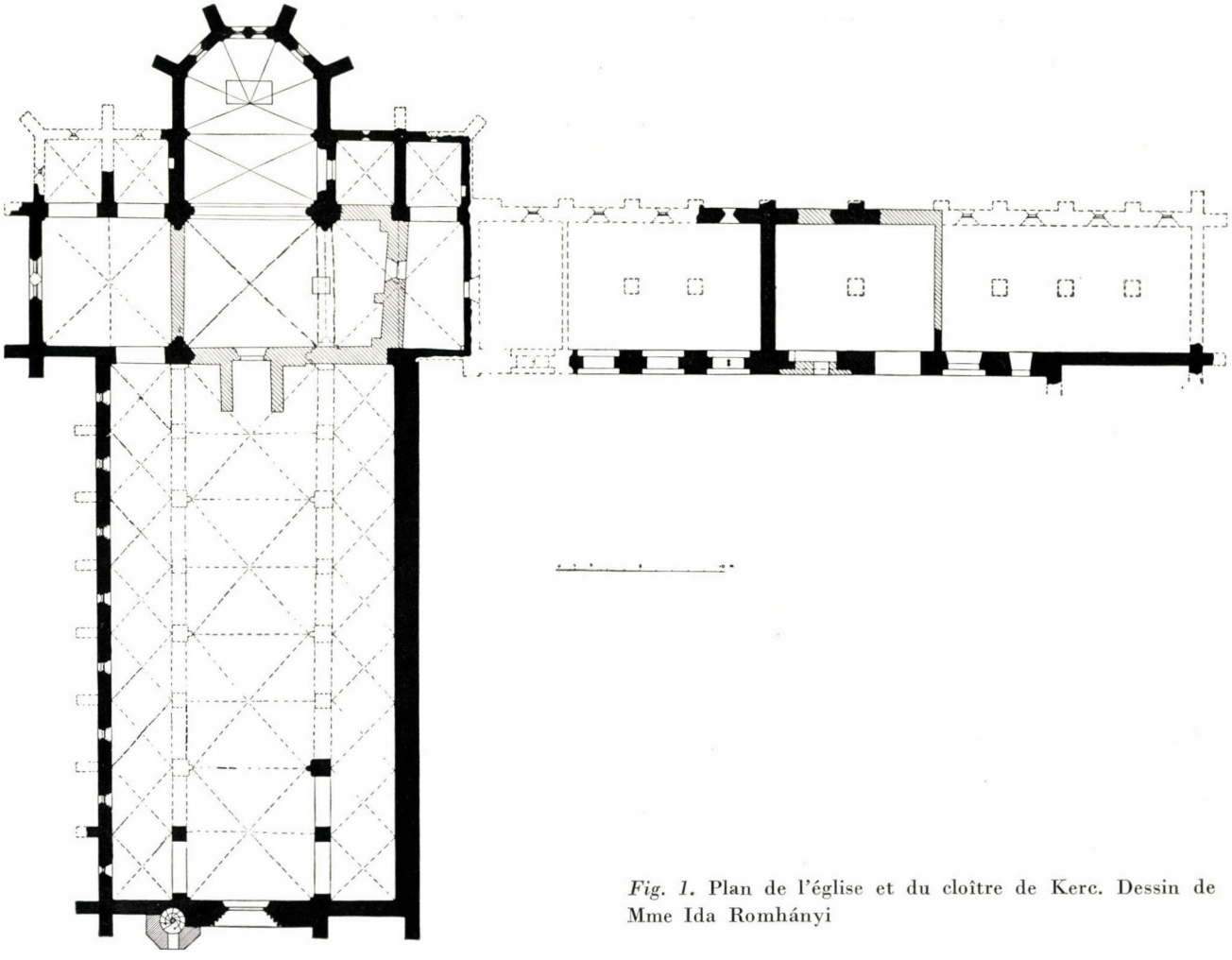


Fig. 1. Plan de l'église et du cloître de Kerc. Dessin de Mme Ida Romhányi

Les arcades séparant la nef sont tout au plus légèrement ogivales. A l'église s'adjoint un monastère à étage qui, dans son essence, a partout la même distribution. L'église et les trois ailes du monastère enferment une cour carrée entourée d'une galerie couverte de voûtes sur croisée d'ogives de très fines proportions. Sur le grand côté du cloître, à la galerie se rattache en général un puits octogonal. Au rez-de-chausseé du cloître se trouvent la salle capitulaire et le réfectoire, et à l'étage le dortoir. Un escalier mène de l'étage au transept, pour que les moines puissent avoir directement accès à l'église pour les vêpres et les matines. De jour, les habitants du cloître passent de la galerie dans l'église également par le transept, mais par une porte plus richement ornée. Devant la porte se trouve une salle de bibliothèque dont le modeste arrangement est une armoire à rayonnages, ménagée dans le mur comme une niche.

Cette distribution du plan et de la construction, leur exécution simple mais demandant une haute formation technique, la décoration modeste masi très fine, caractérisent les bâtiments cisterciens dans l'Europe entière. Bien entendu, il en est de plus ou moins différents. Dans les contrées pauvres en pierre on emploie les briques et dans les détails on se conforme aux coutumes locales. Pourtant, les traits principaux sont, en leur essence, partout les mêmes et les bâtiments trahissent dès le premier coup d'oeil leur origine cistercienne. Nous devons donc entrer dans les raisons de Marcel Aubert, le grand connaisseur de cette question, qui ne cesse d'insister sur l'existence d'un style architectural cistercien, qu'il caractérise avec une concision classique de la manière suivante: «Cette architecture est caractérisée par un esprit de simplicité et de logique qui apparaît partout, dans le plan des abbayes et des églises, comme dan s leur élévation et leur système de voûtement, par l affirmation du parti, par la suppression des artifices de construction, de décor peint et sculpté, de la mouluration inutile; à peine les origines bourguignonnes



Fig. 2. Vue de l'est de l'église et du cloître. Phot. J. Fischer Nagyszeben-Sibiu

se manifestent-elles ça et là par un motif décoratif qui étonne presque dans l'austérité de l'ensemble, les congés par exemple, que l'on voit à la retombée de certaines nervures, et la corniche festonnée. C'est une architecture utilitaire, où tout répond à un but précis nettement défini par la Règle, et l'impression de beauté mâle et forte qui s'en dégage, n'est due qu'à la complète adaptation de la construction à son but, et à la perfection de l'éxécution.»[2]

Il ressort de ce que nous venons de dire que l'architecture cistercienne a comporté et développé nombre d'éléments artistiques et structuraux qui annonçaient le gothique. Bien qu'elle ne s'éleva pas au-dessus d'un certain degré, elle contribua puissamment à la naissance et à l'épanouissement de l'art gothique. Ici, on ne saurait cependant oublier de signaler le rôle important que joua l'architecture bourguignonne. Il est, en effet, incontestable que le gothique classique qui s'épanouit dans l'Ile de France s'inspira surtout de ce qui s'était fait en Bourgogne, qu'il développa ses acquisitions architecturales en y insérant surtout les systèmes de voûtement de Normandie et d'Angleterre. Ces traits généraux bourguignons se manifestèrent de la même manière, tant dans les constructions royales des environs de Paris que dans celles relevant de l'initiative du haut clergé — qui était en contact direct avec le pouvoir royal, donc avec le pouvoir central — et dans les produits des ateliers cisterciens de l'époque. Ceci est d'autant plus compréhensible que la source en question était toujours la Bourgogne. Mais cependant que les Cisterciens se cantonnaient dans leurs conceptions anciennes, l'Ile de France dépassa largement le style bourguignon — roman tardif ou semi-gothique d'un caractère de transition; elle en tira les conséquences ultimes et créa le nouveau style, celui du gothique classique. Donc les éléments structuraux et artistiques du gothique français d'origine bourguignonne pénétrèrent dans l'art nouveau, en général non par l'entremise des Cisterciens, mais en venant directement de Bourgogne. Bien entendu, ces éléments bourguignons durent comporter aussi des particularités de détails cisterciennes (chapiteaux, consoles, fenêtres lobées, ogives se profilant d'un tore appuyé sur un large bandeau, etc.). Mais dans l'Europe Centrale et



Fig. 3. La façade de l'église vue de l'ouest. Photographie J. Fischer

Orientale, plus conservatrice, l'art roman tardif resta longtemps encore en honneur; par conséquent le gothique ne s'y développa que lentement et graduellement, moyennant une forte entremise cistercienne. Malgré les traits déjà décidés du gothique à son stade premier, l'art riche et varié qui dominait dans la première moitié du XIIIe siècle garda un caractère conservateur. C'est justement cette circonstance qu'un doit mettre en rapport avec la floraison et l'effet profond de l'art cistercien bourguignon en Europe Centrale. Outre les territoires occidentaux de l'empire romain-germanique, ce fut surtout dans la Hongrie de l'époque que ce phénomène se manifesta sous sa forme la plus française. En Hongrie, on retrouve l'influence du gothique de la France septentrionale dans les constructions du roi Béla III à Esztergom, bien que l'expression de cette influence eut été, dans la première moitié du XIIIe siècle, notablement ralentie par l'art roman tardif alimenté par la tendance cistercienne bourguignonne. Après l'invasion des Mongols les constructions royales et celles — apparentées aux premières — du haut clergé portèrent grandement la marque de l'architecture de l'Ile de France (église des soeurs Dominicaines à l'Ile des Lapins, choeur de la cathédrale de Gyulafehérvár-Alba Iulia), mais sans entrainer pour autant la disparition de l'empreinte du goût cistercien bourguignon. En Hongrie, ce mélange particulier de deux composants, difficile à séparer l'un de l'autre, se présente dans la construction de l'église de Notre-Dame de Buda, qui eut lieu entre 1250 et 1260. L'existence des deux importants éléments constitutifs de l'architecture hongroise du XIIIe siècle que nous avons tout à l'heure mentionnés, est peut-être l'argument le plus décisif attestant de l'activité en Hongrie de Villard de Honnecourt. Cet architecte d'origine picarde était un grand fervent du gothique de la France septentrionale et il était aussi en contact étroit avec l'ordre des Cisterciens. On peut donc admettre l'hypothèse selon laquelle maître Villard serait arrivé en Hongrie par l'intermédiaire de ces Cisterciens patronnés par les rois de Hongrie. Tout ce que nous savons de Villard, en premier lieu par son célèbre carnet d'esquisses, peut — sinon exactement, du moins dans son essence — être intégré dans l'image et l'ensemble du florissant art hongrois du second tiers du XIIIe siècle.[3]

Après ce que nous venons de dire, il est naturel que l'ordre des Cisterciens eut organisé jusque dans les détails ses constructions, fortement centralisé. Surtout au XIIe siècle, c'étaient en premier lieu les membres mêmes de l'ordre qui effectuaient les travaux de construction de même que tous les travaux nécessaires à la vie du monastère. Dès le début, il y eut parmi les moines d'excellents architectes qui, en dehors de leur propre monastère, travaillaient aussi pour d'autres cloîtres. Gérard, frère de Bernard de Clairvaux, Geoffroi d'Ainai et Achard travaillèrent ensemble dans le second quart du XIIIe siècle. Geoffroi fut aussi directeur de travaux en Angleterre et dans les Pays-Bas. C'est à propos d'Achard que l'Exordium magnum écrit: «Qui etiam in juventutis suae robore, jubente simul et mittente beatissimo Bernardo abbate suo, plurimorum coenobiorum initiator et structor devotus exstiterat.»[4] Nos sources des XIIe et XIIIe siècles parlent de plusieurs architectes

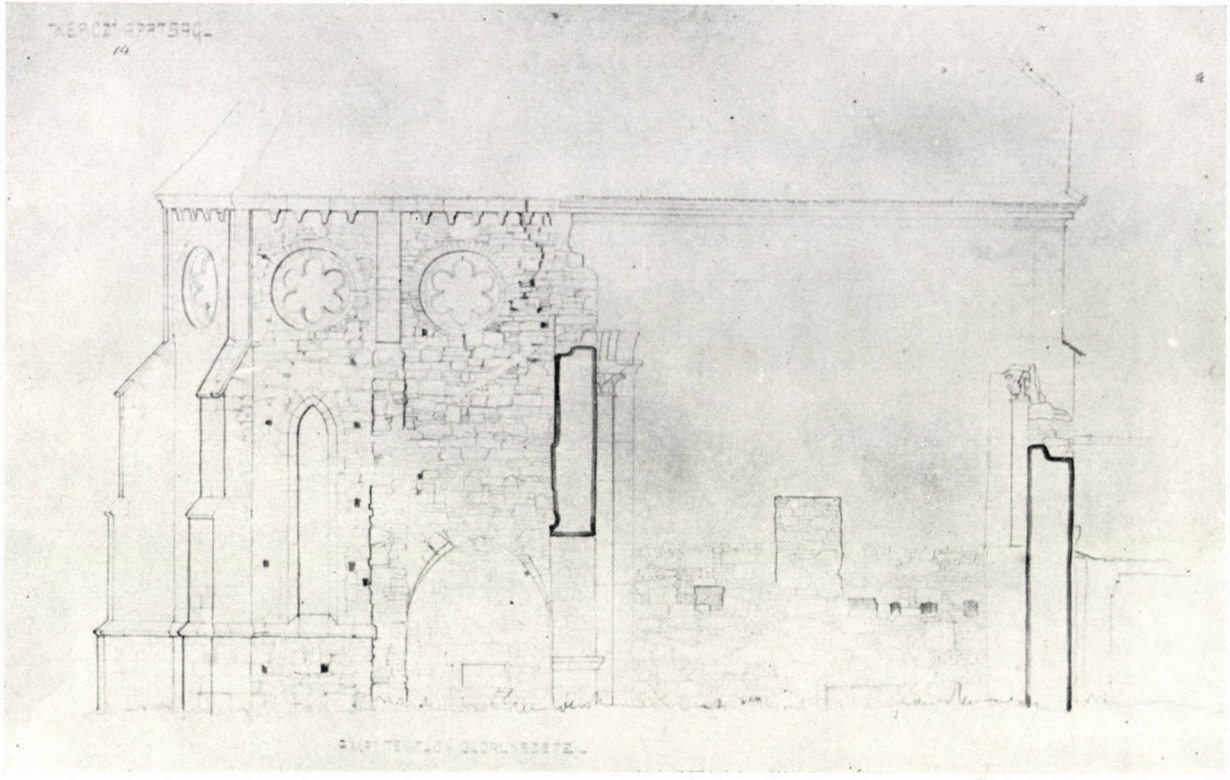


Fig. 4. La façade septentrionale de l'église. Dessin de 1911. Inspection Nationale des Monuments Historiques. (OMF)

cisterciens, surtout en Allemagne. Les maçons, charpentiers et autres ouvriers qualifiés se recrutaient en premier lieu parmi les membres de l'ordre, notamment les frères laïcs, les convers. Les spécialistes, directeurs des travaux ou subordonnés, étaient chargés de tâches d'édification et de décoration artistique, non seulement dans leur propre cloître, mais aussi dans ceux d'autres ordres. Du fait de la rigoureuse hiérarchie reposant sur la filiation des ordres, il était naturel que les abbayes-mères contrôlaient et aidaient les cloîtres affiliés dans toutes leurs activités monastiques, donc aussi dans leur oeuvre artistique et architecturale. Ainsi, en 1164, lors de son voyage dans le midi de la France, l'abbé de Pontigny apprit que les travaux de construction du monastère de Loc-Dieu, commencés quelques années auparavant, avaient été interrompus faute de chantier. Aussitôt que rentré à Pontigny, l'abbé envoya à Loc-Dieu des spécialistes pour y continuer les travaux qui furent terminés en 1189.[5] Il est donc évident qu'on puisse supposer une certaine parenté artistique entre les cloîtres relevant d'une même abbaye-mère. Nous devons par contre souligner que ce n'est pas une règle, mais seulement une éventualité, vu que l'architecture cistercienne présente, à côté de nombreux traits de détails identiques ou analogues, une grande variété tant dans le plan que dans l'ornementation. Ce fait indique que les chantiers monastiques ne furent pas indifférents à leur entourage et que l'influence modificatrice de celui-ci se fit presque toujours sentir, tantôt superficiellement, tantôt profondément.

Nos données attestent que les chantiers, malgré leur caractère monastique, ne manquaient pas de collaborateurs laïcs. Au XIIIe siècle, il se trouva des maîtres d'oeuvre probablement ou sûrement laïcs. Ce trait est digne d'attention, car il permit de diffuser l'art des moines au dehors de leurs ordres et de répandre son influence dans un cercle plus vaste. C'est en vain qu'une interdiction de 1157 intima aux ateliers cisterciens de ne travailler que pour des chantiers monastiques; en fait, en employant des architectes et des ouvriers qualifiés laïcs, on aboutit à relâcher la rigueur de cet interdit et à le rendre d'une application contestable.[6] Cependant, au XIIe siècle encore, cette interdiction était sans doute assez respectée, et ceci dût être l'une des raisons pour lesquelles l'art des cisterciens était relativement isolé. Par ailleurs, cet interdit indique aussi que des tendances contraires devaient s'être manifestées déjà dans la

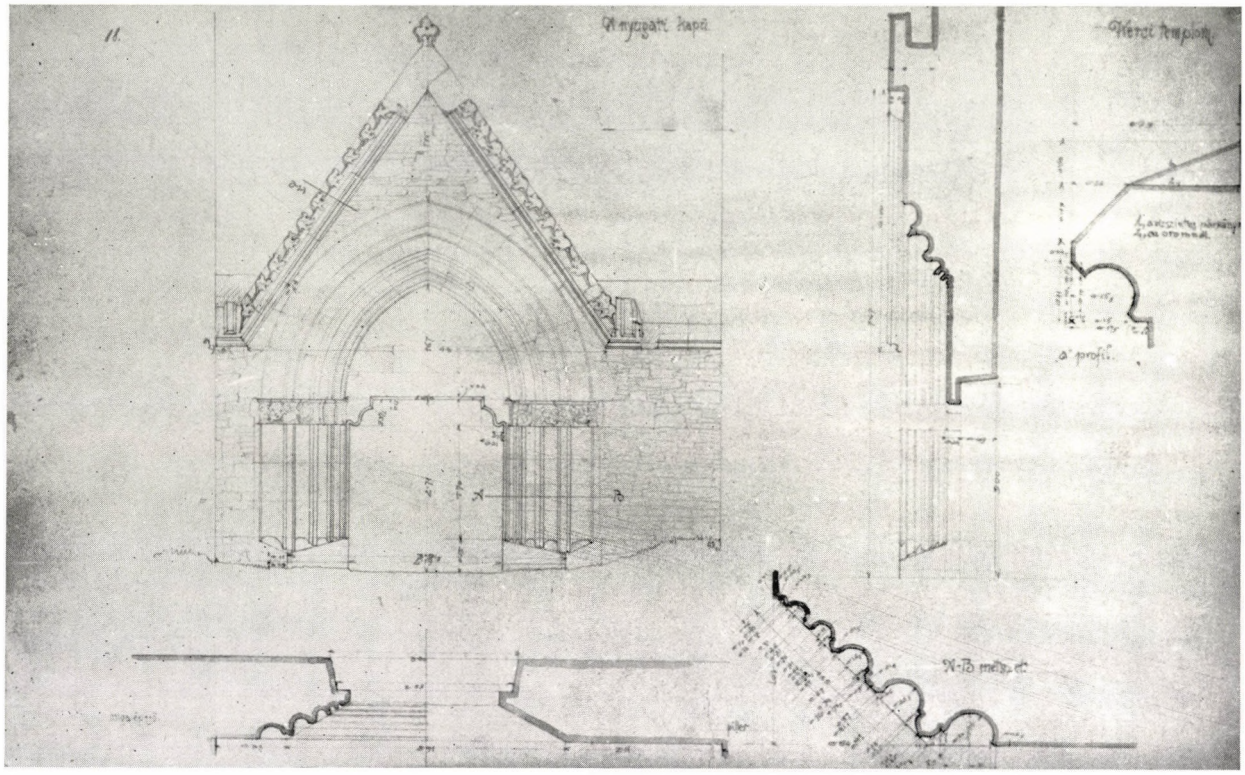


Fig. 5. Le portail occidental. Dessin de 1911. (OMF)

période initiale. Pourtant, ces tendances ne se développèrent que graduellement et on ne les rencontra, même au XIIIe siècle, que sporadiquement. Du moins, c'est ce qui ressort, quant à la France, du grand ouvrage d'Aubert.[7] De ce point de vue, la situation fut un peu autre en Europe Centrale où l'art cistercien joua, dans le développement de l'art roman tardif et gothique primaire, un rôle plus déterminant qu'en France. Cette constatation est particulièrement valable pour la partie orientale de l'Europe Centrale, donc aussi pour la Hongrie du moyen-âge.

Dans toute l'Europe, les souverains soutinrent en général grandement l'expansion de l'ordre des Cisterciens. Ils furent aidés en cela par les grands féodaux, ecclésiastiques et laïcs. Dans la partie orientale de l'Europe Centrale, de même qu'en Pologne, Bohème et Autriche, les suzerains jouèrent en l'occurrence un rôle encore plus marqué. En Hongrie, ce rôle de soutien fut presque exclusivement le fait du roi. L'abbaye de Cikádor fut fondée en 1142 par Géza II. A part cela, ce fut Béla III qui introduisit les Cisterciens en Hongrie en les faisant venir directement de France. L'abbaye d'Egres fut issue, en 1179 de celle de Pontigny, le monastère de Zirc releva, en 1182 de Clairvaux, en 1183 l'abbaye de Szentgotthárd fut une émanation de Troisfontaines, et, en 1184, celle de Pilis releva d'Acey. A Pásztó s'établirent en 1190 les Cisterciens de Pilis. André II, fils de Béla III, fonda l'abbaye de Topuszkó en 1205 (affiliée à Clairvaux), et Béla IV fonda l'abbaye de Bélakút en 1235, en y faisant venir des moines de Troisfontaines. A cette époque, les Cisterciens jouirent de la faveur pour ainsi dire personnelle des rois de Hongrie et furent avec eux en relations les plus étroites. De ce point de vue, la visite en 1183 de Pierre, abbé de Citeaux, et de sa suite à la cour de Béla III fut assurément un important événement. C'est alors que le roi assura aux religieux tous les droits et privilèges dont ils bénéficiaient en France.[8] La faveur exceptionnelle de la famille royale se trouve attestée par le fait que la reine Gertrude fut ensevelie dans le monastère de Pilis, et qu'André II ainsi que sa seconde femme Yolande, furent inhumés dans celui d'Egres. Ils remplirent donc les fonctions de cloîtres de famille. Sans aucun doute, il y eut aussi en Hongrie des abbayes cisterciennes qui furent fondées par de grands féodaux. Toutefois, les monastères fondés par les rois, ainsi que leurs filiales furent plus nombreux et bien plus importants que les autres. Malheureusement, il ne subsiste aujourd'hui que de faibles vestiges des constructions cisterciennes. C'est pour-

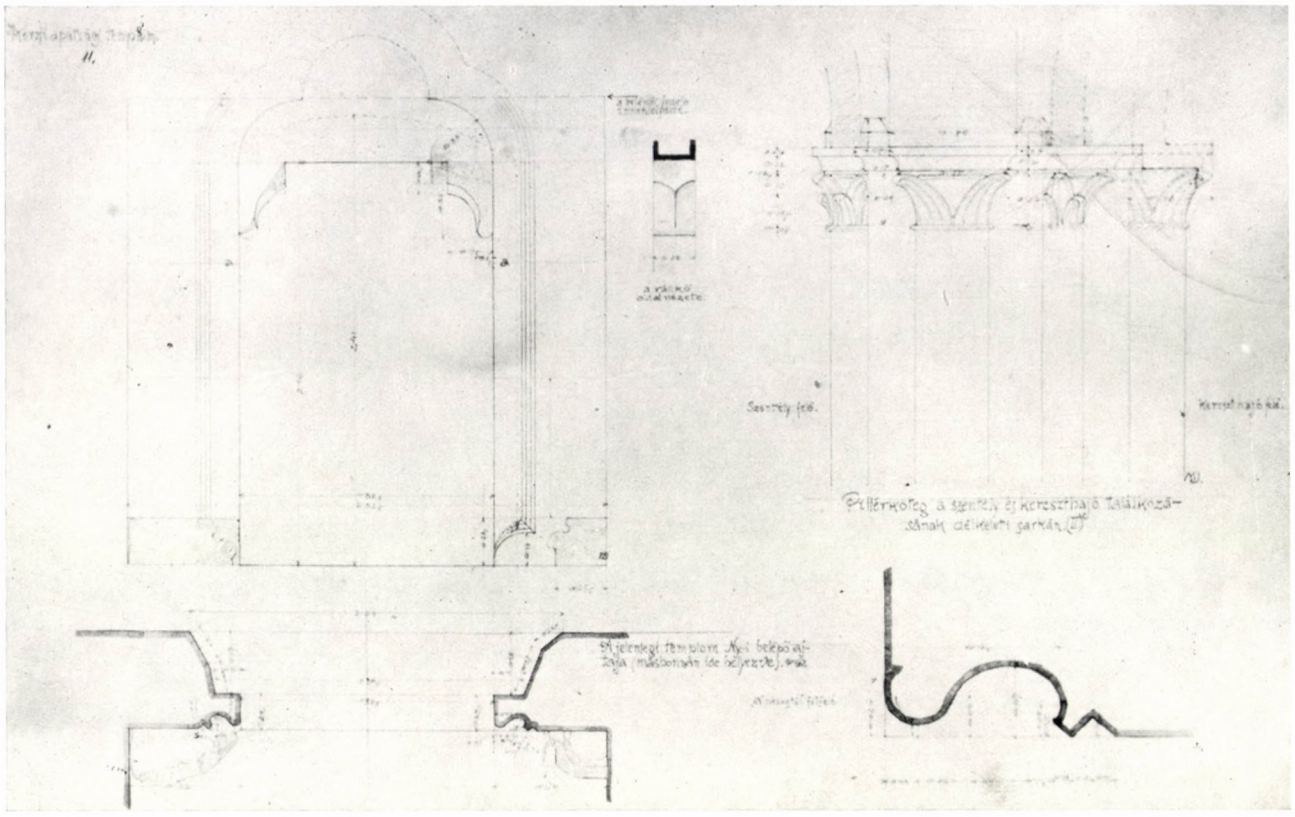


Fig. 6. L'entrée actuelle de l'église et le pilier sud de l'arc triomphal. Dessin de 1911. (OMF)

quoi la grande construction de l'abbaye bénédictine de Pannonhalma, menée dans le second et troisième décennie du XIIIe siècle par l'abbé Oros, représente une valeur toute spéciale. L'abbé Oros fit, en 1215 et en 1216, un voyage en Italie où, par l'intermédiaire des papes Innocent III et Honorius III, il entra sans doute en contact avec l'ordre des Cisterciens protégés par ces deux pontifes. Les constructions qu'il fit entreprendre à Pannonhalma sont, tant dans la structure que dans les détails, de caractère cistercien. Il est donc logique de mettre l'église et la crypte de Pannonhalma en rapport avec l'activité architecturale contemporaine des cisterciens dans la région de Viterbe.[9] Cependant, ce que l'abbé Oros rapporta d'Italie n'aurait pu arriver au résultat que l'on sait, si en Hongrie les artistes du bâtiment n'avaient déjà adopté des éléments artistiques analogues, empruntés directement à la France du Nord et à la Bourgogne. Ce fut donc sous l'action convergente de ces deux facteurs que fut édifiée la troisième église de Pannonhalma, qui existe toujours. Il est caractéristique que, probablement en novembre 1224, André II assista avec sa suite, en sa qualité de patron, à la consécration de la nouvelle église. Reconnaissant qu'il n'avait pas aidé l'abbé dans son méritoire travail de reconstruction, le roi fit une donation à l'abbaye.[10] L'achèvement de l'une des plus belles constructions cisterciennes eut donc lieu en présence du roi et de ses hauts dignitaires.

L'église de Pannonhalma est un excellent exemple du fait que les chantiers cisterciens de Hongrie étaient capables de faire honneur à des tâches artistiques de la plus haute valeur. Une autre oeuvre, moins importante mais également exquise, de ce chantier monastique est le cloître des Prémontrés à Gyulafirátót et son église dont les restes reflètent directement les principes structuraux et ornementaux des Cisterciens.[11] Cependant, les exemples que l'on vient de mentionner, ne concernent que des églises d'autres ordres, ils n'attestent donc pas d'une contravention au décret chapitral de 1157. Au milieu du XIIIe siècle, exista toutefois un chantier cistercien qui déploya une activité très particulière et fort étendue de construction d'églises paroissiales, qui ne travaillait donc pas pour des monastères. Ce chantier était celui de Kerc (Cîrţa —Fig. 1—2), la seule abbaye cistercienne de Transylvanie, affiliée à celle d'Egres (Igriş). (La commune de Kerc se trouve



Fig. 7. Le choeur. Phot. J. Fischer

dans le département de Brassó (Braşov) en Roumanie.)

Nous ne connaissons pas la date exacte de la fondation de l'abbaye de Kerc de source directe.[12] La première donnée chartiste date de 1223, lorsque André II approuva le don que son clerc, maître Gocelinus, fit au monastère de Kerc. Cette charte nous informe en détails des antérieurs rapports de propriété du Szt. Mihály-hegy (Mons Sancti Michaelis), figurant dans la donation. En effet ce domaine avait été pris par le roi à l'église de Szeben (Sibiu), puis donné à Gocelinus. L'église de Szeben ayant reçu ses propriétés originairement du roi lors de l'établissement des Saxons, il était évident que Szt. Mihály-hegy avait été auparavant un domaine royal. Mais, la charte nous fournit aussi de précieux renseignements relatifs à Kerc et concernant l'histoire de l'agglomération. En effet, le roi confirma les Cisterciens dans la propriété dont il faisait auparavant bénéficier le monastère de Kerc, domaine limité par la rivière Olt et le ruisseau Árpás et qui avait été détaché

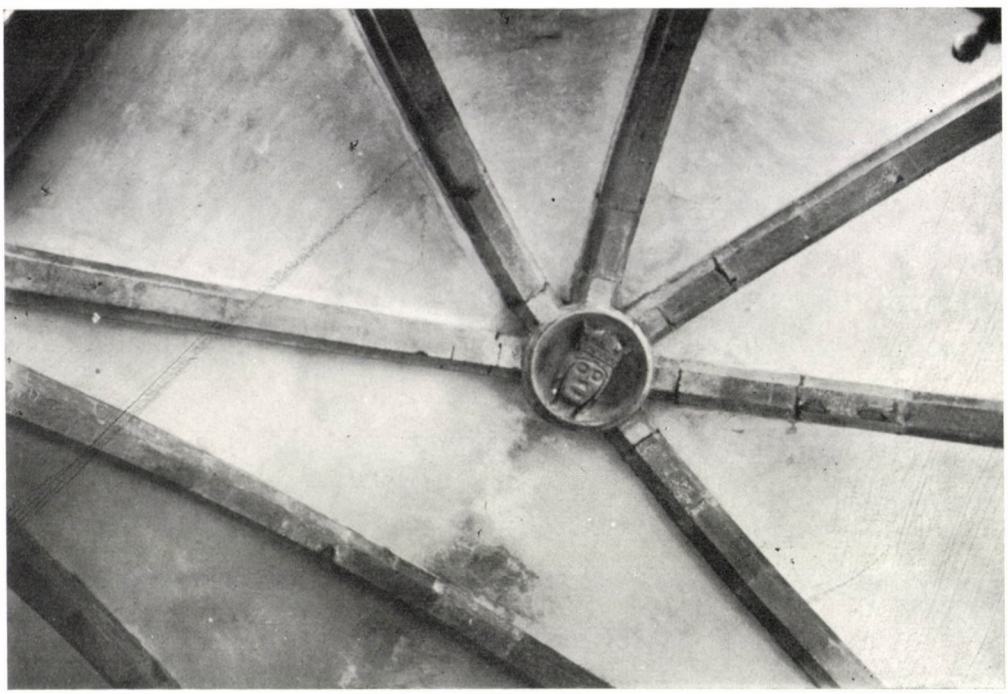


Fig. 8. Détail de la voûte du choeur. Phot. J. Fischer

par le roi du territoire habité par les Roumains. Il est clair que cette terre relevait également de l'autorité du roi. Ses limites avaient été tracées par Benoît, voïvode d'alors.[13] Les données de la charte de 1223 permettent de déterminer indubitablement les circonstances historiques de la fondation de l'abbaye de Kerc. Le fait que Kerc était situé sur un domaine royal prouve que l'abbaye fut fondée par le roi. Le roi fit tracer par le voïvode les limites des terres abbatiales, situées entre la rivière Olt et le ruisseau Árpás. Szt. Mihály-hegy, actuellement Kisdisznód (Cisnădioara), avec l'église mentionnée par la charte de 1223, étaient également propriétés royales, qui par l'intermédiaire de maître Gocelinus, se rattachaient de nouveau au roi, vu que celui-ci en avait fait don au monastère royal de Kerc. C'est ainsi que l'on comprend que Gocelinus eut fait ratifier par le roi les affaires juridiques qui y étaient relatives. Outre la situation juridique et les dons de terres, il faut considérer aussi le fait que l'abbaye de Kerc était affiliée au monastère d'Egres fondé en 1179 par Béla III. De ce qui précède, il ressort que la date de la fondation peut se situer à l'époque où le voïvode Benoît exerça ses fonctions; les chartes royales le mentionnent comme voïvode de Transylvanie en 1202, 1203, 1206, 1208 et 1209.[14] En 1202, le roi Émeric dit du voïvode Benoît qu'il est un serviteur fidèle et lui fit don de Martonfalva, actuellement Nagymarton, situé dans le comitat de Sopron, en Hongrie occidentale.[15] Le bornage de la propriété évoquée en 1223 et tracée par le voïvode Benoît pour l'abbaye de Kerc dût avoir lieu au plus tard en 1209 et au plus tôt en 1202. On peut donc considérer l'année 1202, comme étant celle de la fondation; et ce, d'autant plus que les notations les plus anciennes, datant du XIIIe siècle, des monastères cisterciens désignent unanimement cette année comme celle de la fondation de l'abbaye.[16] Le fondateur en fut donc le roi Émeric, patron de l'abbaye d'Egres. Peu après le monastère de Kerc fut chargé d'une mission importante. En effet, en 1225, le pape Honorius III chargea les abbés de Lilienfeld, d'Egres et de Kerc de s'instruire sur le grave conflit qui avait éclaté entre le roi et l'ordre des Chevaliers Teutoniques, établi en 1211 dans le Barcaság, région s'étendant au Nord de Brassó.[17] En cette importante affaire qui prenait des proportions internationales la procédure suivie atteste que l'abbaye de Kerc occupait déjà alors une place respectable parmi les monastères cisterciens de Hongrie; en témoigne ce fait qu'on lui confia l'importante mission de débrouiller cette délicate affaire politique transylvaine qui demandait une urgente solution.

L'invasion des Mongols n'épargna pas Kerc non plus. Bien que la dévastation dût être importante, l'architecture de l'abbaye ne souffrit pas de

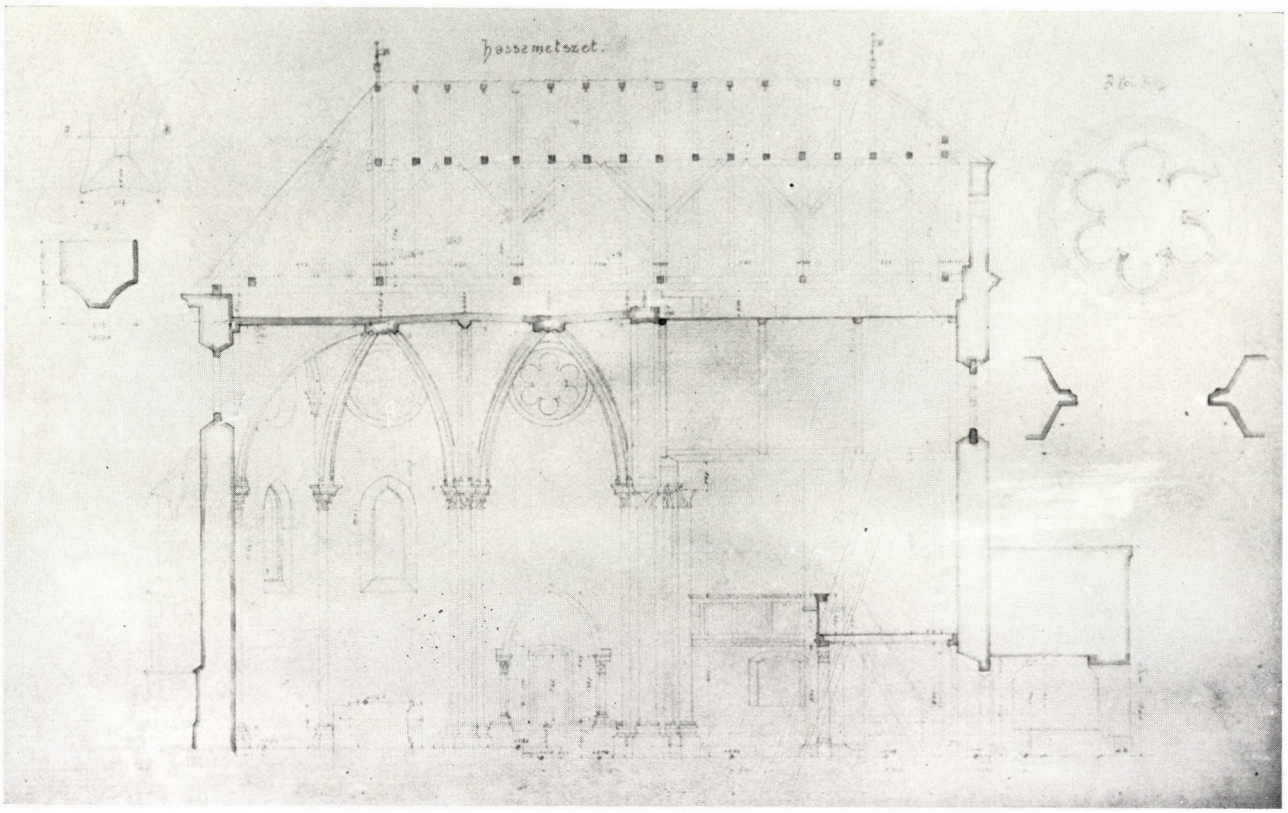


Fig. 9. Coupe longitudinale de l'église actuelle. Dessin de 1911. (OMF)

dommages considérables, puisque l'édifice n'en conserve point de traces. En général les tartares avaient incendié les bâtiments qui se trouvaient sur leur passage, mais ils ne se donnaient pas du mal de les détruire. En 1264, le jeune roi Étienne prit sous sa sauvegarde le monastère abandonné par suite de la fureur tartare et lui assura des privilèges.[18] La faveur royale ne cessa de se manifester plus tard aussi. En 1272 Étienne V, en 1299 André III, en 1306 Otton, en 1322 Charles Ier renouvellèrent les privilèges de l'abbaye; ce dernier roi les amplifia encore.[19] A cette même époque, le monastère entra en rapport avec Szeben, le comes de Szeben étant obligé de sauvegarder sa liberté. La charte de 1322 énumère aussi les terres du monastère, qui sont en partie situées dans la vallée de la rivière Olt et dans sa contrée, et pour une autre partie, au nord de celle-ci, vers Segesvár (Sighişoara), et à l'ouest près de Szeben. En 1343, l'archevêque d'Esztergom se chargea lui aussi de la protection de l'église de Kerc, située dans une lointaine marche frontière, et ayant beaucoup souffert des hérétiques et des mauvais chrétiens.[20] En 1356—1357, Siegfried de Waldstein, abbé de Rein, sur mission du chapitre de l'ordre, inspecta les monastères cisterciens de Hongrie. Bien qu'il

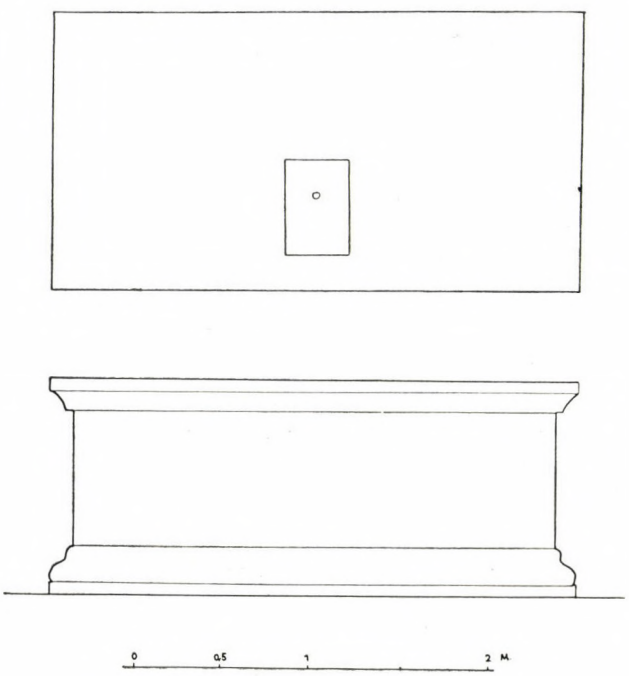


Fig. 10. La façade et la vue d'en haut de la table d'autel Dessin de Mme Ida Romhányi

ne se fut pas rendu à Kerc, l'abbé d'Egres qu'il avait convoqué à Pétervárad lui fournit les renseignements nécessaires. A cette époque, six moines seulement vivaient à Egres, et treize à Kerc.[21] Ce chiffre indique qu'au milieu du XIVe siècle, cette abbaye était relativement solide. En 1398, le roi Sigismond résida dans le monastère de Kerc et c'est de là qu'il data l'une de ses chartes.[22] C'est encore lui qui donne en 1418 une nouvelle lettre de privilège à l'abbaye et la protégea contre les exactions du commandant du fort de Talmács. Le roi se référa au fait que le monastère avait été fondé par ses devanciers, les rois de Hongrie, et que leurs dépouilles y reposaient.[23] Cette affirmation, bien qu'elle paraîsse erronée — nous ignorons si un roi de Hongrie ait été enseveli à Kerc — laisse supposer que quelque membre de la famille royale y repose. Le roi Sigismond ayant séjourné à Kerc en 1398, il connaissait donc les lieux, il s'ensuit que la remarque citée ne peut être considérée comme absolument dépourvue de fondement.

Dans le premier tiers du XVe siècle, l'édifice de l'abbaye souffrit beaucoup. En général, on attribue ces destructions aux campagnes militaires turques de 1421 et de 1432, certaines de leurs offensives ayant, en effet, atteint les régions de Brassó et de Szeben. Tout ceci ressort clairement de la lettre de démission de l'abbé Michel, datée de 1439, qui relate que pendant les 24 années où il assuma la direction «et a Turcis et a Valachis ac



Fig. 11. Pile sud de l'arc triomphal. Phot. J. Fischer



Fig. 12. Détail de la piscine dans le choeur. Phot. J. Fischer

aliis crucis Christi inimicis, ymmo quod pejus est, a propriis dicti monasterii subditis et Jobagionibus, qui in mortem et interitus persone nostre machinati sunt ... dictum monasterium nostrum pluribus vicibus fuerat combustum et desolatum et nos semper dei auxilio adjuti vires recuperantes illud reedificavimus et reformavimus . . .»[24] Dans le contrat de vente daté de 1430, l'abbé parle en détail de la réfection des édifices endommagés. L'abbaye vendit son terrain, alors sis rue Sporer à Szeben, au bourgeois Péter Czop, car «per furiosam rabiem putridorumque membrorum scilicet schismaticorum ac Olachorum novercantium et praedictum Monasterium in Kercz ignis voragine ac spoliis, devastationibus . . . per totus annihilatum quod non sine sumptibus et maximis expensis poposcit reformationem et revelamen . . .»[25] L'abbaye ayant, au XVe siècle, souvent eu des conflits avec ses serfs, il est possible que là réside également la raison des destructions en question. La donnée plusieurs fois citée, selon laquelle le roi Sigismond aurait donné en 1427, l'ordre de reconstruire l'église de Kerc, ne mentionne ni destruction, ni ceux qui avaient dévasté l'abbaye. Il se pourrait donc que le mandement de Sigismond ait été en rapport avec l'incendie allumé par les hérétiques et les Valaques, dont se plaignit l'abbé Michel. De ces incendies de 1420 et de 1430 témoignent l'église et le cloître. L'extérieur et l'intérieur du mur de l'aile orientale du cloître donnant sur la cour et resté debout, le pilier sud de l'arc de triomphe, et les murs ouest et sud de la nef présentent sur de grandes surfaces des traces de combustion. La surface brûlée s'étend jusque sous la peinture médiévale du mur sud de la nef. Il est donc évident que le crépi peint existant actuellement a été fait lors de la reconstruction menée par l'abbé Michel, ou plus tard. Pareillement, nous pouvons attribuer avec une grande probabilité à l'abbé Michel la voûte de briques à nervures de la nef, dont la coupe est du XVe siècle, et peut-être aussi la tour octogonale nord-ouest, construite en partie en briques. La nécessité de couvrir la nef d'une nouvelle voûte prouve clairement que l'ancienne voûte s'était, du moins partiellement, effondrée. L'édifice a donc, en ces temps-là, subi de grandes épreuves.

Dans le troisième quart du XVe siècle, l'ordre dans l'abbaye de Kerc s'était relâché. La ville de Szeben s'acquit une influence de plus en plus grande. Déjà la charte de 1469 du roi Mathias mentionne le conseil de la ville comme patron du cloître.[26] En dépit de toutes les remontrances du roi, le dernier abbé «commandeur» n'assura pas un cours normal à la vie monastique et négligea les propriétés et les bâtiments de l'abbaye. Aussi, en 1474, puis en 1477, le roi supprima l'abbaye et transféra ses propriétés à la prévoté de Szeben. Les autorités écclésiastiques de Szeben furent chargées de pourvoir au fonctionnement de l'église.[27] Le relachement de la discipline et la négligence des devoirs monastiques d'une part, et d'autre part les conflits incessants avec les serfs, et surtout les exigences de plus en plus croissantes de Szeben mirent un terme à l'histoire presque tricentenaire de l'abbaye de Kerc. Cette fondation royale fut donc supprimée par un décret royal.

Ainsi qu'en témoignent les livres de compte de la ville, le conseil de Szeben nomma un curé à Kerc et entretint les édifices. Dans un document daté de 1494, Ursus de Ursinis, nonce apostolique, ratifiant le rattachement de l'abbaye de Kerc à l'église de Szeben, relate les faits de la manière suivante: «Exhibitis siquidem nobis pro parte vestra (sc. iudices et iurati cives Cibinienses) petitio continebat, quod in partibus vestris Monasterium seu Abbatia de Kercz beatae Mariae virginis ordinis cisterciensis ex Turcorum continuis invasionibus devastatum et penitus desolatum ac monacis omnino carens, cujus fructus, redditus et proventus secundum communem aestimationem centum ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, vosque illud a fundamentis noviter reparastis et in melius in dies aedificiis et aliis ornamentis decorare deo adjuvante curabitis . . .»[28] Ces réparations consistent en travaux de maçonnerie, de charpente et de couverture. On répare les voûtes et la toîture du dortoir. Selon les comptes, en 1495, le tailleur de pierre André a touché 40 florins, et le briquetier Blaise 35 florins. Ont travaillé aussi Lucas et Simon, charpentiers, Henri et Martin maçons. En 1504, le successeur de maître André, le tailleur de pierre Sébastien toucha 10 florins. A Jean Rápolt on paya, en 1506, 6 florins pour la toîture du dortoir. Les réparations effectuées au XVIe siècle ne portèrent que sur l'église et la maison paroissiale (1553, 1567, 1582)[29]. Pour réparer la maison presbytérale, on utilisa une partie de l'aile sud du cloître. Les autres ailes tombèrent en ruines, probablement au XVIe siècle. Au milieu du XVIIe siècle, un urbarium daté de 1648, décrit d'une façon assez détaillée l'état des ruines. Il dût être question d'une sorte de construction ou de recons-

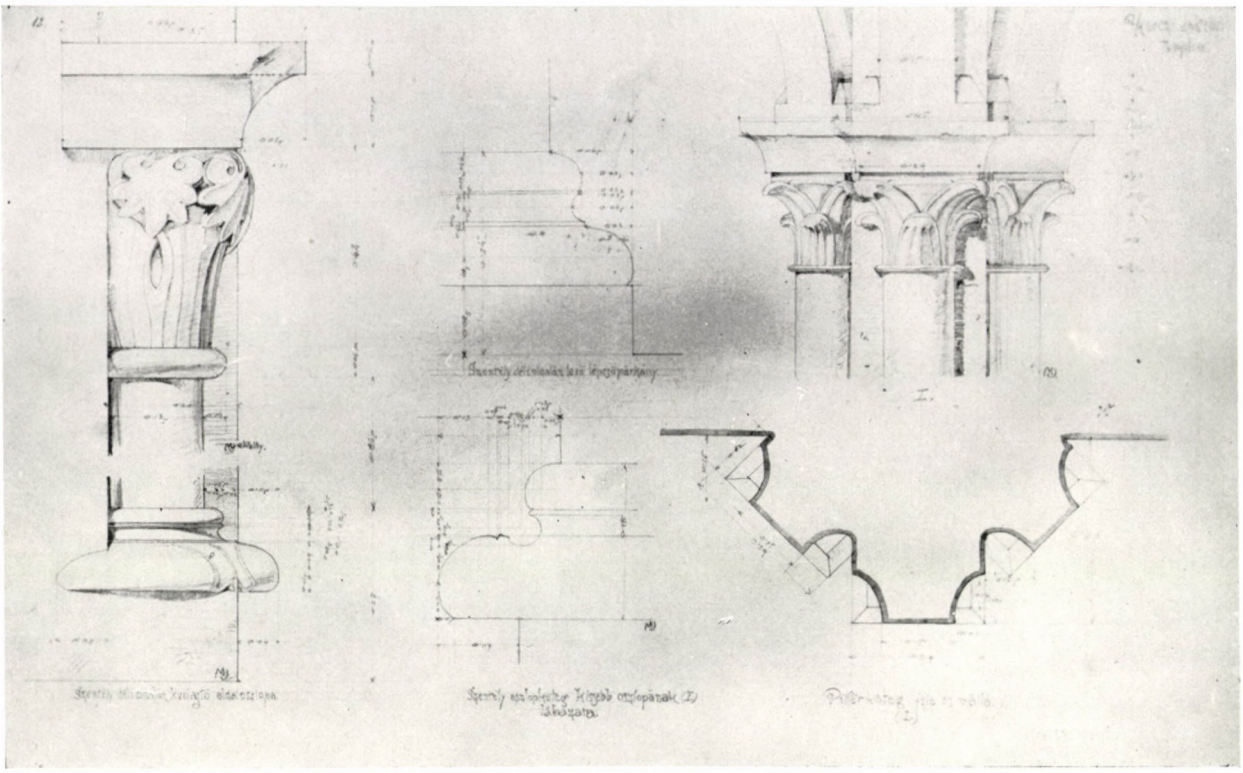


Fig. 13. Détail de la piscine et du pilastre du choeur. Dessin de 1911. (OMF)

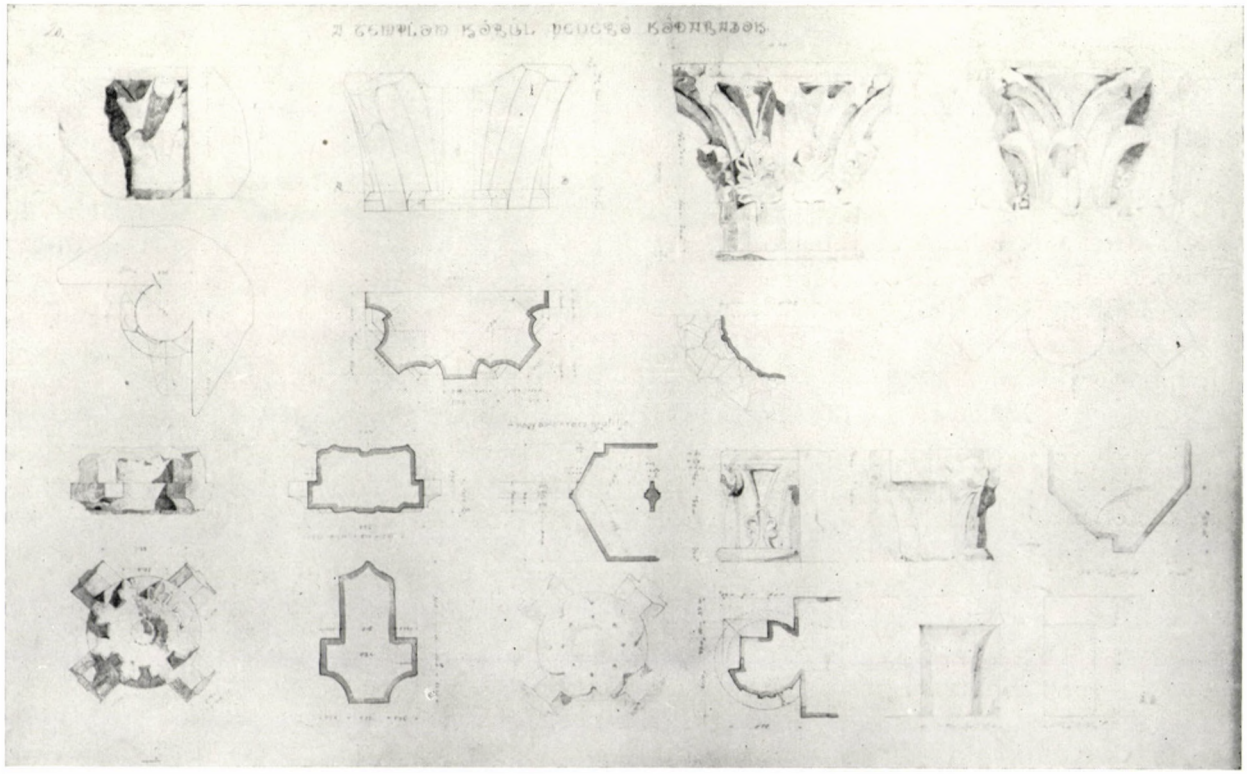


Fig. 14. Sculptures dans le musée lapidaire. Dessin de 1911. (OMF)



Fig. 15. Fragment de gargouille dans le dépôt de pierres

truction, car on y parle de déblaiements, d'une évaluation de pierres et de briques et d'un maître constructeur de soubassement. Le recensement des terres, rédigé par le réquisiteur de Kolozsmonostor, parle de «renouanda Curia Kertcziensis», et il ressort du texte qu'il faisait ce recensement pour le prince. Il semble donc qu'on voulut reconstruire. Kerc au profit du domaine seigneurial de Fogaras, et y situer les bâtiments centraux de la ferme de la propriété princière. Or ce projet ne fut par réalisé, le prince Georges Rákóczi Ier étant mort dans la même année, et il semble que son fils en abandonna l'idée. Le rapport en question mentionne dans l'aile orientale du cloître trois voûtes et une salle quadrangulaire de laquelle la terre fut déblayée. La voûte du «fond de l'église» fut nettoyée et débarrassée de la terre, des arbres et des mauvaises herbes. Donc les voûtes de la nef du XVe siècle existaient encore. L'urbarium parle en outre de la voûte effondrée à côté de l'église, donnée qui concerne sans doute le transept nord ou les deux chapelles donnant sur celui-ci. Le verger entourant les «Ruines», était couvert d'amas de pierres et de briques. L'état fort délabré se trouve attesté aussi par cette remarque de l'urbarium qui mentionne «quatre petits balustres de pierre sculpté, exhumés». Il s'agit évidemment de colonnes ayant fait partie de l'église ou du cloître.[30] Il ressort donc de cette description qu'une partie du cloître et aussi de l'église étaient, en 1648, en ruines. Occupant le choeur et environ la moitié du transept l'église, existant aujourd'hui encore, était alors utilisée par les luthériens, puisque l'urbarium parle d'un pasteur saxon. Le mobilier actuel de l'église provient du XVIIIe siècle. Les deux candélabres d'étain se trouvant sur l'autel ont été, selon l'inscription qui y est visible, exécutés en 1728 pour l'église de Kerc. Sur le parapet peint de fleurs de la chaire démolie on voit la date de 1742, l'autel baroque actuel porte la date de 1751 et sur le beau tronc de bois sculpté et peint se trouve inscrite la date de 1754. La première image de l'église et des ruines est une lithographie exécutée en 1822 par Franz Neusiedler; elle présente grosso modo l'état actuel. En 1913—1914, sous la direction d'Oscar Láczay-Fritz, le Comité National des Monuments Historiques réalisa une reconstruction de faible envergure dans le sanctuaire et dans le cloître en ruines. C'est alors que furent consolidés les contreforts et dégagées les fenêtres originales de l'abside, auparavant emmurées. Préalablement à ces travaux Láczay-Fritz avait en 1911, pris les mesures de l'ensemble des édifices.[31]

Connaissant les antécédents historiques, nous passerons donc à la description de l'état actuel des restes des bâtiments et des ruines, en consacrant une attention spéciale aux particularités de forme et de structure de ceux-ci, particularités qui, au milieu du XIIIe siècle, furent en Transylvanie à la source d'une tendance architecturale particulière.

L'église de l'abbaye de Kerc est une basilique à trois nefs et à choeur polygonal à deux travées et à contreforts, entouré de deux chapelles à plan carré ouvrant sur les croisillons dont les murs nord et sud concordent avec les murs correspondants du transept. L'église et le cloître sont bâtis en moellons, mais tous les détails importants et les encadrements sont en pierre très finement ouvragée. Conformément aux traditions de l'architecture cistercienne, la forme fondamentale est à Kerc également le carré; elle n'y est absente que dans le choeur, où le chevet polygonal à six calottes s'ajoute à la travée rectangulaire. La nef principale est constituée de quatre, et le transept de

trois grands carrés. Les collatéraux sont constitués, conformément au système imposé par la tradition, d'une rangée de carrés correspondant à un quart des travées de la grande nef. Donc la nef centrale est entourée de huit travées carrées. On y retrouve partout des voûtes d'ogives à tiercerons, qui dans la nef centrale et dans les croisillons sud et nord du transept étaient, selon les vestiges, sexpartites. En effet, parmi les piliers quadrilateraux, séparant la nef et les collatéraux, ce n'est que devant chaque deuxième que se dresse une demi-colonne, au-dessus des piliers intermédiaires on ne voit qu'une console. Cette distribution indique de toute évidence un voûtement sexpartite. C'est aussi le cas pour les carrés nord et sud du transept où le culot central est disposé au-dessus du pilier séparant les chapelles. Les piliers épaulent des arcades ogivales. Les voûtes d'ogives des collatéraux reposaient de chaque côté sur des consoles. Leur place est nettement discernable sur le mur du collatéral sud, de même que les doubleaux. La nef centrale était éclairée par une rangée de fenêtres à six lobes, dont seulement les deux tiers de la fenêtre sud-ouest sont visibles à leur place originelle. Sur la nef centrale la ligne d'appui du toit en demi-bâtière du collatéral est marquée par une corniche fortement en talus. Au-dessus de celle-ci, conformément aux voûtes des collatéraux, des lisènes en pierre sculptée compartimentent le mur. C'est dans la ligne centrale des champs formés par les lisènes qu'étaient situées les fenêtres à six lobes. Le premier champ ouest était vide et c'est dans le deuxième que sont restés à leur place primitive environ les deux tiers de l'encadrement de pierre de la fenêtre à six lobes. Étant donné que le mur de la nef centrale orienté vers le choeur a disparu, nous ignorons si les fenêtres avaient percé chaque champ ou seulement chaque second champ. Il est probable que — abstraction faite du champ ouest — les fenêtres se rangaient en ligne continue, car l'éclairage de l'église l'exigeait et la forme du choeur est analogue. Le collatéral sud ne présente pas d'ouvertures, alors que celui du nord-est est percé sur la partie ouest du mur d'une fenêtre ogivale encadrée de pierre, subsistant aujourd'hui encore, on y voit même nettement les traces d'une autre fenêtre à côté de celle-ci. Le mur sud est beaucoup plus épais (150 cm) que le mur nord (90 cm), et subsiste grosso modo dans toute sa hauteur. A l'est des deux travées ouest, le mur nord est fortement reconstruit. Le contrefort nord-ouest est assez intact, et la place du

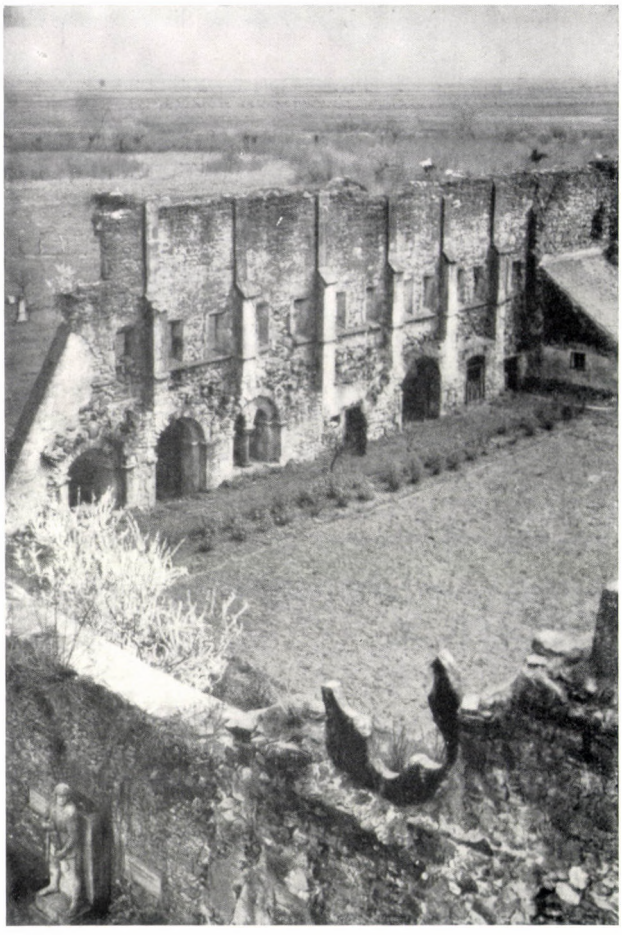


Fig. 16. Le mur est du cloître vu de la tour de l'église. Phot. J. Fischer

suivant peut être également déterminée. Il semble donc que le collatéral nord ait été rythmé d'une rangée de contreforts de faible hauteur. Par contre, les contreforts du mur sud, plus épais, font défaut et Reissenberger, lors des fouilles qu'il mena à la fin du siècle dernier, ne les a pas non plus exhumé.[32] La structure et la forme du transept nord sont encore assez bien visibles. Les colonnes engagées dans les murs d'angle, épaulant les nervures des voûtes, avec les chapiteaux à crochets et à feuilles, les simples arcs ogivaux des chapelles avec les impostes cannelés aux arcs en bas larges, et les contreforts dans l'angle nord, sont des fragments assez importants et pourraient permettre une reconstitution imaginaire assez authentique. Le mur de la façade nord est fort fragmentaire, ainsi nous ne disposons pas de données indubitables permettant la reconstitution (Fig. 4). Malgré cela, les restes des ouvertures à encadrement de pierre permettent de supposer que là aussi ont dû se trouver des fenêtres géminées, surmontées, sur le modèle de l'abside,

d'une fenêtre à six lobes. La cloison entre les chapelles et les restes de leurs murs avec le contrefort de l'angle nord-est sont encore discernables.

Le plus intact parmi les parties détruites de l'église est la façade ouest (Fig. 3). Haute et abrupte, originairement sans tour, cette façade est, à l'encontre des autres côtés, fortement ajourée. Au bas s'ouvre un grand portail ogival richement décoré, qui forme une petite construction en saillie. Sous le gable triangulaire orné de feuilles grimpantes l'ébrasement de la porte est constitué de bâtons rompus, chevrons, et motifs prismatiques, séparés par de larges cannelures profondes. Les colonnettes sont coupées à hauteur d'épaule par une rangée de chapiteaux telle une frise recouverts de feuillages. Bien que la structure à colonnes du portail subsiste encore, elle montre clairement la transition au gothique rayonnant. Les socles des colonnettes sont très usés. La porte est, en haut, droite, avec, sur les deux côtés des consoles très accentuées. De l'épaule du cadre extérieur du portail naissaient des pinacles accolés au mur et ornés de feuilles grimpantes. Aujourd'hui, on n'y distingue plus que de faibles vestiges. Au-dessus du portail, le mur est percé d'une énorme fenêtre ronde. Son réseau de fenestrage, qui aujourd'hui a complètement disparu, devait être à huit ou à douze compartiments disposés centralement selon les mesures prises en 1911 (Fig. 5). La petite fenêtre en plein cintré sous le tympan triangulaire éclairait jadis les combles de la nef centrale. Le cadre du tympan est bordé d'une simple rangée de consoles de pierre. Au sud du portail, dans la ligne de communication du mur de la nef centrale et des collatéraux s'élève un robuste pilier tripartite, et dans la ligne du mur du collatéral sud on trouve les restes d'un contrefort de taille moindre. Ces contreforts existaient sans aucun doute aussi vers le Nord. Sur l'emplacement du contrefort intérieur le plus grand, s'élève la tour octogonale construite postérieurement. La tour à mur mixte s'enfonce dans le côté nord du portail. Le fait qu'elle a été construite postérieurement se trouve attesté par son emplacement et par tous ses détails. Ses angles sont renforcés d'appareils. L'escalier en colimaçon qu'elle renferme est éclairé par de petites fenêtres droites et ogivales, à cadres de pierre. Le corps de la tour est crépi. A l'étage supérieur on voit une armature peinte en rouge, du XVIIe ou du XVIIIe siècle, à laquelle s'ajoute une rangée de tulipes stylisées. Une construction octogonale en bois, couverte de planches, percée de chaque côté de fenêtres, couverte de tuiles et portant un bonnet pyramidal, servait de clocher. Cette construction est placée sur la couronne du mur.

C'est par le portail ouest qu'on accède à la nef en ruines, dont il ne subsiste que deux piliers sud et un pilier nord. Au-dessus des arcades ogivales sud sont visibles sur une grande surface les traces d'une peinture murale à personnages de couleur rouge foncée. Dans l'angle sud-ouest de la nef centrale, on voit apparaître le départ d'un nervure en brique à une seule cannelure. L'extrémité de la nervure rejoignant la moulure sous une forme de trapèze équilatéral est caractéristique du XVe siècle. La nef de jadis, transformée en jardin et servant de cimetière de héros, se dresse absolument libre et sans toiture. A l'extrémité est, s'élève l'église luthérienne actuelle, avec sa façade située dans la ligne ouest du carré. C'est au nord du porche, sur l'emplacement de la travée du collatéral nord d'autrefois rejoignant le transept, que sont rassemblés les sculptures et les fragments jusqu'ici trouvés de l'église et du cloître (Fig. 14). La plupart de ceux-ci sont des chapiteaux, des clefs de voûte, des socles, provenant sans doute de la nef détruite de l'église, ou de son transept et des chapelles. Sont très importants les chapiteaux à feuilles plates dont les corbeilles sont couronnées de feuilles de vigne nervées, polylobées, reposant sur l'astragale. Sur les clefs de voûte à quatre nervures on voit des roses de forme très variées. Les nervures massives à une seule rainure sont identiques aux nervures de pierre, aujourd'hui encore à leur place originale, de la nef et du choeur. Les socles échelonnés de style attique sont tardif. Particulièrement intéressant est un socle de colonne dont le tore inférieur dépasse fortement le plaque carrée de la plinthe, et les centres des parties saillantes reposent sur des consoles dont la coupe ressemble à celle des nervures. Il convient de mentionner aussi un fragment de gargouille qui a sans doute dû appartenir au puits du cloître (Fig. 15). Les angles de la pierre primitivement quadrangulaire sont ornés de têtes un peu plus petites que nature. Deux de celles-ci sont assez intacts, de la troisième il ne subsiste que des traces, la quatrième a disparu. Les visages ovales sont entourés de cheveux tressés. L'eau coulait par les bouches ouvertes. Au-dessus des têtes court une simple corniche massive en talus. Au centre de la pierre ont voit, malgré son état endommagé, la levée verticale faisant écouler l'eau.

Pour revêtir les parapets latéraux du porche de l'église actuelle, on a utilisé deux pierres tom-

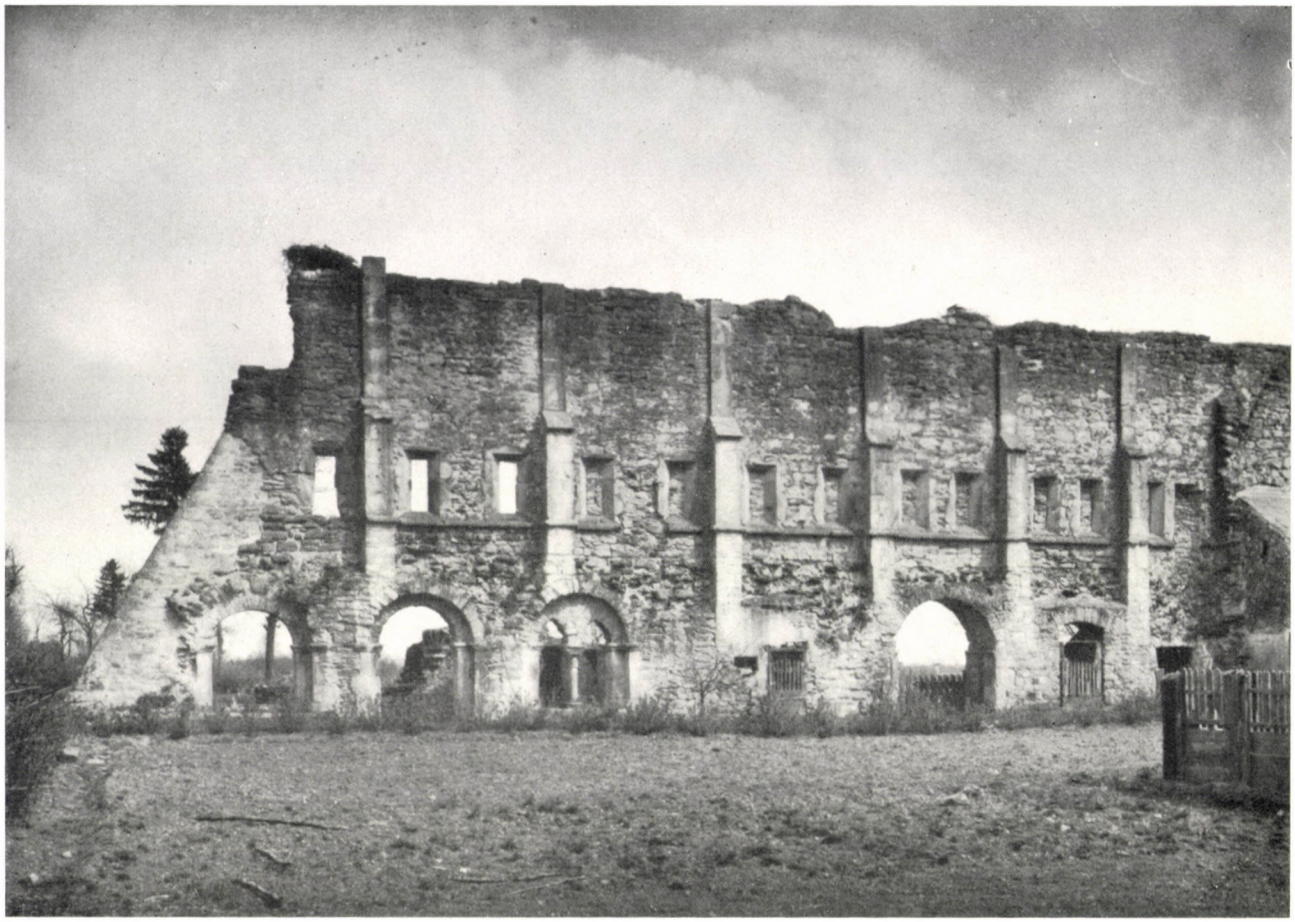


Fig. 17. Le mur est du cloître vu de la cour. Phot. J. Fischer

bales. Sur l'une se trouve incisée une simple crosse et sur l'autre une croix, rappelant la croix de Malte, mais munie d'un manche. Au-dessus du porche, près du milieu de la façade actuelle, une fenêtre fut aveuglée à l'aide de pierres remployées, provenant sans doute de la nef centrale ou des façades du transept. L'entrée de l'église est également formée d'un portail remployé, encadré de pierre, à tympan trilobé et à consoles. Le jambage qui l'entoure est constitué d'une large moulure profonde courant entre des batons rompus et des cordons de billettes. La rainure des consoles est divisée en son milieu par une arête. En face du plan vertical de la partie supérieure des consoles se rejoignent ainsi des rainures peu profondes dans la ligne de l'arête en faible saillie. Bien que les membres soient en bas endommagés, on sait par le métrage effectué en 1911, qu'ils convergeaient en dessinant une corne (Fig. 6).

Le visiteur qui entre dans l'église se trouve devant un spectacle saisissant. La nef comprenant le carré et la moitié du croisillon sud du transept est sensiblement transformée. Les piliers d'angle ouest du carré ont disparu. Sur la simple tribune d'orgue datant du XIXe siècle se trouve une orgue de style «copf» (variante en Hongrie du style Louis XVI). La nef est recouverte d'une tonnelle de bois en arc brisé. Par contre, le choeur et l'arc triomphal ont conservé presque intacts leur distribution, leurs formes et leur fini exquis (Fig. 7). L'arc triomphal repose sur des piliers en pierre de taille, dont la forme de base est la croix grecque, avec dans les angles de minces colonnes de trois quarts, alors qu'aux deux extrémités libres de la croix s'adosse une demicolonne plus épaisse (Fig. 11). Le tore inférieur de socle attique échelonné fait fortement saillie en débordant la plinthe reposant sur un socle assez haut. Les chapiteaux sont tous décorés de lourdes feuilles plates surmontés de hauts tailloirs cannelés. Ceux-ci ne forment pas une ligne continue, mais sont séparés l'un de l'autre par colonnes et membres de piliers. La surface des piliers de l'arc triomphal est assez endommagée. La travée ouest rectangulaire et la travée polygonale à six calottes

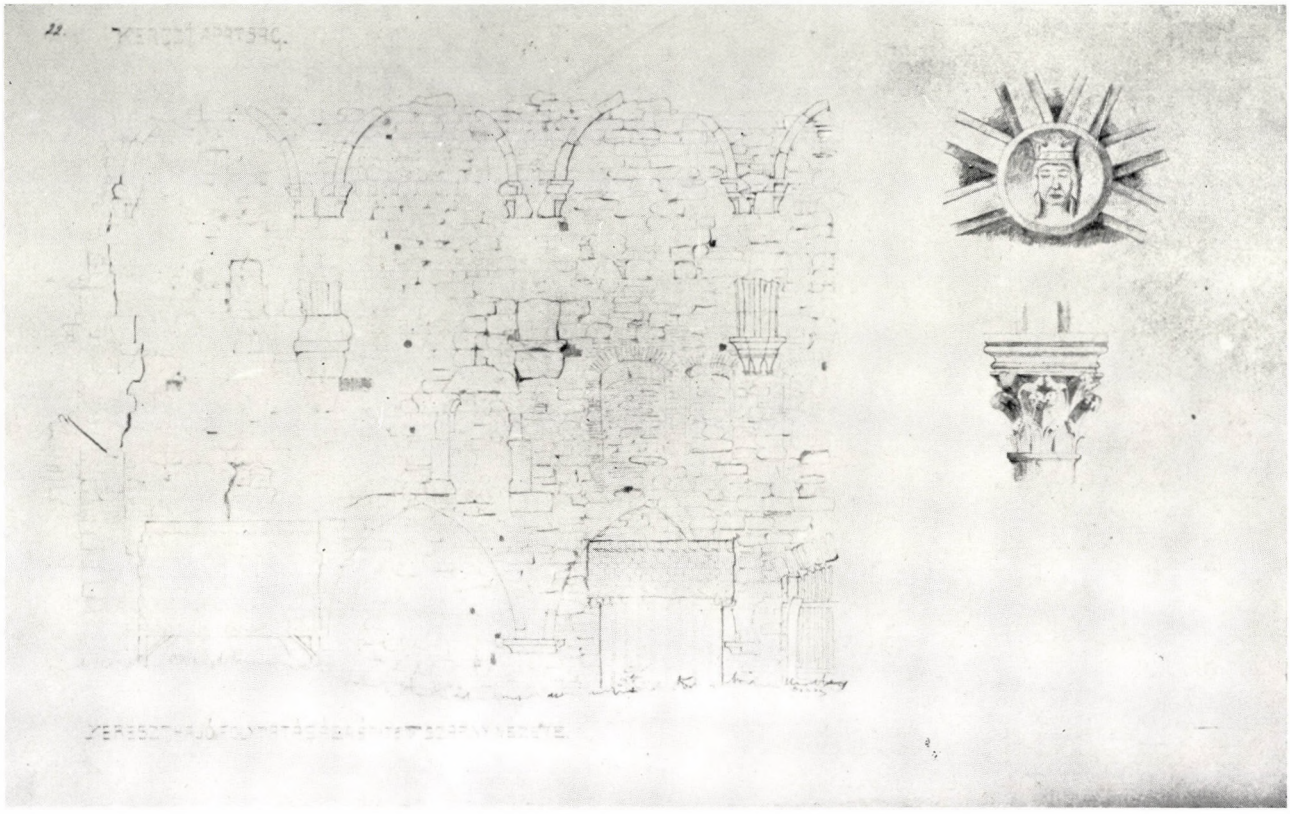


Fig. 18. Le mur donnant à l'ouest de l'aile est du cloître, vu de l'est, la clef de voûte et le chapiteau de la colonne engagée du choeur. Dessin de 1911. (OMF)

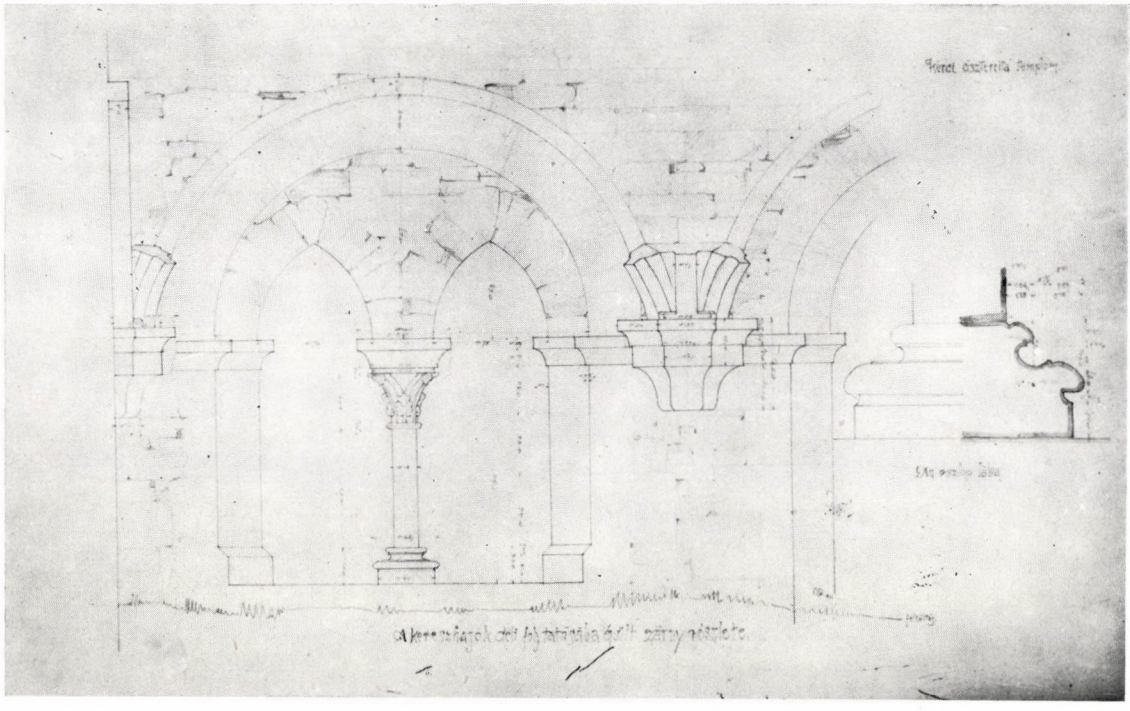


Fig. 19. La fenêtre géminée et les culots de la salle capitulaire. Dessin de 1911. (OMF)



Fig. 20. La salle capitulaire vue de l'est. Phot. J. Fischer

sont reliées par trois colonnes. Les deux colonnes extrêmes épaulent la voûte d'ogives, et la colonne du milieu se trouvant devant le pan du mur soutient l'arc doubleau ogival. Les nervures massives sont rythmées de part et d'autre de cannelures auxquelles s'accole en bas à chacune d'elles, à la hauteur des chapiteaux, un prisme. La clef de voûte de la travée ouest est formée d'une rose à huit pétales qui s'élèvent du centre en ondulant, et qui sont séparées les unes des autres par un forage circulaire. Dans le disque concave de la voûte à six nervures se trouve sculptée un visage de femme aux yeux baissés, coiffée d'une couronne représentant évidemment la Vierge, patronne du cloître (Fig. 8). Cette tête est peut-être la création la plus belle et la plus expressive du gothique de Transylvanie. La forme des colonnes engagées dressées dans les quatre angles du choeur est analogue à celle des piliers de l'arc triomphal et du faisceau de trois colonnes. Tous les chapiteaux sont ornés de feuilles plates, excepté celui de la colonne engagée se dressant dans l'angle ouest du chevet oblique du nord, dont la corbeille est recouverte de feuillages plus abondants. Sur les angles, les feuilles s'enroulent en volutes. Le haut tailloir présente une variété de genre attique, identique à celle des autres triples colonnes, mais en sens inverse. L'éclairage du choeur est assuré par sept oculus à six lobes qui s'ouvrent dans les arcs en plein cintre des calottes soutenues par des consoles tripartites. Dans la dernière travée à six nervures, sous le lobe central deux hautes fenêtres doucement ogivales et encadrées de pierre, percent le mur. Au-dessous des autres fenêtres quadrilobées on voit sous chacune une fenêtre ogivale moins haute, de forme identique. Le rythme presque musical des ouvertures très variées de forme, est puissamment augmenté par les calottes fortement saillantes de la dernière voûte (Fig. 9). Bien plus précieuse que le mobilier baroque du choeur datant du XVIIIe siècle est la table d'autel faite d'appareils sculptés, munie en haut d'une corniche et en bas d'un socle attique (Fig. 10). Sur la partie dorsale de la table d'autel, ce compartimentage est absent, mais on y voit dans la ligne centrale un creux rectangulaire encadré. Au milieu de la table d'autel se trouve



Fig. 21. Fragment du font baptismal près du presbytère. Phot. J. Fischer

un enfoncement servant à recevoir les reliques. Large de 2 m. 96, profond de 1 m. 56 et haut de 1 m. 21, cet autel de grandes dimensions, est, à notre connaissance, la seule création du XIIIe siècle de ce genre en Hongrie médiévale qui subsiste à sa place originale. Derrière l'autel est visible le fragment d'une pierre gravée portant des inscriptions en majuscules datant des environs de 1500.

Sur le côté nord de la travée ouest du choeur, au milieu, s'ouvre une niche rectangulaire, munie d'un accoudoir cannelé. Le même cadre emmuré est visible aussi à l'extérieur du mur: on dirait que le mur a été percé entre le choeur et l'absidiole nord. En face de la niche, sur le côté sud de la travée ouest du choeur, le mur limité par les faisceaux de colonnes disposées entre l'arc triomphal et le chevet, est occupé dans toute sa largeur par une grande niche ogivale (Fig. 12—13). L'arc de la niche est soutenu de chaque côté par un pilier-nain, comprenant dans leurs corps sculptés une colonne à haut chapiteau. La corbeille du chapiteau oriental est recouverte de minces feuilles ornées d'un cordon de perles. Du sommet, des feuilles de vigne d'un modelé plastique et décorées également de perles, retombent sous l'astragale moulurée. Le tore inférieur du socle fait fortement saillie et porte une feuille d'angle stylisée. La colonne ouest est assez endommagée. Sous la plinthe des colonnes commence une base attique plus abrupte qui parcourt tout l'intérieur de la niche. Les chapiteaux de la niche diffèrent, quant à leur forme et leur ornement, de ceux des colonnes engagées soutenant les nervures des voûtes, leur caractère est cependant le même. Primitivement fermée, cette niche fut, lors de la transformation de l'église à l'époque baroque, percée vers la chapelle sud d'une porte à arc de segment. Le pan de la porte baroque à cassettes, peinte dans une manière populaire, donne accès à la chapelle sud, qui est actuellement la sacristie. Sur le mur sud du local carré, recouvert d'une voûte récente, s'ouvrent deux petites niches rectangulaires, à cadre de pierre, servant de lavemains. Dans le mur est se trouvent deux enfoncements arqués, sur le côté ouest de la sacristie on distingue nettement une ogive à impostes ouvrant vers le transept actuellement emmuré. Dans l'axe du mur oriental est disposée une longue fenêtre en plein cintre à cadre de pierre. C'est sur le modèle de cette chapelle que l'on s'imagine les autres chapelles en grande partie détruites.



Fig. 22. Le mur sud de l'église cistercienne de Royaumont, avec la galerie de la cour du cloître. Phot. Michel Détshy

De l'extérieur aussi, le choeur offre un très bel aspect. Au bas court une corniche oblique massive qui comprend aussi quatre contreforts du chevet, construit de pierre de taille. Les appuis des fenêtres ogivales reposent eux aussi sur cette corniche. Les contreforts doubles munis de gouttières obliques ne montent que jusqu'aux deux tiers de la hauteur de l'abside. Au-dessus des gouttières obliques, les angles sont mis en relief par les lisènes plates. Dans le haut, la corniche est accentuée par des consoles simples, identiques à celles de la façade de l'église. Vers le sud, la deuxième console surmontant le mur du chevet est, à la différence

des autres, ornée de feuilles plates.[33] A l'exception des surfaces faites de pierres de taille, l'extérieur de l'église était, à l'origine crépi, tel que le montre aujourd'hui encore le pan sud du mur du choeur. Lors de la reconstruction en 1913—1914, un contrefort et plusieurs pierres taillées furent changés dans l'abside. C'est alors que furent dégagées aussi les fenêtres ogivales en partie aveuglées. Au-dessus de la fenêtre en plein cintre de la chapelle sud, on voit une grande ouverture quadrilatérale conduisant dans les combles. Sur le mur sud de l'absidiole se dessine le doubleau ogival de la voûte du second absidiole détruit. Actuellement, seule la moitié du transept sud, communiquant avec le carré, se rattache à l'église. La partie sud du transept, situé en dehors du chevet actuel, n'est marquée que par des fragments du mur. Dans les angles sud de ceux-ci, on retrouve les bases des colonnes engagées, et au centre du mur sud les restes des cadres de pierre de la porte donnant accès au cloître.

Le cloître est adossé à l'église du côté sud. Du cloître subsistent seul le mur de l'aile est donnant sur la cour, ainsi que peu de restes du mur extérieur de cette aile (Fig. 16—18). Le presbytère actuel, à étage, a conservé une partie importante de l'aile sud du cloître, bien entendu sensiblement transformée. La ligne des gros murs de l'édifice concorde exactement avec la ligne de départ de l'aile s'ajoutant à l'aile est. Les locaux de l'aile est peuvent être identifiés avec assez d'assurance. La porte mentionnée ouvrant dans le croisillon sud du transept conduisait à un local réduit de forme sans doute oblongue, la sacristie. Les restes de ses murs ne marquent que le plan. L'espace suivant richement décoré, du rez-de-chaussée était la salle capitulaire, qui peut être assez exactement reconstituée. Du côté de la cour, on voit trois larges ouvertures en plein cintre, séparées l'une de l'autre par des piliers bordés de pierres de taille (Fig. 19—20). Dans chaque ouverture rentre un pilastre supportant un plein cintre étroit. La corniche des piliers est exécutée comme celle des impostes des absidioles de l'église. Les deux ouvertures extrêmes sont des fenêtres dont celle du nord est vide. Les pilastres se dressant sur les deux côtés s'accolent au mur du parapet par une simple base en talus. Les ogives de la fenêtre géminée sud retombent au milieu sur une double colonnette. Les chapiteaux élancés ornés de crochets, sont enrichis d'une feuille de vigne disposée dans l'axe des vues; elle correspond au socle échelonné débordant la plinthe du pilastre sud-ouest du bras nord du transept.



Fig. 23. L'aile est du cloître de Royaumont

L'ouverture entre les deux fenêtres servait jadis d'entrée à la salle capitulaire qui a été recouverte d'une voûte d'ogives aux lourdes nervures dont la coupe est identique à celle des nervures de l'église. Les nervures des voûtes reposaient sur de lourds culots octogonaux, surmontés d'un tailloir, exécutés comme la corniche des ouvertures, et placés dans l'axe central des piliers séparant les ouvertures. Les culots, avec les retombées et les doubleaux en plein cintre, suivant la ligne des ouvertures, existent aujourd'hui encore, excepté celui de l'angle nord. Dans l'axe central de la salle capitulaire sont visibles les restes de deux piliers quadrangulaires, qui sont, croit-on, les bases des colonnes divisant la salle en six travées carrées et en deux nefs. Dans le fragment du mur est de la salle subsiste une fenêtre ogivale encadrée de pierre, qui présente une forme analogue à la

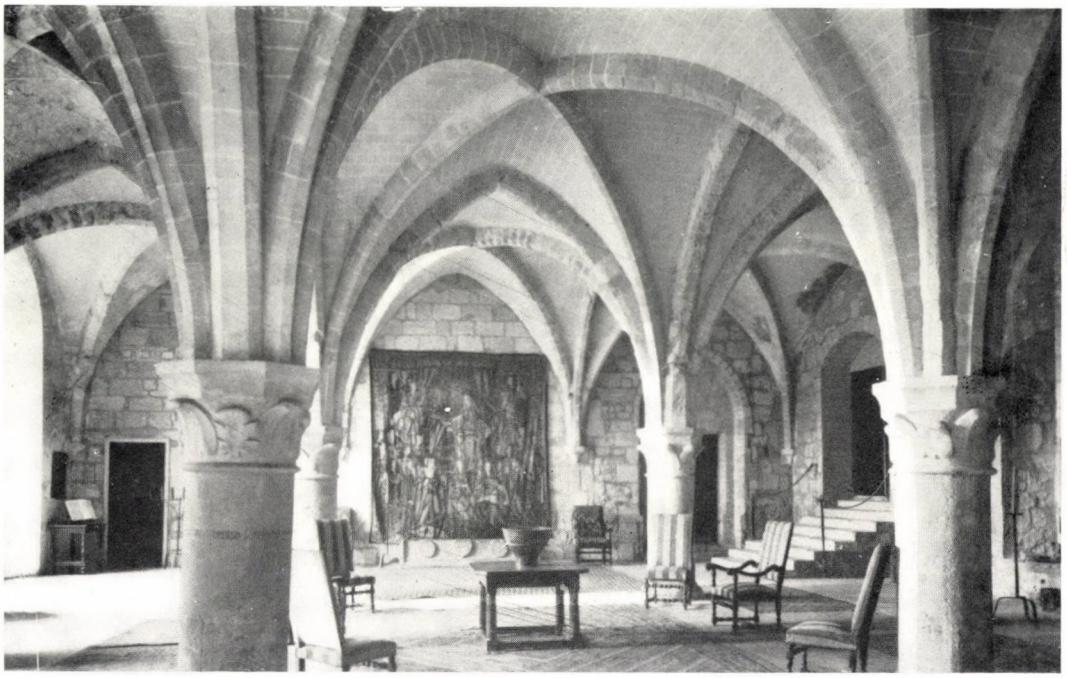


Fig. 24. La cuisine du cloître de Royaumont

fenêtre est de l'absidiole sud, mais quelque peu plus grande. Sur le mur on voit, dans l'axe des culots, des contreforts à faible ressaut. Des deux côtés de la fenêtre, on retrouve les culots supportant les voûtes, ainsi que les retombées. La salle méridionale suivante est plus petite, avec quatre travées carrées et avec au milieu, un pilier. L'ouverture de la fenêtre nord en plein cintre, donnant sur la cour, est actuellement aveuglée, son arc, cependant, est nettement visible. La large entrée méridionale en plein cintre, à imposte, tombe grosso modo dans l'axe de l'aile. Dans le fragment du mur est de la salle on distingue l'appui d'une fenêtre plus petite, encadrée de pierre. La salle du rez-de-chaussée située le plus au sud de l'aile orientale, a été divisée en deux nefs par trois piliers. La salle constituée de huit carrés, dut servir de parloir des moines. Ni consoles, ni retombées n'en sont restées. La place des doubleaux en ogive des deuxième et troisième travées, comptées du nord, est nettement discernable. L'étage de l'aile orientale était occupée par le dortoir commun des moines. Sous la voûte d'ogives reposant sur neuf culots se rangent des doubleaux en plein cintre retombant sur des culots simples. Semblablement à ceux du choeur, les culots consistent en trois consoles sculptées, indépendantes l'une de l'autre, qui se situent, conformément à trois des côtés de l'octogone, dans la direction des départs des bandes et des voûtes d'ogives. La rangée de voûtes d'ogives haute d'un étage fermait l'espace du dortoir d'une façon grandiose. La salle n'avait pas de cloison intérieure, elle était sans doute unie. Entre les culots, mais sous leur extrémités, de simples fenêtres oblongues en talus et en pierre sculptée éclairaient le vaste dortoir. Excepté les trois fenêtres nord, elles sont encore emmurées.

Même dans son état délabré actuel, la façade donnant sur la cour de l'aile est du cloître offre un spectacle saisissant. Lors de la reconstruction en 1913—1914, le mur ruiné de l'extrémité nord a été renforcé par un complément oblique ressemblant à un contrefort. Conformément à la distribution des travées du dortoir, de l'entrée de la salle capitulaire montent des contreforts en pierre de taille partant de l'épaisseur du mur du rez-de-chaussée. La paroi de l'étage est donc en retrait par rapport aux contreforts. Immédiatement sous la ligne des appuis de fenêtre du dortoir court une forte corniche massive oblique qui parcourt les contreforts également, exactement comme nous l'avons vu dans l'abside de l'église. Les larmiers en plan oblique des contreforts se terminent au niveau des culots. Au-dessus de ceux-ci, seuls des pans de mur de pierre de taille montent jusqu à la corniche principale détruite. La distribution verticale de la façade de l'aile est du cloître correspond donc à l'abside. A l'extrémité sud de

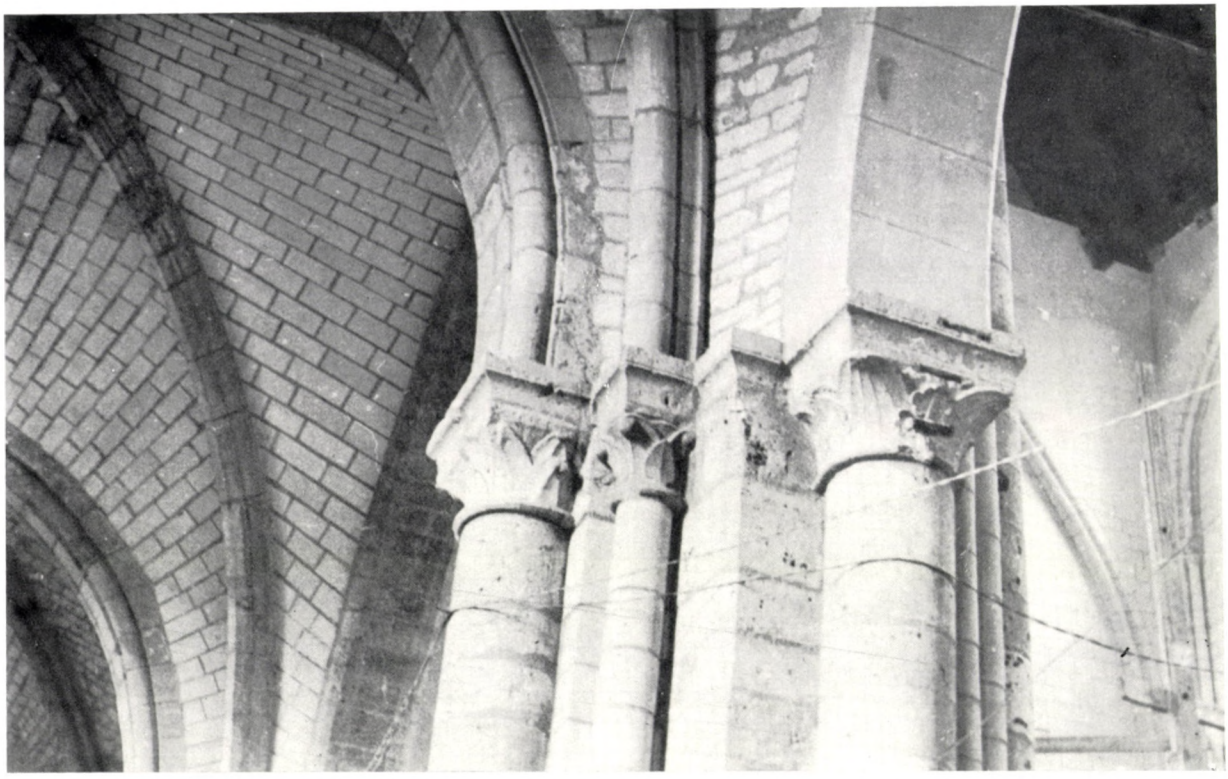


Fig. 25. La pile sud de l'église de la Madeleine de Châteaudun. Phot. Michel Détshy



Fig. 26. La pile sud de l'église de la Madeleine de Châteaudun. Phot. Michel Détshy



Fig. 27. La base de la pile sud de l'église de la Madeleine de Châteaudun. Phot. Michel Détshy

l'aile est, on distingue nettement le départ des deux murs, hauts d'un étage, et limitant l'aile sud. Entre ceux-ci se situe actuellement un bâtiment annexe à demi-toiture, appartenant au presbytère. Au centre du rez-de-chaussée est visible la porte donnant accès à l'aile sud de jadis. A l'étage se trouve également une ouverture de porte, et le doubleau de la voûte de la salle sud, communiquant avec le dortoir, s'y dessine également. On distingue aujourd'hui encore le pilier accolé à l'extrémité sud du mur limitant l'ouest de l'aile orientale. Selon Reissenberger, l'aile sud était longue de huit travées, contrairement à la longueur de dix travées de l'aile est. Vers l'ouest, l'édifice était clos d'un simple mur, par conséquent le bâtiment des convers y faisait défaut.[34] A côté du presbytère, une piscine circulaire en pierre, d'un diamètre d'environ 90 cm, dont la partie supérieure est cassée, sert actuellement de corbeille à fleurs. La décoration taillée de la piscine présente le contour de quatre têtes sommairement dessinées, avec entre elles des croix, et au bas une ligne parcourant l'ornement. De goût provincial et très différent des autres pierres sculptées de l'abbaye, ce fragment dût être un font baptismal et, à l'origine n'appartint sans doute pas au cloître (Fig. 21). Aucune trace de la galerie entourant le jardin intérieur du cloître n'est visible ni sur le mur sud de l'église, ni sur l'aile est du cloître.

Le cloître était entouré d'un mur de clôture qui assurait aussi un accès clos à la rivière Olt. Toute l'agglomération, le cloître y compris, était enceinte d'un rempart renforcé par des pieux. Sur ce terrain marécageux, situé entre un ruisseau à deux bras et la rivière Olt, cette installation pourvoyait bien à la défense du cloître et du village.[35]

D'un examen plus attentif de l'église et du cloître, il apparaît indubitablement qu'une parenté étroite rattache les deux édifices l'un à l'autre. Tous deux sont des créations d'une même époque architecturale. Dans l'état actuel des recherches, on date cette construction, une part à l'époque qui suivit l'invasion tartare, et d'autre part aux années 1230.[36] La différence n'est pas essentielle. Pourtant, un examen plus détaillé ne semble pas superflu, tant pour la chronologie que pour l'origine artistique, et ce d'autant plus qu'on est en présence de la seule abbaye cistercienne de la Hongrie du moyen-âge qui, bien qu'en ruines, subsiste encore. De l'église et du cloître, on peut se faire une idée assez claire. Quant aux dimensions

et à la réalisation artistique de l'ensemble, elles sont dignes d'un intérêt particulier.[37]

Kerc est une filiale de l'abbaye d'Egres. Celle-ci est malheureusement complètement détruite, et tant qu'on n'y fera pas de fouilles, nous ne saurons rien de précis sur son édifice. Des fragments de sculptures jusqu'ici publiés seule une clef de voûte ornée d'une rose finement sculptée permet de tirer certaines conclusions. La bande se profilant d'un tore appuyé sur un large bandeau de la clef de voûte d'ogives, appartenant à la travée oblongue rectangulaire, est accompagné des deux côtés d'une paire de bandes en éperon. Ces fragments témoignent donc du second quart du XIIIe siècle. La riche sculpture à peine distincte de la corniche ou du socle d'un fragment de pilier ne nous fournit pas un point de repère satisfaisant.[38] Donc, dans l'état actuel de nos connaissances, l'abbaye d'Egres ne peut faire l'objet de nos examens. Les fragments des autres constructions cisterciennes hongroises et la seule église subsistant, celle de Bélapátfalva, ne nous fournissent que des analogies générales et ne mènent à aucun résultat précis. Nous devons donc remonter aux sources bourguignonnes et françaises. L'abbaye d'Egres affiliée à Pontigny a été fondée en 1179 par Béla III. Le plan de l'église de Kerc accuse une parenté très étroite avec celui de l'église cistercienne de Loc-Dieu, dans le midi de la France, ainsi qu'avec celui de l'église du cloître San Martino de Viterbe, également originaire du midi de la France. Ces deux abbayes sont des filiales de Pontigny.[39] A Loc-Dieu — exception faite du choeur polygonal[40] — l'église a été construite dans la seconde moitié du XIIe siècle. Par contre, celle de Viterbe date des environs de 1225. Toutes deux sont des basiliques à trois nefs et à transept dont le choeur polygonal est flanqué de part et d'autre de chapelles carrées. A Loc-Dieu comme à Kerc, le mur du collatéral sud est plus épais que le mur du collatéral nord à contrefort. De même le mur sud ne comprend pas de contreforts. Les dimensions des deux églises sont presque identiques. Semblablement à celle de Kerc l'église de San Martino dispose de voûtes d'ogives sexpartites dans les croisillons nord et sud du transept. La voûte sexpartite à nervures de la nef centrale se marie avec le système traditionnel dans l'église du XIIe siècle de Preuilly, où on retrouve par ailleurs aussi les particularités des collatéraux de Kerc: la divergence, déjà mentionnée, entre les murs des collatéraux nord et sud.[41]

Quant à la construction, l'abbaye de Kerc peut-être comparée le plus fructueusement aux constructions cisterciennes des environs de Paris. La rangée de fenêtres lobées de la centrale évoque la rangée de fenêtres circulaires de la nef centrale de Royaumont (Fig. 22—24). Les fenêtres du choeur se retrouvent de manière identique à Longpont.[42] Sont très ressemblantes aussi les fenêtres du réfectoire de Bonport, construit au début du XIIIème siècle. C'est encore Kerc qu'évoquent les fenêtres à six lobes du réfectoire de Noirlac.[43] Dans le transept et le choeur de l'église en ruines d'Ourscamp les trois ouvertures — à Kerc encore isolées — se fondent en un réseau du pierre.[44] On observe ce processus dans les grandes cathédrales des environs de Paris, dans le premier quart du XIIIe siècle déjà bien avant que dans l'église d'Ourscamp qui fut construite en 1280. Les chapiteaux à feuilles plates et à crochets, ainsi que les bases échelonnées finement taillées, se rattachent également aux constructions cisterciennes du XIIIe siècle dans l'Ile de France (Chalis, Noirlac, Preuilly, Royaumont, Bonport, etc.).[45] Est très caractéristique à Kerc l'ornement de feuilles de chêne ou de vigne, dressées, des chapiteaux à feuilles plates, qui dans l'architecture du gothique rayonnant des environs



Fig. 28. Le choeur de l'église Saint-Barthélémy de Brassó



Fig. 29. La tour médiane de l'église de Prázsmár

de Paris était très répandu dans la première moitié du XIIIe siècle (par exemple le transept et le déambulatoire de la cathédrale de Chartres, les nefs des cathédrales de Reims et de Soissons, etc.), et qui apparaît avec les chapiteaux à feuilles plates et à crochets dans la nef de l'église de la Madeleine de Châteaudun presque de la même manière qu'en Transylvanie (Fig. 25—27). La distribution des piliers de Châteaudun, ainsi que le tailloir vigoureux et abrupt, surmontant la rangée de chapiteaux, évoquent également Kerc. Sous la plinthe plate du socle du pilier, débordant la base, on retrouve de même la petite console bipartite comme dans certains cas à Kerc. Les piliers et la voûte appartenant à ce second système de voûtement des collatéraux de l'église de la Madeleine de Châteaudun ont été réalisés après 1231. Chronologiquement aussi ils peuvent être mis en parallèle avec Kerc, et ce d'autant plus qu'en tant que créations provinciales, elles ne diffèrent essentiellement, ni dans leurs dimensions ni dans leur qualité, de ce que l'on trouve à Kerc.[46] Bien que le chapiteau à feuilles et à crochets ou à feuilles plates, dont il était question, ne soit pas absent dans la construction cistercienne (par exemple la chapelle latérale de l'église du cloître de Loroy),[47] il caractérise en premier lieu le gothique rayonnant des environs de Paris, et c'est de là qu'il a dû arriver à Kerc, et cela, évidemment, en passant par les centres artistiques royaux de Hongrie.

La niche ogivale ouvrant dans le mur sud du choeur de l'église de Kerc peut être comparée le mieux à la piscine du choeur de l'église de Preuilly. La grande ressemblance et la disposition identique prouvent que la niche de Kerc était elle aussi une piscine.[48]

Tant pour la distribution que pour les divers détails, les parties subsistantes du cloître de Kerc se rapprochent le plus de l'aile est de l'abbaye de Mortemer. Les ouvertures de la salle capitulaire, les culots et les nervures massives, les fenêtres jumelles quadrangulaires du dortoir, disposées entre des lisènes, présentent des concordances frappantes avec Kerc, et, peuvent être comparées chronologiquement aussi.[49]

Ce que nous venons de dire éclaircit amplement la question de l'origine architecturale de l'abbaye de Kerc. Alors que, dans ses traits essentiels, le plan relève du rigoureux système cistercien du XIIe siècle, le choeur polygonal, et surtout les détails les plus typiques de la construction sont en rapport avec les cloîtres cisterciens de l'Ile de France, bâtis dans la première moitié du XIIIe siècle, et même ils reflètent, à travers ceux-ci ou parallèlement — bien que sous une forme archaïque — l'influence incontestable du gothique épanoui des environs de Paris. Ces rapports apparaissent plus clairement encore si nous considérons les constructions cisterciennes de Hongrie et d'autres constructions apparentées à Kerc.

L'influence directe de l'Ile de France peut être considérée comme certaine dans la construction entreprise par Béla III, du château royal d'Esztergom. Les chapiteaux ornés de feuilles à crochets, les bases échellonnées, très variées, décorées de feuilles d'angles finement travaillées, se rattachent, surtout dans la chapelle royale, au gothique du tournant du XIIe et XIIIe siècles de Paris et de ses environs. Le grand chapiteau à feuilles de vigne conservé au musée lapidaire d'Esztergom est un

témoin indubitable de l'activité architecturale du début du XIIIe siècle. Le chapiteau d'Esztergom est, quant à sa solution plastique et à sa forme, très proche des chapiteaux de même caractère du dépôt de pierres de Kerc, et peut être considéré comme un antécédent de ceux-ci. En Transylvanie, cette même forme se retrouve dans le chapiteau du premier pilier du collatéral nord de la cathédrale de Gyulafehérvár.[50] On peut également établir un étroit rapport entre la construction royale d'Esztergom et celle de Pannonhalma, menée par l'abbé Oros. Les chapiteaux et les consoles de l'église de Pannonhalma — mais surtout le système de voûtement de la crypte et les culots à crochets — peuvent être mis en parallèle avec Kerc.[51] La chapelle Sainte-Gisèle de Veszprém présente aussi un degré ultérieur d'évolution. Pensons aux culots à feuilles plates du rez-de-chaussée aux voûtes d'ogives à lourdes nervures en talus, ainsi qu'aux socles à consoles d'un caractère particulièrement cistercien, aux faisceaux de colonnes de la chapelle de l'étage.[52] Le riche et fin faisceau de colonnes de l'église cistercienne de Zirc, le seul qui nous soit resté, trahit une valeur artistique bien supérieure à celle de Kerc, son caractère fondamental étant cependant semblable.[53] Il est important de relever à côté des chapiteaux à crochets et à feuilles plates de l'église de Zsámbék, la solution de l'éclairage du choeur octogonal, qui présente des fenêtres en haut circulaires, en bas cintrées et à l'intérieur entourées d'un cadre de pierre ogival. Primitivement la fenêtre était peut-être lobée. Ce système rappelle lui aussi fortement Kerc.[54] De plus, nous attirerons l'attention sur les très belles colonnes engagées à crochets des collatéraux nord et sud de l'église cistercienne de Bélapátfalva, qui accusent une proche parenté avec le chapiteau à crochets de Châteaudun.[55] Cette énumération ne comprend que les monuments de Hongrie les plus importants de ce point de vue et ne prétend pas être exhaustive. Mais même ainsi on voit clairement à quel modèle la construction de l'abbaye de Kerc peut être rattachée, tant du point de vue chronologique qu'artistique. Les monuments de Hongrie qui y sont relatifs, y compris les détails dont il a été question, peuvent tous être datés de la première moitié du XIIIe siècle, plus exactement d'entre 1220 et 1250. Toutes ces constructions sont cisterciennes ou fortement influencées par l'activité artistique de cet ordre qui fondit en son sein de fortes influences bourguignonnes et de la France septentrionale. Mais, quoique la sphère d'origine

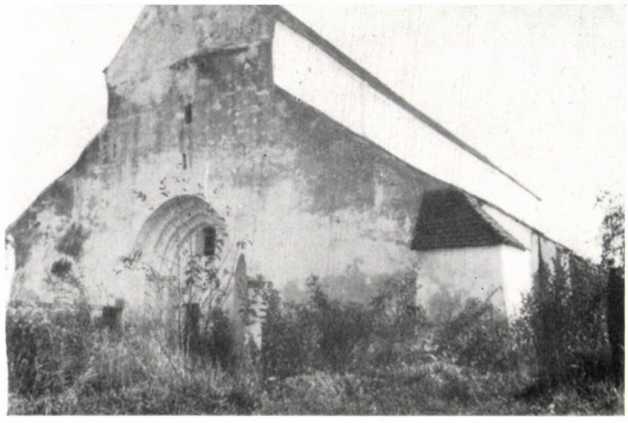


Fig. 30. La façade occidentale de l'église de Halmágy

soit la même, l'art de l'abbaye de Kerc ne découle d'aucun d'entre ces monuments.

Jusqu'ici, on s'efforçait de considérer que l'abbaye de Kerc révélait l'influence allemande; or, ce que nous venons d'exposer quant aux relations franco-hongroises estompe fortement cette assertion; en effet, outre l'empreinte générale cistercienne ou française, elle ne trahit aucune parenté plus proche. En Allemagne, les traditions et le goût locaux ont sensiblement modifié et adapté l'architecture cistercienne. Même dans le cas d'une filiation directe, la pratique allemande ne permit pas que les motifs français se fassent valoir sous leur forme originale. Les architectes allemands modifièrent les formes, leur présentation et leur caractère artistique selon leur propre goût.[56] Ce degré de technique et de forme artistique françaises qui, dans la première moitié du XIIIe siècle est présent en Hongrie surtout dans la plastique architecturale, fait complètement défaut dans les constructions cisterciennes allemandes, ou dans celles s'inspirant de l'art de cet ordre. Il est donc indubitable que, dans ce cas, l'Allemagne ne fut pas l'intermédiaire en Hongrie des fortes relations avec la France dont il a été question. C'est à l'activité du pouvoir central dans le domaine de l'art que l'on doit le fait qu'elles exercèrent leur influence directement de France. La plupart des monuments de Hongrie qu'on évoque à propos de Kerc dépendirent du roi, furent des créations d'ateliers royaux ou relevèrent, plus ou moins, de leur sphère d'activité. L'abbaye de Kerc fut, elle aussi, une fondation royale, les origines et les facteurs de sa forme artistique sont donc historiquement explicables.

Cette seule abbaye cistercienne de Transylvanie exerça une forte influence sur son entourage proche



Fig. 31. Le choeur de l'église de Halmágy



Fig. 32. Détail du choeur de l'église de Halmágy

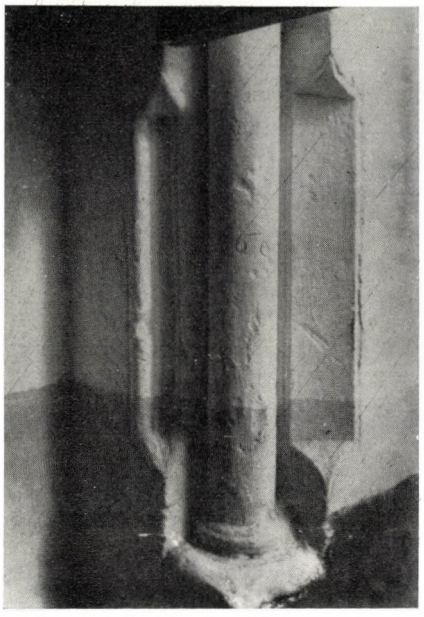


Fig. 33. Détail de la niche servant de siège au prêtre, dans l'église de Halmágy

et plus éloigné. Les chercheurs ont déjà plusieurs fois démontré ce fait, et récemment V. Vătăşianu en fit une synthèse assez ample.[57] Pour éviter les répétitions, nous ne passerons en revue que les éléments de structure et de forme les plus importants, en les complétant de traits ou de détails jusqu'ici négligés. Il convient de considérer particulièrement les circonstances historiques auxquelles la recherche n'a jusqu'à présent prêté que peu d'attention.

Il semble que l'une des aires de rayonnement les plus importantes de l'atelier de Kerc fut le Barcaság. Cette région faiblement habitée avait été donnée, en 1211, par André II à l'ordre des Chevaliers Teutoniques.[58] On sait que, par suite de ses efforts d'émancipation cet ordre eut des conflits avec le roi. C'est à l'enquête sur cette affaire d'une portée européenne que, en 1225 et sur mandat du pape, participèrent les abbés de Lilienfeld, d'Egres et de Kerc. Après que, cette même année, les chevaliers eussent été expulsés de la région, celle-ci fut soumise à un sévère contrôle royal. Le fait que Béla IV fit don en 1240 au monastère de Citeaux des terres de Földvár (Feldioara). Prázsmár (Prejmer), Barcaszentpéter (Sînpetru) et Szászhermány (Hărman) — leurs églises y comprises — atteste du rôle important que les Cisterciens avaient joué dans le Barcaság.[59] L'ordre favori du roi était donc à même de faire valoir puissamment son influence sur l'architecture également. Dans ces conditions, il va de soi que toute une série d'édifices du Barcaság du milieu du XIIIe siècle puissent être — de plus ou moins près — rapprochées des formes et des structures connues à Kerc. Il convient de mentionner avant tout l'église Saint-Barthélémy de Brassó qui, tant par ses dimensions que par sa haute qualité artistique, est incontestablement la plus importante de toutes. Le plan du choeur est une variante fort intéressante de celui de Kerc (Fig. 28). A la travée à six calottes, close par les cinq côtés de l'octogone du choeur, vient s'ajouter vers l'ouest le carré du choeur couvert d'une voûte sexpartite. Plus long que celui de Kerc, le choeur est entouré des deux côtés d'un espace de trois carrés. C'est au carré situé le plus à l'ouest que s'ajoutent les carrés des deux chapelles latérales, correspondant aux murs nord et sud de la croisée du transept. L'arc triomphal ogival du choeur présente une belle coupe, se profilant d'un tore appuyé sur un large bandeau. Les chapiteaux à feuilles plates et à feuilles de vigne des piliers, les colonnes engagées du choeur, les fenêtres à six lobes se terminant en lys du chevet, avec au-dessous d'elles les fenêtres ogivales élancées, les culots à feuilles plates et à rosaces, les clefs de voûte formées de roses et de feuilles, les contreforts de l'abside montant jusqu'aux deux tiers de celle-ci, évoquent tous Kerc. Les consoles de la porte trilobée ouvrant dans le choeur du côté nord, le profil de l'ébrasement dessinant une ligne de corne sont les répliques des éléments de la porte disposée postérieurement et servant aujourd'hui d'entrée

à l'église de Kerc. Il est très intéressant de noter qu'à la nef basilicale s'adosse dans sa largeur, vers l'ouest, une façade à ressaut et à deux tours. Le bas de la tour ouvre dans le collatéral sud par une ogive reposant sur la même console que les arcs triomphaux des chapelles latérales de Kerc. On revoit la massive nervure à une seule moulure de Kerc sur la voûte d'ogives du porche situé entre les tours. Sur la tour nord inachevée de la façade ouest se trouve une fenêtre quadrilobée. Les fenêtres est et sud du carré oriental de l'espace sud, situé à côté du choeur, sont constituées de deux larges ouvertures tréflées, se trouvant au-dessus d'une ouverture quadrilobée. Les trois ouvertures font l'effet d'une seule grille de pierre. Au-dessus de celle-ci apparaît vers le nord la longue ouverture de l'étage, existant à Kerc également. A cet égard, les deux fenêtres perçant le mur est de l'espace flanquant le choeur sont exécutées d'une manière absolument identique à celle de Kerc. L'église Saint-Barthélémy accuse des formes plus évoluées que celles de Kerc; elle peut, par conséquent, être considérée comme un peu plus récente. De belle allure, la façade ouest à deux tours rappelle les monastères de famille.[60]

Il se peut que l'ancêtre de l'église gothique actuelle dite Église Noire à Brassó soit également en rapport avec le chantier de Kerc. Les fouilles effectuées en 1937 ont permis de dégager dans le choeur et dans la nef les restes du mur d'un édifice ancien. Les fragments permettent de discerner avec une certaine probabilité le plan d'une église analogue à celui de l'église Saint-Barthélémy. Si, dans la suite, cette supposition s'avérait juste, elle permettrait de conclure à l'établissement à peu près dans le même temps des paroisses du Saint-Barthélémy et de Sainte-Marie, situées à deux points très éloignés de Brassó. A ces deux endroits furent construites deux grandes églises.[61]

Ce n'est donc pas un hasard si les églises de village de cette contrée que Béla IV donna aux Cisterciens accusent une étroite parenté avec le chantier de Kerc. La plus ancienne de celles-ci est l'église de Szászhermány, dont l'abside est encore en plein cintre. Le côté nord du carré du choeur communiquant avec le chevet comporte, comme dans l'église Saint-Barthélémy, un espace à deux travées. La voûte du carré du choeur retombe sur de simples culots, typiques de Kerc. Dans le mur sud de la nef s'alignent de petites fenêtres quadrilobées, actuellement aveuglées. L'église en forme de croix de Prázsmár se rapproche bien plus sensiblement de Kerc (Fig. 29). Excepté le carré central, tous sont couverts de voûtes sexpartites. La coupe des nervures est la même qu'à Kerc, retombant sur des culots. C'est à celles-ci que vient s'ajouter le chevet à contrefort, clos par la moitié de l'hexagone. A côté de l'aile est se trouvent des espaces dont la forme est identique à ceux situées des deux côtés du choeur de l'église Saint-Barthélémy. A l'emplacement de l'aile ouest d'autrefois fut construite plus tard la nef gothique. Sont très caractéristiques les fenêtres circulaires réduites à quatre lobes, disposées dans le chevet hexagonal et dans la tour médiane octogonale. Comme à Kerc, les contreforts montent seulement jusqu'aux deux tiers du mur. Les formes de détail semblent, en général, un peu plus récentes que celles du monastère cistercien. L'église de Földvár a été reconstruite au XIVe siècle, et pourtant certains



Fig. 34. La nef centrale de l'église de Szászsebes

traits la rattachent à Kerc ou à l'église Saint-Barthélémy de Brassó. La rangée d'oculi et sous celle-ci le cintre des fenêtres géminées à consoles, plus tard emmurées, ainsi que l'encadrement de pierre du portail du collatéral sud et la fenêtre occidentale trilobée du collatéral nord se rattachent — à travers l'église Saint-Barthélémy — organiquement au chantier de Kerc. Le fait qu'à Földvár se dressait le château-fort, aujourd'hui en ruines, de l'ordre des Chevaliers Teutoniques permet de supposer que là se trouvait l'un des centres de cet ordre. Par suite de l'activité architecturale de l'ordre, fut édifié là un imposant château en pierre qui y remplaçe l'ancien fortin de terre et, dans sa proximité immédiate, son église. L'église de Barcaszentpéter, dans sa forme baroque actuelle, ne nous fournit guère de point de repère permettant de reconstituer sa forme primitive. La très belle clef de voûte de l'époque romane, représantant l'apôtre Pierre, est parente des sculptures de la cathédrale de Gyulafehérvár. Par contre, le chapiteaux à feuilles et à feuilles plates avec les tailloirs caractéristiques de Kerc, de la grande porte cintrée de la tour, — subsistant grosso modo dans son état originel — de l'église de Keresztényfalva (Cristian), ainsi que la rose à huit lobes de la façade, se rattachent positivement au chantier en question.[62]

Quant à la diffusion du style architectural de Kerc, est essentielle cette remarque de la charte de 1240, selon laquelle au temps de la donation les villages énumérés possédaient déjà leurs églises (tempore nostrae collationis ecclesiae praenominatae nondum vacabant.) Par ailleurs, c'est ce qu'indique aussi ce passage qui dit que, sans l'accord du monastère de Citeaux, il est interdit de bâtir église ou chapelle après la date d'émission de la charte (infra parochias seu territorium dictarum ecclesiarum nulla deinceps absque ipsorum fratrum (sc. monasterii Cisterciensis) consensu ecclesia vel capella de novo construatur nec altaria erigantur nec coemeteria consecrentur).[63] Il en découle donc qu'en 1240, Földvár, Prázsmár, Hermány et Barcaszentpéter possédèrent des églises. Or, étant donné qu'à Hermány et à Prázsmár les liaisons avec Kerc peuvent être nettement établies non seulement quant à la forme mais aussi quant à la structure, la date de 1240 est pour la construction du monastère de Kerc un terme ante quem essentiel. Il est, en effet, clair que la donation des quatre églises à Citeaux fut importante pour Kerc également, la lointaine maison-mère bourguignonne ne pouvant exercer ses droits que par l'intermédiaire du monastère cistercien qui se trouvait dans leur voisinage immédiat.

Le texte du bornage de la région de Barcaság commence de la manière suivante: «Prima vero meta huius terrae incipit de indaginibus castri Almage et procedit usque ad indagines castri Noilgiant et inde progreditur usque ad indagines Nicolai.»[64] Il est donc fait mention des marches des châteaux-forts de Halmágy, selon toute probabilité d'Ugra (Noilgiant — Galt) et de Miklósvár. Ces châteaux-forts appartenaient manifestement au roi.[65] L'importance de Halmágy (Helmeag) se trouve attestée par la basilique à trois nefs et à deux tours frontales, subsistant aujourd'hui encore — et utilisée par les luthériens hongrois — dont le choeur est clos par les trois côtés de l'octogone et flanqué de part et d'autre d'un long espace à voûte en berceau (Fig. 30—33). Le plan évoque nettement l'église Saint-Barthélémy de Brassó, le transept cependant y fait défaut. Au voûtement à six calottes du choeur vient s'ajouter la voûte sexpartite du carré du choeur. La porte trilobée conduisant dans la sacristie et ouvrant dans le carré du choeur vers le sud, les colonnes engagées épaulant les nervures typiquement cisterciennes du choeur, les faisceaux de trois colonnes et les culots rappellent tous l'église Saint-Barthélémy et Kerc, tout comme la niche sud en plein cintre, servant de siège au prêtre, la niche également trilobé ménagée dans le côté sud du mur octogonal, et surtout les fenêtres rondes, autrefois lobées, éclairant le choeur et les nefs. Actuellement, les quatre paires de fenêtres de la nef sont emmurées et ne sont visibles que vues des combles. Dans le mur est du choeur on distingue sous une grande fenêtre ronde une haute fenêtre géminée en plein cintre, emmurée. La paire de fenêtres orientales de la sacristie sud est également trilobée. Les piliers séparant la nef des collatéraux supportent des arcades basses ogivales, retombant sur des culots. Au-dessus de celles-ci, alternent dans la nef des piliers isolés et triples se terminant par des consoles, et dont la distribution permet de supposer des voûtes sexpartites démolies. Les collatéraux sont couvertes de voûtes d'arêtes sans nervures dont les bandes ogivales sont supportées par des pilastres trapus s'accolant aux piliers de la nef et aux murs des collatéraux, et formés des trois côtés de l'octogone. Entre les deux tours inachevées est disposée une grande tribune d'orgue, ouvrant vers la nef au rez-de-chaussée et à l'étage par un arc brisé. Un escalier ménagé dans la partie

nord du gros mur ouest du cloître conduit à l'étage. Le portail ouest d'une forme fort intéressante est, dans sa manière provinciale monumentale, une création du XIVe siècle d'un caractère fortement gothique; ainsi, dans une certaine mesure, il jure avec le style typiquement intermédiaire de l'église. A l'encontre des chapiteaux et des culots du choeur, dont les décors à crochets et à feuilles sont les mêmes qu'à Kerc, les culots représentant des mascarons de l'arc triomphal, contre lesquels s'appuyent les faisceaux de colonnes, se terminant chacune par un triple anneau, sont tout à fait originaux. La console du deuxième faisceau de colonnes en partant de l'ouest, représente une tête d'ours ou de loup. L'ébrasement en plein cintre, richement rythmé de la niche à siège, ouvrant dans le côté sud du chevet est recouvert d'un décor de rinceaux et de palmettes et d'autres motifs de feuilles; il rappelle les sculptures de la cathédrale de Pécs. La colonne de caractère kercien, épaulant l'ébrasement, avec les membres obliques se terminant en une ligne de corne et encadrant le fût, indique la date postérieure de la niche. L'église de Halmágy est une projection architecturale de la manière kercienne passée par Brassó, qui contient, à côté de sa structure et son aspect d'un style intermédiaire, des éléments nettement archaïques. Les mascarons de l'arc triomphal révèlent le fait qu'à Halmágy aussi travailla dans un chantier de caractère kercien, un maître fortement empreint du goût local. Tout ceci indique que la construction de l'église de Halmágy, habité, aujourd'hui encore par des Hongrois, dût suivre immédiatement celle de l'église Saint-Barthélémy de Brassó.

L'influence du chantier de Kerc s'affirme aussi dans l'église paroissiale de Szászsebes (Sebeș Alba — Fig. 34). La nef de la basilique, construite sans doute selon un plan à deux tours, était recouverte d'un plafond plat. Les basses arcades en plein cintre de la nef sont épaulées par des piliers carrés. Cette église première, construite au plus tard au début du XIIIe siècle, fut dans une certaine mesure transformée au milieu du siècle, par des maîtres formés à Kerc. Il est probable que ces travaux furent effectués après l'invasion des Mongols. A la place des deux tours fut élevée une nouvelle et puissante tour dont la corniche du troisième étage est supportée par une rangée de consoles de type kercien. La fenêtre géminée orientale de ce même étage actuellement cachée par les combles, est trilobée. Les chapiteaux à feuilles et à feuilles plates du portail en plein cintre, ouvrant dans l'axe de la tour,



Fig. 35. Le choeur de l'église de Szék. Photofilm Kolozsvár-Cluj

accusent une parenté étroite avec leurs analogues de Kerc. A la place du plafond plat sans doute incendié, la nef fut couverte de cinq voûtes d'ogives dont l'exécution postérieure se trouve attestée aussi par la distribution différente de celle des arcades. Les nervures massives à une paire de moulure, ainsi que les culots munis d'un tailloir, sont identiques aux fragments visibles dans la salle capitulaire de Kerc. Aussi la mince corniche reliant les culots et les tailloirs des piliers des arcades sont-ils d'une coupe de type kercien.[66]

La sphère de rayonnement de l'atelier de Kerc s'étendit jusqu'à la partie nord de la Transylvanie. Le choeur de l'église datant du XIIIe siècle, de Szék (Sic), ville de mine de sel, accuse une liaison étroite avec l'architecture cistercienne (Fig. 35—37). L'ordonnancement du choeur de la basilique archaïque à trois nefs, ressemble à celle de Halmágy. Les coupes des nervures du choeur des deux églises sont également identiques. Le carré du choeur de Szék est cependant couvert d'une simple voûte

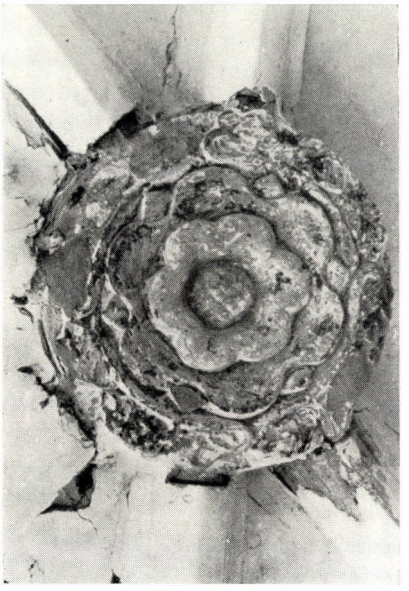


Fig. 36. Clef du voûte du choeur de l'église de Szék. Photofilm

d'ogives. La voûte retombe partout sur des colonnes engagées. Les culots y font défaut. Les plus beaux chapiteaux sont ceux à crochets et à feuilles de vigne des deux massives colonnes engagées du grand arc triomphal, des deux côtés coupé en talus, et dont l'arc et doucement brisé. Ces chapiteaux accusent la parenté la plus étroite avec ceux des piliers de l'église de la Madeleine de Châteaudun. La forme de leur base, allant en s'amincissant est unique en son genre. Les deux clefs de voûte du choeur, prises dans une couronne de roses



Fig. 37. La base de la colonne de l'arc triomphal de l'église de Szék. Photofilm

et de feuilles de chêne, sont un développement des clefs de voûte de Kerc. La représentation que porte la clef de voûte orientale se trouvant au-dessus de l'autel d'autrefois, symbolise d'une manière intéressante, par la rose centrale le Christ, et par les douze feuilles de chêne qui l'entourent, les douze apôtres. Le choeur est éclairé par des fenêtres trilobées, par contre sur le mur nord du choeur on voit une forme tréflée, inscrite dans six lobes. La fenêtre orientale des combles, éclairant l'absidiole nord rappelle encore les fenêtres jumelées trilobées, connues à Szászsebes, Halmágy et Brassó. Le choeur et les absidioles sont clos par une corniche à consoles. Le choeur est bipartite, les contreforts s'élèvent jusqu'aux deux tiers du mur, conformément au modèle habituel de Kerc.[67]

A Bálványosváralja (Unguraș) près de Szék, sur l'un des chapiteux à crochets de l'entrée méridionale de l'église calviniste on retrouve la réplique simplifiée de la feuille dressée typique de Kerc (Fig. 38—39). Le tympan à arc tréflé du portail en plein cintre évoque l'entrée de la sacristie de l'église orthodoxe de Beszterce (Bistrița). Les tailloirs des robustes pilastres épaulant l'arc de triomphe sont de caractère kercien, aussi les feuilles de chêne recouvrant la corbeille du chapiteau sud rappellent-elles les clefs de voûte du choeur de Szék.[68]

C'est aux plans des églises de Szék et de Halmágy qu'on doit rattacher l'église tombée en ruines de Radna (Rodna), ville de mine d'argent. Le choeur clos par les trois côtés de l'octogone sert actuellement d'église orthodoxe. Les collatéraux de cette basilique à trois nefs montaient, comme à Szék, jusqu'au polygone du choeur et leurs chevets étaient plats. La fenêtre géminée doublement trilobée, perçant le deuxième étage de la vaste ruine de la tour s'élevant à l'extrémité ouest du collatéral sud, avec sa console de forme kercienne et son talus latéral dessinant la ligne d'une corne, comme la niche à siège de Halmágy, ainsi que la corniche séparant la deuxième étage, également de type kercien, marquent nettement les origines principales de cet édifice.[69]

La création la plus récente en date de l'atelier de Kerc est le choeur de l'église de Beszterce, autrefois église minorite, aujourd'hui orthodoxe, qui se rattache étroitement à Szék et à Halmágy (Fig. 40—41). Cette église à choeur long fut construite selon les exigences des ordres mendiants. Elle diffère donc, à ce point de vue, des édifices jusqu'ici étudiés. Le chevet du choeur est en haut percé de trois fenêtres rondes qui, exceptée celle du milieu, sont quadri-

lobées comme à Prázsmár. Sous celles-ci est visible une fenêtre haute légèrement ogivale. La fenêtre du milieu, sans doute une fenêtre géminée, est emmurée. Les contreforts bas présentent l'aspect habituel. Dans le choeur, s'ajoute vers l'ouest à la voûte terminale à six calottes une voûte d'ogives quadrangulaire, séparée de l'autre par deux bandes. La coupe prismatique des nervures est grossière, excepté dans le chevet à six calottes où on rencontre la solution aux moulures latérales de Kerc. Les clefs de voûte à roses et à feuilles, les chapiteaux évolués à crochets et à feuilles, ainsi que les chapiteaux des piliers de l'arc triomphal sont surmontés du tailloir déjà connu. Les lourds socles attiques des colonnes engagées reposent sur des bases surélevées. L'arc triomphal est légèrement ogival et retombe sur de très beaux chapiteaux à feuilles, à crochets et à feuilles plates. Le tympan de la porte de la sacristie est trilobé. La façade occidentale de la large nef formant une seule halle, est percée en haut — dans l'axe de la distance qui existe entre les deux grandes fenêtres ogivales dont le remplage est cassé — d'une grande fenêtre circulaire. Les fragments du remplage de pierre de ces fenêtres permettent de conclure que leur forme dût être semblable à celle des fenêtres gothiques primaires du choeur de la cathédrale de Gyulafehérvár.[70]

Nous venons de donner un aperçu de la vaste diffusion du style architectural de Kerc. Il est établi que tous les édifices étudiés sont situés dans des domaines royaux, ou des territoires nantis de privilèges et étroitement liés au pouvoir central. Halmágy et Bálványos étaient des châteaux royaux, Szék était une mine de sel, Radna une mine d'argent, Brassó, Beszterce et Szászsebes étaient d'importantes colonies saxonnes, jouissant de privilèges royaux et de la protection du roi et les villages du Barcaság étaient sous le patronage des cisterciens. Il est donc évident que la construction du monastère cistercien de Kerc, fondé par le roi et jouissant pendant de longs siècles d'une sauvegarde royale, fut réalisé par un chantier dont le maître d'oeuvre connaissait à fond l'architecture de l'ordre. Il est toutefois fort dommage que nous ne connaissions pas le très important monastère d'Egres qui offrit un refuge à la population de la région au temps de l'invasion des Mongols, mais ne put résister à leur siège. Mais même ainsi, il est certain que le monastère de Kerc, établi sur un domaine royal, fut construit, dans le second quart du XIIIe siècle, par un chantier en son essence



Fig. 38. Le portail méridional de l'église de Bálványosváralja



Fig. 39. Le chapiteau de la colonne sud de l'arc triomphal de l'église de Bálványosváralja



Fig. 40. Le choeur de l'église de Beszterce

séculier qui fut en rapports directs avec l'activité artistique du roi. Au début du XIVe siècle, il n'en restait plus que le portail ogival occidental. Il est peu probable que l'invasion des Mongols eut marqué une date limite dans l'histoire de la construction de l'ensemble du cloître. L'édifice est absolument homogène et s'il ne fut pas terminé jusqu'en 1241, il ne devait pas être loin de son achèvement. Ceci se trouve nettement attesté par le rayonnement du chantier. La charte de 1240, ainsi que les observations concernant la forme, rendent fort probable que le chantier de Kerc commença son activité dans le Barcaság, et peut-être à Brassó, déjà dans les années 1230. Les formes plus évoluées de l'église Saint-Barthélémy la datent d'un temps postérieur à l'invasion des Mongols. Le travail le plus récent du chantier actif dans le Barcaság est l'église de Halmágy, édifiée entre 1250 et 1260. Une partie du chantier dût donc travailler à partir des années 1230 — grosso modo pendant le temps d'une génération — dans le Barcaság où les nouvelles colonies jouissant de la protection du roi, manquaient d'églises. Un autre groupe du chantier avait, pour réparer les dégats causés par les Mongols, travaillé dans les années 1240 à Szászsebes, et il est chronologiquement possible que ce même groupe ait bâti, vers 1250—1260, l'église de Szék, et qu'il ait influencé aussi la construction de l'église de Bálványosváralja située au pied du château-fort royal. C'est de Szék ou de Halmágy que ce groupe serait parti pour arriver entre 1260 et 1270 à Radna et finalement à Beszterce. Le choeur de l'église de cette ville, qui semble être de date postérieure, dut lui aussi être terminé vers 1270. Il n'y a pas lieu de supposer que des maîtres formés à Kerc aient participé à la construction de la nef. Donc, si nous situons entre 1230 et 1270, les travaux que l'atelier effectua à l'extérieur, il en découle que l'ensemble de Kerc fut terminé grosso modo dans les années 1230. Le chantier dût être relativement nombreux, autrement on ne pourrait guère comprendre comment il aurait pu déployer, pendant un demi-siècle, une si grande activité. Le caractère séculier du chantier ressort aussi du fait que nous le savons, l'aile ouest du monastère de Kerc, qui aurait été celle des convers ne fut jamais réalisée. Ce fait entraîna la nécessité de s'assurer le concours d'autres maîtres, donc de maîtres laïcs. Pour l'ordre des Cisterciens, ce problème put être résolu grâce au centre de création artistique qui avait été fondé et soutenu par le roi. Ce chantier de caractère non-monastique, relevant du roi, fut capable de satisfaire en Transylvanie aux besoins architecturaux des domaines de la couronne. Nous l'avons vu, ce chantier ne travailla pas pour des évêchés ou pour des seigneurs terriens. On comprend ainsi clairement pourquoi l'influence de Kerc ne se manifesta pas dans les travaux de construction de la cathédrale de Gyulafehérvár, commencés bien plus tôt, mais continués plus tard longtemps et parallèlement.[71] Des travaux architecturaux de si grande envergure et non-monastiques chose absolument inusitée chez les Cisterciens, ne sauraient être expliqués autrement que par l'organisation et l'oeuvre d'orientation d'un chantier séculier très nombreux, relevant de la couronne, et capable de satisfaire à des demandes monastiques aussi bien que séculières. Bien entendu, conformément à la demande et dans la mesure du possible, le chantier s'assura également le concours des maîtres locaux. Ceci apparaît nettement à Halmágy, à Szék, Bálványosváralja, Prázsmár et à Földvár. Il est cependant incontestable que le chantier royal — indifférent à l'influence de l'entourage saxon ou hongrois et en rapport direct avec le style cistercien français — apporta le caractère fondamental premier aux bâtiments. Nous avons vu dans quelle mesure l'architecture

de Kerc était imprégnée des éléments contemporains de l'Ile de France, éléments que même l'architecture cistercienne française n'avait intégrés au cours du XIIIe siècle, que graduellement dans ses structures et formes plus conservatrices qui tendaient toujours au dépouillement. L'exemple du chantier royal de Kerc nous avertit donc que, dans l'art hongrois, la mesure du retard par rapport aux initiatives d'Europe Occidentale, doit être examinée séparément dans chaque cas, car les circonstances historiques favorables ou défavorables influèrent sensiblement sur ce retard. La forte influence directe que l'architecture cistercienne française exerça sur l'architecture de la Hongrie du moyen-âge indique aussi, qu'au delà de rapports étroits l'architecture hongroise du XIIIe siècle manqua, en ce domaine, de cette force transformatrice qui exista, par exemple, en Allemagne.[72] L'activité du chantier de Kerc permet cependant d'établir la manière dont cet art pur et vigoureux se répandit et se modifia sous l'effet des traditions et tendances locales. De plus, à travers l'art royal de l'époque post-arpadienne, on y voit bouillonner la lutte créatrice de l'art, celle des centres culturels contemporains les plus évolués, dont les lumières scintillèrent même dans des régions éloignées.



Fig. 41. Vue intérieure du choeur de l'église de Beszterce

NOTES

[1] *Conant, K. :* Carolingian and romanesque architecture. 800—1200. Edinburgh—Bradford, 1959. — *Hahn, H. :* Die frühe Kirchbaukunst der Zisterzienser. Berlin, 1957.

[2] *Aubert, M. :* L'architecture cistercienne en France. Paris, 1947. II. p. 208.

[3] Cf. *Csemegi, J. :* A budavári főtemplom középkori építéstörténete (Histoire médiévale de la construction de la cathédrale de Budavár). Budapest, 1955. pp. 73—80.

[4] *Aubert, M. :* op. cit. I. p. 97.

[5] Ibid. p. 98.

[6] «Monachos vel conversos artifices ad operandum saecularibus concedi non licet." Ibid. p. 96.

[7] Ibid. II. pp. 213—216.

[8] *Szentpétery, I. :* Az Árpád-házi királyok okleveleinek kritikai jegyzéke (Répertoire critique des chartes des rois de la dynastie arpadienne). Budapest, 1923. n° 137.

[9] *Levárdy, F. :* Pannonhalma építéstörténete (Histoire de la construction de Pannonhalma). II. Művészettörténeti Értesítő, 1959. pp. 121 et 124—125. — *Levárdy, F. :* Les monuments d'architecture médiévale à Pannonhalma. Acta Historiae Artium, VIII (1962), p. 33.

[10] *Szentpétery, I. :* op. cit. n° 422. Cf. *Levárdy, F.:* op. cit. p. 124.

[11] Nous ne parlons que de l'acitivité directe des Cisterciens, nous négligerons donc les influences bourguignonnes, ainsi que l'influence indirecte se présentant comme éléments secondaires (Ják, Zsámbék, Kalocsa, Gyulafehérvár, etc.).

[12] Sur l'histoire et la description de l'architecture de l'abbaye de Kerc v.: *Reissenberger, L. :* Die Kerzer Abtei. Hermannstadt, 1894. — *Baumgartner, A. :* A kerci apátság a középkorban (L'abbaye de Kerc au Moyen-Age). Budapest, 1915. — Die deutsche Kunst in Siebenbürgen. Hermannstadt-Sibiu, 1934. — *Gerevich, T. :* Magyarország románkori emlékei (Les monuments de l'époque romane de Hongrie), Budapest, 1938. — *Vătăşianu, V. :* Istoria artei feudale in Ţările Romîne. I. Bucarest, 1959. — *Oprescu, G. :* Die Wehrkirchen in Siebenbürgen. Dresden, 1961.

[13] *Zimmermann—Werner :* Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen. I. p. 27. — *Szentpétery, I. :* op. cit. n° 395.

[14] *Szentpétery, I. :* op. cit. n° 197—198, 206, 222—224, 233, 235—237, 240, 242.

[15] Ibid. n° 197.

[16] *Baumgartner, A. :* op. cit. p. 22.

[17] *Zimmermann—Werner :* op. cit. I. p. 38.

[18] «Monasterium ad honorem ipsius gloriosae virginis de Kyrch post Thartarice vastitatis rabiem penitus desolatum, ut viri deo amabiles fratres scilicet Cysterciensis ordinis devote vocis organo laudant virginem in nostram protectionem recepimus.». *Zimmermann—Werner :* op. cit. I. p. 94.

[19] Ibid. I. pp. 116, 213, 231, 356—358.

[20] Ibid. II. pp. 10—11.

[21] «Abbas de Kertz modo tredecim monachos tenet.» *Békefi, R. :* A pásztói apátság története (Histoire de l'abbaye de Pásztó). I. Budapest, 1898. p. 257.

[22] *Zimmermann—Werner :* op. cit. III. p. 213.

[23] «Quod (sc monasterium) per nostros praedecessores reges utputa Hungarie celeberrime fundatum existit, quorum eciam corpora ibidem existunt.» *Reissenberger, L. :* op. cit. p. 20.

[24] *Reissenberger, L. :* op. cit. p. 27.

[25] *Zimmermann—Werner :* op. cit. IV. pp. 413—414.

[26] *Reissenberger, L. :* op. cit. p. 30.

[27] Ibid. 31 (1474) et Orsz. Lvt. (Archive Nationale) Dl. 37056 (1477).

[28] *Reissenberger, L. :* op. cit. p. 16.

[29] Ibid. pp. 34—35.

[30] Orsz. Lvt. Kolozsmonostor Urbaria, paquet 26. Malheureusement le début de l'urbarium manque. Du point de vue liturgique, le fond de l'église est toujours la partie de l'entrée. Cet urbarium fut rédigé par l'envoyé du convent de Kolozsmonostor, qui devait être expérimenté en matière de liturgie. Le terme «le fond de l'église» pourrait

difficilement signifier le choeur, du fait que ce même urbarium fait mention du prêtre saxon. Si il y eut prêtre, il dut aussi y avoir église, qui ne peut être identique qu'avec la partie actuelle de l'église.

[31] La lithographie de Neuhauser est à la Biblithèque de l'Inspection Nationale des Monuments Historiques. On la trouve dans *Bielz, J. :* Die Graphik in Siebenbürgen. Sibiu-Hermannstadt, 1947. fig. 14. — C'est dans la même institution que sont conservés les documents relatifs aux travaux de reconstruction effectuées entre 1910 et 1915 par les soins du Comité National des Monuments Historiques. Les documents les plus importants sont les suivants: 943/1912, 616/1913, 665/1914 et 32/1915. Les relevés effectués en 1911 sous la direction d'Oscar Láczay-Fritz se trouvent également à la collection de plans de l'Inspection des Monuments Historiques.

[32] *Reissenberger, L. :* op. cit. p. 48.

[33] *Oprescu, G. :* op. cit. fig. 89.

[34] *Reissenberger, L. :* op. cit. pp. 52—53 et fig. 1.

[35] Communication de Gustave Treiber. Le mur de clôture du cloître a été métré par Walter Horwath.

[36] *Gerevich, T. :* op. cit. p. 62. — *Vătăşianu, V. :* op. cit. pp. 104—105 (après l'invasion des Mongols). Die deutsche Kunst in Siebenbürgen. p. 85 (vers 1230).

[37] Longueur totale de l'église: 54 m, longueur du choeur: 11,50 m, profondeur du transept: 9 m, longueur du vaisseau: 33,50 m. Largeur du choeur: 7,70 m, largeur du transept: 27,20 m, largeur du vaisseau: 17,75 m. Hauteur du choeur: 18 m. La longueur de l'aile est du cloître dût être de 44 m, et celle de l'aile sud, environ 33 m. Le cloître est large de 8 m. Cf. *Reissenberger, L. :* op. cit. pp. 37—38 et 52.

[38] *Bósz, E. :* Az egresi ciszterci apátság története (Histoire de l'abbaye cistercienne d'Egres). Budapest, 1911. pp. 51 et 53. La meilleure photographie de la clef du voûte est publiée dans: *Hümpfner, T. :* Les fils de Saint-Bernard en Hongrie. Budapest, 1927. p. 6.

[39] *Dimier, A. :* Recueil de plans d'églises cisterciennes. Paris, 1949. II. plans n° 176 et 264. V. leur description ibid. I. pp. 129 et 158—159.

[40] Aubert date la construction de l'abside polygonale des environs de 1300, comme achèvement des transformations effectuées dans la seconde moitié du XIIIe siècle. Op. cit. I. p. 201 et fig. 78.

[41] *Aubert, M. :* op. cit. I. fig. 71.

[42] Ibid. fig. 264 (Longpont).

[43] Ibid. II. fig. 420 et 422.

[44] Ibid. I. fig. 165—166.

[45] Ibid. fig. 171 et II. fig. 311, 359, 393 et 427.

[46] *Outradel, G. :* Châteaudun. Église de la Madeleine. Congrès archéologique de France. XCIII[e] Session tenue à Orléans en 1930. Paris, 1931. pp. 442—460.

[47] *Aubert, M. :* op. cit. I. fig. 194.

[48] Ibid. fig. 232 et 234.

[49] Ibid. p. 95 et II. fig. 332, 380, 397.

[50] *Levárdy, F. :* op. cit. p. 116 et fig. 19. — *Entz, G. :* A gyulafehérvári székesegyház (La cathédrale de Gyulafehérvár). Budapest, 1958. fig. 137.

[51] *Levárdy, F. :* op. cit. pp. 112—116.

[52] *Jankovich, I. :* A veszprémi Gizella kápolna (La chapelle Sainte-Gisèle de Veszprém). Technika, 1940. pp. 129—134.

[53] *Divald, K. :* Magyarország művészeti emlékei (Les monuments d'art de Hongrie). Budapest, 1927. fig. 52.

[54] *Lux, G. :* A zsámbéki templomrom (Les ruines de l'église de Zsámbék). Budapest, 1939. fig. 26, 40 et 42.

[55] *Gergelyffy, A. :* L'église abbatiale de Bélapátfalva. Acta Historiae Artium, 1959. pp. 245—276, fig. 20. 23—24.

[56] *Eydoux, P. :* L'architecture des églises cisterciennes d'Allemagne. Paris, 1952. pp. 169—173.

[57] *Vătăşianu, V. :* op. cit. pp. 105—117. V. encore: *Lux, G. :* Középkori eredetű evangélikus templomok és templomerődök (Églises et églises-forteresses luthériennes du moyen-âge). Tirage à part de l'ouvrage intitulé Evangélikus templomok (Églises luthériennes). Budapest, 1944. pp. 119—123. — *Entz—Sebestyén :* A széki református templom (L'église protestante de Szék). Kolozsvár, 1947. pp. 16—19.

[58] *Szentpétery, I. :* op. cit. n° 261.

[59] Ibid. n° 674.

[60] Sur l'église Saint-Barthélémy v. *Jeckelius, E. :* Das Burzenland. III. Kronstadt. 1928. pp. 107—121 et fig. 140—153.

[61] Die baugeschichtlichen Ergebnisse der Grabungen in der Schwarzen Kirche. Mitteilungen des Burzenländer Sächsischen Mueseums. 1938. pp. 93—102.

[62] *Jeckelius, E. :* op. cit. IV. 1. Die Dörfer des Burzenlandes. Kronstadt, 1929. fig. 102—113 (Földvár), 160—168 (Keresztényfalva), 182—195 et 205—207 (Szászhermány et Prázsmár). Dans le texte pp. 164—174.

[63] *Zimmermann—Werner :* op. cit. I. pp. 68—69.

[64] Ibid. p. 12.

[65] *Horedt, K. :* Zur Siebenbürgischen Burgenforschungen. Südost-Forschungen. 1941. p. 585.

[66] Cf. Die deutsche Kunst in Siebenbürgen. pp. 20—21 et 93—94. — *Vătăşianu, V. :* op. cit. pp. 39—41.

[67] *Entz—Sebestyén :* op. cit.

[68] *Entz, G. :* Szolnok-Doboka műemlékei (Les monuments historiques du comitat de Szolnok-Doboka). Dés—Kolozsvár, 1944. p. 195 et fig. 16, 22.

[69] *Csányi, K.—Lux, G. :* Árpád-kori templom romjai Óradnán (Les ruines d'une église de l'époque arpadienne à Óradna). Technika, 1943. pp. 91—93.

[70] *Vătăşianu, V. :* op. cit. pp. 114—116 et fig. 104—106. — *Entz, G. :* Szolnok-Doboka műemlékei. pp. 200—201.

[71] *Entz, G. :* A gyulafehérvári székesegyház. pp. 108—109.

[72] Cf. Note n° 56.

L'AFFRESCO ABSIDALE DI PIETRO CAVALLINI NELLA CHIESA DI S. MARIA IN ARACOELI A ROMA

L. Vayer

Da quando il creatore della grande sintesi dello sviluppo stilistico dell'arte italiana, Adolfo Venturi, si è richiamato alla testimonianza del grande maestro del quattrocento che, davanti al meraviglioso splendore della serie di mosaici di S. Maria in Trastevere a Roma, esaltò Pietro Cavallini come «dottissimo e nobilissimo maestro», scrivendo che «dopo tanti secoli d'oblio, e tanti errori... la voce di Lorenzo Ghiberti risuona come storica verità», — non occorre più giustificare perchè la storia dell'arte intenda ricercare ogni traccia ritrovabile del più grande pittore romano del «protorenaissance».[1] Già le sole figure monumentali «di grandissimo rilievo» dell'imponente «Giudizio Universale» della Chiesa di S. Cecilia obbligano gli studiosi a prendere lo spunto, se non da nuovi documenti di opere superstiti, almeno dai dati conservati dalle fonti di monumenti scomparsi, per cercare di completare virtualmente l'opera di Pietro Cavallini. E'questo l'intento che ha mosso lo scrivente quando cercava di ridare una nuova vita storica con le sue ricerche al capolavoro cavalliniano della chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma sacrificato al grande impulso di costruzioni e distruzioni del tardo cinquecento.

Le leggende romane si sono conservate nella loro forma più matura nelle Mirabilia Romae. Questa collezione del XII secolo fa parte del Liber Politicus scritto da Benedetto, dotto canonico della Basilica di S. Pietro che ha annotato le notizie sulla Curia papale, sui monumenti romani e, non in ultimo luogo, proprio quelle sui miracoli di Roma contenute nelle Mirabilia, cioè le leggende stesse, con conoscenza sicura della materia e, d'altra parte, con una fantasia volubile. Quantunque le Mirabilia fossero un'opera di importanza centrale per il mondo medievale cristiano e in specie per i pellegrini che negli anni di giubileo affluivano a Roma in gran numero, tuttavia le leggende romane, appartenenti ad un ciclo di tradizioni leggendarie legate al luogo, non poterono avere una diffusione universale se non entrando nella Legenda Aurea, la più grande raccolta medievale di leggende. Questo leggendario del XIII secolo fu compilato da Jacopo a Voragine, monaco domenicano diventato poi arcivescovo di Genova; il testo si diffuse in innumerevoli varianti nei vari paesi europei nei secoli del tardo medioevo. La leggenda di Ara Coeli che a noi interessa, nota in molte varianti, conteneva, come tante altre storie miracolose di Roma e del medioevo, numerosi elementi orientali ed era la seguente: Ottaviano Augusto aveva sottratto la repubblica ai disordini plurisecolari della guerra civile e sotto gli auspici dell'impero aveva portato la pace nell'immenso impero romano. Dopo che la pace era durata già da dodici anni, l'imperatore ed i Romani eressero alla Pace un tempio magnifico collocandovi una grande statua di Romolo fondatore dell'Urbe. Fu interpellato l'oracolo di Apollo per sapere per quanto tempo il tempio e la statua sarebbero rimasti in piedi; la risposta fu che essi sarebbero durati finchè una vergine non avesse partorito. Il senato e il popolo interpretarono ciò come se la pace avesse a durare sempre e per gratitudine desiderarono onorare come un dio il loro sovrano considerato non solo l'uomo più saggio, ma anche il più bello. Ma Augusto non era disposto ad accettare quest'adorazione se non dopo essersi convinto che un uomo più grande di lui non sarebbe mai nato in questa terra. Fece perciò venire la Sibilla di Tivoli — nelle varianti più antiche figurava la Pythia greca, poi, invece di quella di Tivoli, la Sibilla di Eritrea — la quale dopo tre giorni di digiuno, proprio il giorno della nascita di Gesù, andò coll'imperatore sul colle del Campidoglio, antica sede della repubblica romana che il medioevo continuava a considerare invariabilmente il centro simbolico della città. In quel luogo, verso mezzogiorno, si aprì il cielo davanti agli occhi loro; intorno al sole apparve uno splendente cerchio dorato con in mezzo una bellissima vergine che

teneva un bambino in braccio. Nello stesso tempo si sentì una voce dall'alto: «Haec est Ara Coeli». E la Sibilla disse ad Augusto: questo bambino sarà più grande di te. Allora l'imperatore, prostrato per terra, adorò il vero Dio, rifiutò la devozione dei romani spettante solo alla divinità e nello stesso luogo — secondo alcune varianti il miracolo sarebbe avvenuto all'aperto, secondo altre nella sala del suo palazzo — fece erigere un altare sul quale fece mettere la scritta: «Ara primogeniti Dei». Lo stesso giorno il tempio pagano con l'immagine di Romolo crollò come aveva predetto la profezia e, sempre quel giorno, una fontana di Roma invece di acqua zampillò tanta abbondanza di olio che il flusso arrivò fino al Tevere.[2] Al posto dell'altare cristiano di Augusto, nel punto più alto del Campidoglio, venne poi costruita la chiesa di Santa Maria in Aracoeli[3].

All'epoca delle Mirabilia Romae risale anche la prima nota raffigurazione artistica della leggenda che appare per la prima volta nell'iconografia dell'arte cristiana nella decorazione a mosaico di un altare di marmo della chiesa di Aracoeli. Nell'altare eseguito nel periodo a cavaliere tra i secoli XII e XIII e ancora oggi conservato nel transetto della chiesa, nella cappella di Sant'Elena, si vede, nella composizione simile agli archi di trionfo, nel centro l'Agnus Dei, a sinistra nell'angolo in alto, la figura dell'imperatore prostrata in preghiera, a destra nell'angolo in alto la Madonna col Bambino. Cento anni dopo fu eseguita la prima composizione monumentale, opera del più grande maestro del primo rinascimento romano Pietro Cavallini: una pittura murale che ornava il soffitto dell'abside della chiesa di Aracoeli. Il capolavoro che splendeva nel posto d'onore della chiesa era una delle decorazioni monumentali che il Cavallini sparse nelle basiliche della Roma medievale e di cui così pochi si salvarono dalla spietata passione innovatrice dei posteri. Il Vasari, enumerando le opere del Cavallini — non sempre bene informato, ma spesso come unica fonte — racconta che il maestro «dipinse in Araceli, sopra la porta della sacrestia, alcune storie che oggi sono consumate dal tempo». . . poi, passando in rassegna le sue opere romane — tra cui ci sono delle attribuzioni giuste, ma anche erronee — alza la voce dicendo: «Ma la migliore opera che in quella città facesse, fu nella detta chiesa d'Araceli sul Campidoglio; dove dipinse in fresco, nella volta della tribuna maggiore, la Nostra Donna col Figliuolo in braccio, circondata da un cerchio di sole; e a basso, Ottaviano imperadore, al quale la Sibilla Tiburtina mostrando Gesù Cristo, egli l'adora: le quali figure in quest'opera, come si è detto in altri luoghi, si sono conservate molto meglio che l'altro, perchè quelle sono nelle volte, sono meno offese dalla polvere che quelle che nelle facciate si fanno.»[4] Quindi nell'affresco del Cavallini nell'abside appariva, conformemente alla variante più completa della leggenda, non solo la figura di Augusto, ma anche quella della Sibilla. L'informazione del grande biografo sulle buone condizioni dell'opera fa triste effetto, tanto più in quanto, ricostruito il coro nella seconda metà del cinquecento, l'abside della chiesa venne demolita e, insieme con le pareti, fu completamente distrutta anche la pittura. Come una risposta al Vasari suonano le parole malinconiche di Gregorovius, grande storiografo ottocentesco della Roma medievale: «Vielleicht ist mehr als alles andere der Untergang eines Gemäldes von Cavallini in Aracoeli zu beklagen, wo er die Legende von Octavianus und der Sibylla darstellte.»[5] Con un'intuizione geniale egli, che non era storico dell'arte, riconobbe giustamente l'eccezionale importanza storica nell'arte romana del trecento di un'opera magnifica per la cui ricostruzione nessun tentativo notevole è stato ancora fatto dagli studiosi del primo rinascimento.

Intorno all'affresco absidale scomparso del Cavallini si è intrecciato, nelle antiche fonti e nella nuova bibliografia della storia dell'arte, un intricato groviglio di tesi contrastanti e di pareri erronei per la soluzione dei quali occorre applicare il metodo critico più minuzioso. Poichè le notizie intorno alla prima monumentale composizione cavalliniana che raffigura artisticamente la leggenda si collegano direttamente con il mosaico del già ricordato antico altare di marmo, il nostro studio deve cominciare con l'esame dei dati che le fonti offrono intorno a quel monumento. La letteratura sull'argomento ricorda questo più antico documento iconografico dell'Aracoeli riferendosi ad un famoso passo del Muratori, grande precursore settecentesco dell'indagine delle fonti storiche; e anche noi lo mettiamo alla testa degli autori illustri. Lo storico settecentesco incline alle idee dell'illuminismo, parlando delle favole medievali cristiane intorno all'Urbe, passa poi ai documenti iconografici della leggenda di Aracoeli e presentando l'altare di marmo in un'incisione di rame abbastanza primitiva, ne riporta l'iscrizione. Dalla verseggiatura leonina come terminus post quem egli deduce che essa deve risalire ad epoca poste-

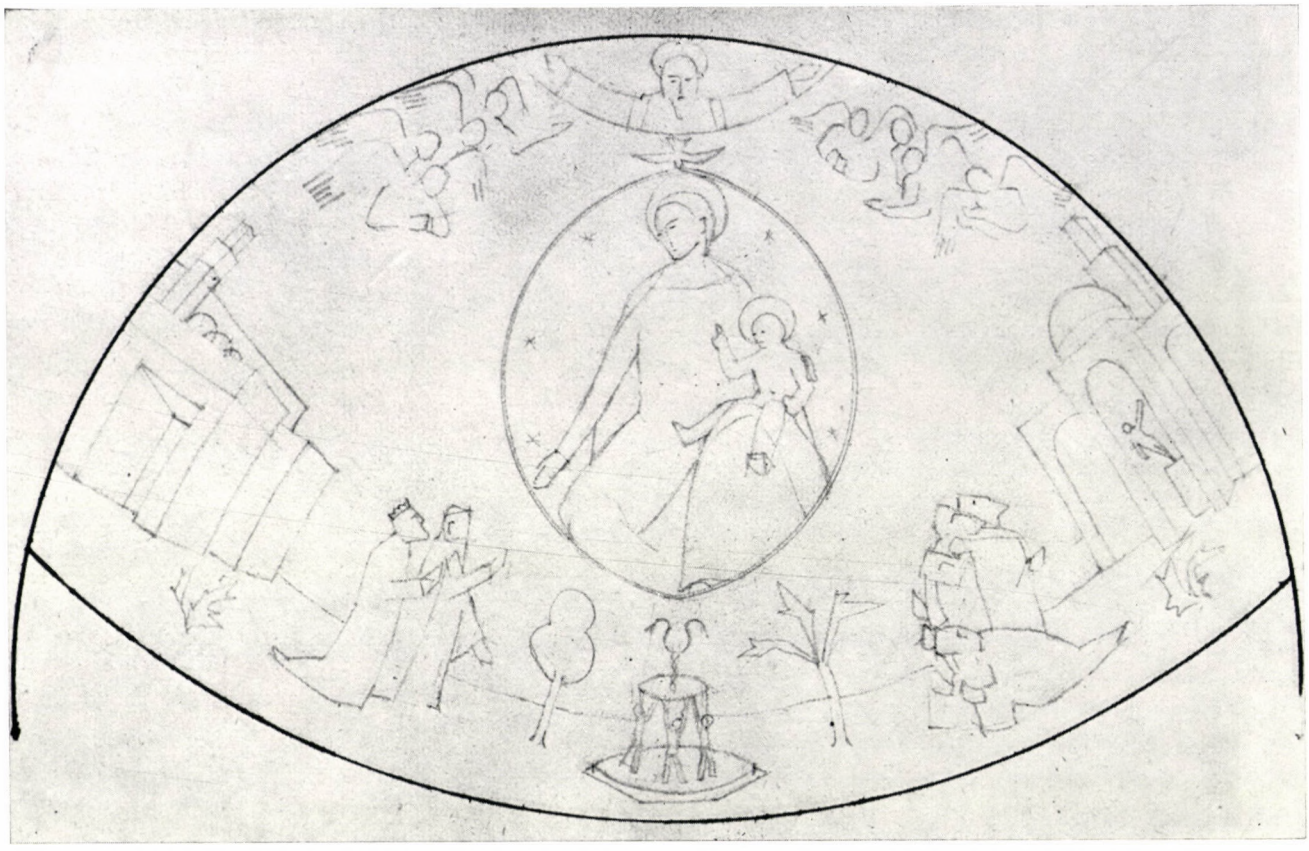


Fig. 1. Pietro Cavallini: Affresco nell'abside della chiesa romana di Santa Maria in Aracoeli. Ricostruzione

riore all'anno 1000 dopo Cristo. Il Muratori accenna poi ad un manoscritto della Biblioteca Estense dell'anno 1285, contenente il Memoriale Potestatum Regiensium, ne riporta il relativo testo e, nella fig. 2 della tavola incisa già ricordata, la miniatura del codice che presenta la scena dell'Aracoeli. Infine lo valuta come un esempio del culto cristiano succeduto a quello pagano: «Neque ego plura addam, ut ostendam, quam nullam fidem mereatur eiusmodi commentum (i. e. la leggenda), antiquis (cioè dell'età antica) omnibus ignotum, & quamdiu steterit in Capitolio Templum Iovis cujus loco tandem successit Christianorum Aedes, Ara Caeli nuncupata. Verum haec pauca sufficiant de eruditione & credulitate temporum barbaricorum (i. e. medievali), quorum ingenium & mores (utinam non & fraudes) aliqui nondum exuerunt.» Dell'affresco del Cavallini nell'abside il Muratori non fa parola.[6]

Dopo il Muratori Barbier de Montault, illustre iniziatore della ripresa, verso la metà del sec. XIX, delle ricerche di iconografia cristiana, ricorderà l'antico altare di marmo della chiesa di Aracoeli datandolo nel XIII secolo. Dell'affresco del Cavallini egli non sa niente, ma racconta che il coro venne rinnovato verso la metà del cinquecento, perchè l'abside semicircolare non era abbastanza capace per i monaci i quali la allargarono all'indietro dandole forma quadrata e ornando la volta con una serie di affreschi tra cui quelli dei due grandi campi dell'arco trionfale erano dedicati alle figure dell'imperatore e della Sibilla. Quest'ultimo affresco di cui Barbier de Montault ignora il pittore, è opera insignificante di un maestro romano della fine del seicento, Giuseppe Passeri e ricorda anche oggi, come modesto successore, l'affresco cavalliniano dell'abside demolita.[7]

Mentre il Milanesi, benemerito compilatore della prima edizione critica delle biografie artistiche del Vasari, che costituiscono la fonte più importante relativa all'affresco del Cavallini nell'abside, ha riportato il citato passo sull'Aracoeli senza alcun commento, il Graf, nella sua monografia di importanza fondamentale per le tradizioni e le leggende della Roma medievale, e in sostanza valida anche oggi, ricorda per primo, dopo il Gregorovius, la composizione monumentale del Cavallini. Egli data il mosaico dell'altare di marmo

al secondo quarto del secolo XII, al tempo del papa Anacleto II (1130—1138) osservando che la Sibilla non vi figura ancora, poi prende a parlare dell'affresco del Cavallini che egli ritiene distrutto al tempo del papa Paolo IV (1555—1559) «insieme con la tribuna nella quale fu eseguito» e dove appariva già anche la figura della Sibilla.[8]

A partire dall'inizio di questo secolo, sia per lo sviluppo delle ricerche iconografiche che per il riconoscimento dell'importanza dell'opera del Cavallini, venne posto negli scritti di sempre più numerosi autori il problema dell'affresco distrutto dell'Aracoeli. Ma si trattava in genere di una semplice menzione oppure — ed è la cosa più caratteristica — di una totale confusione del caso così chiaramente presentato nel passo del Vasari. Mâle, il maggior rappresentante delle ricerche moderne di iconografia cristiana, data alla fine del XII il mosaico dell'altare di marmo, che egli ricorda riferendosi al Muratori e — confondendolo evidentemente coll'affresco del Cavallini — lo dice distrutto («détruit»). Degli altri documenti iconografici relativi della chiesa di Aracoeli, che non appartengono all'epoca da lui trattata nel suo saggio, non fa parola.[9] Il Lutz e il Perdrizet nella loro speciale monografia iconografica constatano giustamente l'errore commesso dal Mâle, senza precisare però in che cosa esso consista. Essi accusano infatti il Mâle di aver scambiato il mosaico pubblicato dal Muratori per la miniatura pubblicata dallo stesso, mentre ciò non corrisponde alla verità perchè l'errore del Mâle consiste nell'aver confuso la «distruzione» del mosaico e quella dell'affresco del Cavallini. Un errore molto maggiore viene invece commesso proprio dai due autori in questione che collocano l'affresco cavalliniano invece che nella chiesa romana di Aracoeli, in quella di S. Francesco ad Assisi, il che è tanto più incomprensibile in quanto essi fanno riferimento esatto al passo del Vasari dove è indicata in modo inequivocabile Roma e non Assisi. In tal modo, naturalmente, essi considerano «distrutto» l'affresco di «Assisi». Risulta perciò inutile la loro giusta valutazione dell'importanza del dipinto cavalliniano e inutile il biasimo rivolto giustamente agli studiosi del trecento i quali, considerando il Cavallini niente più che un «discepolo» di Giotto, non attribuiscono all'opera la dovuta importanza — l'infondato «trasferimento» da loro operato dell'affresco del Cavallini è diventato un errore tramandato da autore ad autore e grave di conseguenze.[10] Nella letteratura iconografica è stato il manuale di Molsdorf a propagare l'errore di Lutz e Perdrizet, ricordando come la più antica raffigurazione «d'affresco distrutto ad Assisi» del Cavallini. Limitandosi a trattare soltanto le rappresentazioni della Sibilla, non accenna neanche al mosaico dell'altare romano e al Muratori fa riferimento solo in relazione alla miniatura con la sibilla.[11]

I risultati che hanno messo in luce la vita e l'arte del Cavallini e la sua importanza decisiva per la fioritura del primo rinascimento sbocciato nel periodo a cavaliere tra il duecento e il trecento sono dovuti in primo luogo all'Hermanin, autore che dall'inizio di questo secolo si dedica instancabilmente alla ricerca dei monumenti dell'arte romana.[12] Tuttavia, la monografia fondamentale delle ricerche sul Cavallini non è opera sua, ma di Busuioceanu, eseguita nel periodo tra le due guerre mondiali.[13] La monografia del Busuioceanu rimane anche ai giorni nostri uno studio critico sempre valido dell'opera del grande maestro e le nostre ricerche intese a ricostruire l'affresco dell'abside di Aracoeli non possono non tener conto il più delle volte delle sue ipotesi e dei suoi risultati. Nel corso della trattazione delle opere del Cavallini l'autore rumeno, arrivato alla questione dell'affresco di Aracoeli, sfrutta per primo una fonte costituita dall'opera secentesca di un tardo seguace letterato del Vasari, il Baldinucci, il quale, ricordando la pittura murale dipinta «nella volta della tribuna maggiore», aggiunge: «Tal pittura vedevasi in una Lunetta del refettorio del medesimo convento d'Aracoeli l'anno 1659.»[14] Il Busuioceanu ritiene di poter identificare coll'affresco dell'abside questa pittura certamente vista dal Baldinucci in persona. Ma tale sua tesi deve essere dal principio respinta: infatti, le misure stesse della piccola lunetta del refettorio e il grande affresco nell'abside della chiesa escludono il trasferimento, supposto dal Busuioceanu, «dell'affresco staccato dalla parete». L'espressione «tal pittura» incontrata nel testo del Baldinucci indica piuttosto che si tratta di un alto caso di una raffigurazione che evidentemente si ripete spesso all'interno della chiesa e del convento di Aracoeli. Senza peraltro attribuire una grande validità alla critica stilistica del Baldinucci, vien fatto di pensare che la seconda pittura che ornava il refettorio — il Baldinucci parla di pittura e non espressamente di pittura murale o affresco — fosse ugualmente opera o dell'ambiente dello stesso Cavallini o almeno di un maestro che rivela le caratteristiche di stile



Fig. 2. Maestro veneziano intorno al 1400: I miracoli romani annuncianti la nascita di Gesù. Stuttgart. Staatsgalerie



Fig. 3. Jacopo Torriti: Incoronazione di Maria. Roma. Santa Maria Maggiore

del dugento e del trecento. Non è forse in questo punto che va ricercato il prototipo della miniatura del 1285 pubblicata dal Muratori? Di tale possibilità si ritornerà a parlare in seguito. Del resto il Busuioceanu si mostra piuttosto incerto per quello che riguarda l'affresco di Aracoeli. Nell'introduzione ne parla ancora come di un'«eventuale opera del Cavallini» ed è disposto anzi ad attribuire l'affresco distrutto ad un maestro fiorentino che lavorava in Aracoeli — e in questo punto viene a contraddire a se stesso mettendo in rilievo nel medesimo tempo il campanilismo del Vasari: perchè allora il Vasari avrebbe attribuito quest' opera messa in particolare rilievo ad un maestro romano, se invece fosse stata di origine fiorentina? Nelle sue argomentazioni, appoggiandosi al silenzio del Ghiberti, primo valutatore, nei suoi Commentari quattrocenteschi, dell'opera cavalliniana, nonchè agli errori del Vasari, egli mette in dubbio l'autenticità della tradizione relativa all'affresco dell'abside. Ma nella seconda appendice del suo lavoro, dando notizia del ritrovamento della miniatura ricordata dal Muratori — pur sbagliando nell'attribuire al Muratori l'affermazione che questi pubblichi la miniatura come una copia dell'affresco — è disposto a ritenere l'affresco un'opera del Cavallini, aggiungendo anzi: «Potrebbe darsi che il Vasari abbia avuto per una volta ragione.» Vedremo poi che un esame più approfondito e particolareggiato potrà apportare altri e più validi argomenti a favore del Vasari. In un suo breve saggio posteriore, in cui fornisce dati esatti e particolari della sua scoperta fatta nella biblioteca modenese e pubblica la fotografia della miniatura, il Busuioceanu supera lungamente lo scetticismo del suo lavoro precedente nei riguardi della paternità del Cavallini. Anzi, dimentico dei passi da lui stesso scritti, deplora che a causa dei dubbi sollevati dagli storici dell'arte nell'attribuzione dell'affresco al Cavallini, l'opera sia stata sempre più trascurata, anzi quasi fatta cadere nell'oblio.[15]

A questo punto finalmente il Busuioceanu tenta di ricostruire l'affresco dell'abside in quanto, partendo dalla data del 1285 del codice e dall'esame dello stile della miniatura, giunge alla conclusione di dover considerare la miniatura come una copia contemporanea dell'affresco. Secondo lui, il carattere delle prime opere di quel periodo del Cavallini che allora lavorava nella grande basilica romana — opere conservate solo in tarde copie — non differisce molto dalle miniatura: e qui l'autore accenna alle affinità tra l'architettura arcaizzante della miniatura e le architetture pure bizantine che si vedono negli affreschi del maestro. Egli conclude la sua ipotesi indubbiamente molto cauta con l'ammissione delle modifiche dovute alla fantasia del miniatore e con la constatazione veramente giusta che «la miniature à elle seule ne peut résoudre la question». E' proprio quest'ultima osservazione del Busuioceanu che rivela nella sua pienezza il punto più debole del suo tentativo di ricostruzione, additando nello stesso tempo la necessità di una



Fig. 4. Jacopo Torriti: Adorazione della Divinità. Roma, San Giovanni in Laterano

nuova ricostruzione fondata non solo su una immanente visione artistica, ma su una più completa visione storica, e sull'osservazione degli aspetti iconografici e stilistici. Tuttavia, a proposito della tesi di un'origine contemporanea della miniatura e dell'affresco dobbiamo fin d'ora osservare che l'anno 1285, tenendo conto delle continue influenze reciproche della pittura murale e della miniatura, potrebbe essere non solo un terminus ante quem, ma anche un terminus post quem dal punto di vista dell'affresco. È da constatare inoltre che un esame più approfondito delle architetture cavalliniane non persuade delle supposte affinità. Rifiutando il tentativo di ricostruzione del Busuioceanu torniamo a ripetere che in seguito riprenderemo a parlare anche dell'altro tipo iconografico conservato nella miniatura, diverso dalla composizione dell'originale affresco cavalliniano. Comunque, siamo completamente d'accordo col Busuioceanu che l'affresco del Cavallini dev'essere stato il tipo iconografico e la composizione stilistica di importanza decisiva per lo sviluppo futuro e, come dice lui, la presentazione più artisticamente concepita e monumentale della leggenda: «En tout cas elle (cioè l'affresco del Cavallini nell'abside) en fournissait le type définitif. . .» proprio in conseguenza dei fattori artistici e storici che servono di base alla ricostruzione che tenteremo di fare.

Prima però di passare alla nostra propria tesi di ricostruzione, dobbiamo in conclusione far conoscere anche il parere di Hermanin, grande iniziatore degli studi cavalliniani, espresso nella sua grand opera storica sull'arte romana medievale, pubblicata dopo la seconda guerra mondiale. Fautore zelante degli interessi romani nella storia dell'arte italiana contro Firenze e, nel dato caso, contro il Vasari, lo Hermanin perde di vista proprio la grande importanza dell'affresco del Cavallini, pur di cogliere in fallo il Vasari che ha degradato il Cavallini al livello di un discepolo di Giotto. Perciò, pur riportando anch'egli in esteso nel suo testo il passo del Vasari, non colloca l'opera nella volta dell'abside, ma, riferendosi ad un altro passo del Muratori, la considera un mosaico, la colloca sulla parete dirimpetto all'ingresso laterale della chiesa e crede di sapere che il mosaico fu abbattuto nei primi anni del settecento per collocare al suo posto l'organo. Secondo lui, il «mosaico» del Cavallini non poteva trovarsi nell'abside, tanto meno perchè questa era già stata abbattuta prima, per ordine del papa Pio IV (1559—1565). Contrariamente al parere dell'illustre autore, la vera situazione ci sembra la seguente: il Vasari, in quanto degrada il Cavallini fino a considerarlo un discepolo di Giotto, può veramente essere accusato di campanilismo, ma, d'altra parte, proprio il fatto

che il Vasari abbia trattato così ampiamente l'opera di un maestro romano ne dimostra l'importanza eccezionale. Nella questione dell'affresco o del mosaico c'è da credere piuttosto al Vasari pittore che al Muratori storico il quale inoltre, in qualunque posto si fosse trovata l'opera e di qualunque materia fatta, non era più in grado di vederla avendo visto la luce più di cent'anni dopo la distruzione dell'abside. L'affermazione del Muratori deve quindi essere divisa in due parti. Il «mosaico» non si riferisce al dipinto dell'abside, ma al mosaico dell'antico altare di marmo, tanto più in quanto, come abbiamo potuto constatare in base all'autopsia, la figura incisa in rame riprodotta nei libri del Muratori e ricordata anche dall'Hermanin, presenta indubbiamente non il dipinto del Cavallini, ma il mosaico dell'altare. Il quadro del Cavallini di fronte all'ingresso laterale invece non riguarda la raffigurazione della leggenda di Aracoeli, ma bensì il dipinto del maestro stesso nel monumento funebre del cardinale Acquasparta ancora esistente, che raffigura la Madonna in trono col Bambino, tra due santi e con il donatore, il famoso generale dei francescani inginocchiato; infatti, il dipinto si presenta di fronte a chi entra dall'ingresso laterale, un po' a destra, sulla parete di là del transetto, come un affresco che orna il monumento sepolcrale a baldacchino e a mosaici cosmateschi. Non è poi da trascurare neanche il fatto che l'edicola comprendente l'antico altare di marmo — la Cappella Santa o di Sant'Elena, ricostruzione ottocentesca della costruzione del '600 demolita nel 1798 — ha la stessa posizione di fronte con suo proprio mosaico. Infine, ma non in ultimo ordine, ci sembra che nella chiesa fondata sulla leggenda di Aracoeli, non esistessero solo due raffigurazioni della visione della Sibilla e dell'imperatore — e precisamente nel mosaico della confessione e nell'affresco dell'abside — ma anche una terza, come abbiamo appunto accennato a proposito della notizia del Baldinucci. Quest'ultima, eseguita nell'età del Cavallini o in altro periodo già remoto anche per il secolo del Muratori — il quale del resto, come abbiamo visto, non si estende a datazioni basate sulla critica dello stile — avrà ricordato la leggenda forse proprio di fronte all'ingresso laterale, al posto dell'organo installato più tardi, finchè, all'inizio del settecento, sarà finita come l'affresco del Cavallini nell'abside distrutta già verso la metà del seicento. E a questo punto poniamo già per la terza volta la domanda che verrà trattata brevemente più tardi, se cioè l'origine dell'altro tipo di composizione conservato nella miniatura modenese sia eventualmente da mettere in relazione con la stessa chiesa di Aracoeli.

Dopo aver vagliato così i dati essenziali delle fonti e della letteratura relativi all'affresco dell'abside della chiesa romana di Aracoeli dipinto dal Cavallini, possiamo ora intraprendere la ricostruzione dell'opera cavalliniana.

La Staatsgalerie di Stoccarda conserva una tavola che porta attualmente il titolo di «Vittoria del cristianesimo sul paganesimo» (fig. 2).[16] Il quadro, di mediocri dimensioni, rappresenta sul modello della Leggenda Aurea gli avvenimenti miracolosi che secondo le locali tradizioni romane avrebbero annunziato nella città, nel giorno della nascita di Gesù, l'arrivo del redentore del mondo. Nel mezzo in alto, in una rotonda aureola, con sopra il Padre Eterno circondato da angeli, appare la Madonna col Bambino. In basso a sinistra, davanti al palazzo del Campidoglio, si vedono Augusto e la Sibilla, in mezzo la fontana che quel giorno dava olio invece di acqua, a destra invece il tempio della pace con gli idoli crollanti: tutte queste scene si svolgono in un campo fiorito. Gli autori che si sono occupati del quadro lo hanno prima attribuito, in base alla segnatura e alla data visibili sulla vera da pozzo «Paulus cum filio MCCC/LVIII», a Paolo e Giovanni da Venezia, e poi, giudicando l'iscrizione di data posteriore e falsa, a Jacobello del Fiore; finalmente, concordando tutti che la tavola appartiene alla scuola veneziana, oggi la considerano un opera singolare di un maestro veneziano intorno al 1400, non esattamente identificabile. La composizione è infatti tutt'altra che comune, e non si ritrovano analogie nè della sua struttura nè dell'iconografia tra le opere della scuola veneziana o altra qualunque.

Lo stile della pittura porta ancora indubbiamente i caratteri decorativi della tradizionale eredità bizantina dell'arte veneziana, ma nella maniera delicata della pittura morbidamente modellata domina ormai il gotico del tardo trecento affermatosi nella pittura della città delle lagune con l'attività veneziana del padovano Guariento. Questo gotico internazionale, all'inizio del quattrocento e per mezzo degli affreschi monumentali dell'umbro Gentile e del veronese Pisanello, aprirà a Venezia le porte allo sviluppo della nuova pittura rinascimentale alla quale però non mancherà mai, come tradizione classica locale, il gusto per la decorazione che sopravvivrà in un colorismo magnifico. Ma per quanto la piccola tavola di



Fig. 5. Filippo Rusuti: Il sogno di papa Liberio. Roma, Santa Maria Maggiore

Stoccarda si inquadri bene nel panorama d'insieme della pittura veneziana dello scorcio del secolo, conviene ribadire che una composizione, una formulazione e un trattamento simili di quel tema o di altri dello stesso genere non si possono ritrovare nell'ambiente dei maestri veneziani. Il primo effetto della composizione, come lo ha riconosciuto con occhio acuto il suo primo pubblicatore Lionello Venturi, è la sovrabbondanza di particolari, un accumularsi dei vari motivi in contrapposizione al decorativo; un ordinamento dei singoli elementi non leggero e semplice, ma una loro restrizione pesante, priva di spaziosità.[17] Come nel letto di Procuste si addensano le varie architetture, le tre scene terrestri dalle piccole figure, sopra le quali grava pesantemente la visione celeste troppo marcata nelle sue dimensioni: tutto ciò è sormontato dall'emisfero della superiore sfera celeste la cui unione col resto della composizione rimane però inorganica. Forma un contrasto stridente con tale sovrabbondanza di particolari il vuoto che senza alcuna ragione circonda il cerchio dell'aureola e che le torri slanciate ai lati delle architetture non riescono in nessun modo a equilibrare formando un'adeguata cornice che serva di contrappeso. Sovrabbondanza di particolari e, possiamo aggiungere, sproporzione sono i difetti evidenti della composizione ricca, che sono in profondo contrasto con la finezza dei particolari e con il leggero tocco del pennello. Il quadro è un tipico esempio di come un maestro bravo — non senza ragione infatti, sono stati menzionati, a proposito del quadro, i maestri veneziani illustri della metà del trecento e della fine del secolo — sia costretto, a causa di una circostanza esteriore, restringere il suo ricco soggetto senza essere in grado di soddisfare alle esigenze della monumentalità rilevando solo l'essenziale e formando della molteplicità una unità superiore. Lionello Venturi crede di trovare la ragione della composizione sovraccarica nelle esigenze di qualche committente erudito o meglio erudito dilettante versato nella Leggenda Aurea fino a prescriverne ogni singolo particolare alla raffigurazione artistica. Riteniamo tuttavia che il mecenate erudito e l'artista dotato non avessero di mira soltanto il testo dell'eloquente leggenda scegliendo un soggetto così ricco per il nostro quadro. I momenti elencati dimostrano tutti senza eccezione che il piccolo dipinto doveva essere preceduto da un modello più grande e monumentale del quale, come lo provano numerosi esempi nella storia della pittura, il quadro di Stoccarda non era che una riduzione ristretta tra gli angusti limiti di una tavola murale. Accettando questa tesi per il carattere della composizione si può porre la domanda pratica circa il modello precedente: non è forse da ricercare in questo caso il modello diretto del quadro del maestro veneziano nell'affresco del Cavallini nell'abside di Aracoeli, prototipo romano della raffigurazione di quel tema? Per poter dare una risposta dobbiamo esaminare se nel ricco materiale dell'ambiente e dei contemporanei del Cavallini, tra i modelli romani da essi seguiti, tra le opere originali e le copie conservate delle opere distrutte si possano ritrovare delle analogie della composizione e dei singoli motivi, dell'insieme e delle varie parti del quadro di Stoccarda che rendano ammissibile la nostra ipotesi. Passiamo quindi in rassegna i monumenti che possono venire in considerazione a conferma della nostra argomentazione.

L'affresco del Cavallini in Aracoeli ricopriva la superficie della mezza cupola dell'abside. Del Cavallini stesso si è conservata solo una composizione absidale, e cioè l'affresco nell'abside di S. Giorgio in Velabro raffigurante le figure intere di Cristo e quattro santi.[18] Qui il maestro seguiva la composizione absidale riconosciuta dalle tradizioni medievali dell'arte romana e cioè lo schema di una fila simmetrica di grandi figure frontali accostate: prototipo di classica concisione di tale composizione è, tra i monumenti più antichi conservatisi, il famoso mosaico nell'abside della chiesa dei SS. Cosma e Damiano. Così questa composizione, che è indubbiamente quella più arcaizzante del maestro, non può offrirci un punto di riferimento.

Capolavoro di Jacopo Torriti, degno contemporaneo del Cavallini, è il mosaico dell'abside di Santa Maria Maggiore, in cui la composizione ricca di magnifici elementi figurali e decorativi si colloca attorno al motivo centrale dell'incoronazione della Vergine (fig. 3).[19] Gesù e la Vergine seduti su trono si trovano al centro di un'aureola rotonda; il Figlio con la destra pone sulla testa della Madre la corona spettante alla regina del cielo. La parte superiore dell'aureola è circondata da un ricco ornamento floreale di ghirlande popolate di uccelli, simile a quello del mosaico nell'abside di San Clemente, mentre la parte inferiore è sorretta da angeli; dai due angoli inferiori si stanno avvicinando dei santi al seguito dei donatori inginocchiati in primo piano. Nella striscia inferiore della volta dell'abside scorre il fiume Giordano tra rive fiorite; sul fiume si cullano dei geni e delle barche a vela, mentre tra le onde



Fig. 6. Filippo Rusuti: Miracolo della neve. Roma. Santa Maria Maggiore



Fig. 7. Maestro italiano, XVII sec.: Divisione della luce dall'oscurità. Roma. Biblioteca Vaticana

nuotano delfini e cigni. Questa parte del mosaico è uno dei più bei documenti della tradizione antica che emerge dalla corrente sotterranea dell'arte romana medievale, e così pure i viticci d'acanto che seguono con maestria i modelli antichi. In questa sua composizione monumentale che testimonia di una forza creatrice del tutto personale, il Torriti ha pure sviluppato uno dei tipi di antiche composizioni absidali romane, liberandosi così nella forma come nel contenuto dagli influssi bizantini tuttora vivi. Il prototipo romano della composizione si può ritrovare in un mosaico eseguito poco dopo il 1140 e che ricopre la cupola absidale di S. Maria in Trastevere, opera di un maestro romano anteriore di quasi un secolo e mezzo. Il mosaico raffigura Gesù e la Madonna in trono, al centro di santi ritratti in posizione frontale. Qui il soggetto del quadro non è ancora l'incoronazione, ma la sovranità comune: si tratta di presentare non l'atto della cerimonia, ma lo stato ieratico. Il Torriti invece ha compiuto un grande passo in avanti non solo nella drammatizzazione del soggetto — pur seguendo dei modelli gotici francesi — ma, proprio per conservare intatto il tema ideale, ha eseguito modifiche essenziali anche nella composizione dell'opera. E ciò circondando il gruppo centrale della rappresentazione di un motivo tradizionale: l'aureola così importante nella rappresentazione della divinità. Col nimbo tondo egli ha innalzato i sovrani divini nella sfera celeste, così come si vede in tante raffigurazioni classiche della divinità eseguite nel primo periodo cristiano in mosaici di absidi o archi trionfali, prototipi originali del tipo iconografico della Majestas Domini o del Rex Gloriae in uso nel pieno medio evo. Ma qui in Santa Maria Maggiore non è solo Gesù che appare nella cornice di una grande aureola tonda, ma anche la Vergine, esprimendo la dignità celeste della madre di Dio, conformemente al grado di sviluppo raggiunto in quell'epoca dal culto cristiano. Il Torriti tuttavia, con tutta l'importanza che attribuiamo alla sua forza creatrice nutrita da una fantasia d'artista, non era libero di adattare al suo estro le leggi iconografiche dettate dalla teologia, ma avrà dovuto seguire dei modelli che raffiguravano già anche la Madonna indipendentemente, circondata al pari di Cristo di una grande aureola che ne avviluppava tutta la figura, certamente per ragioni liturgiche o in occasioni bibliche o leggendarie in cui tale forma



Fig. 8. Pietro Cavallini: Gesù. Particolare del Giudizio Universale. Roma. Santa Cecilia

si presentava come un simbolo necessario non solo ammesso ma anche richiesto dalla Chiesa.

Questa composizione absidale del Torriti è per noi notevole sotto vari aspetti: da una parte lo stesso grande nimbo tondo in mezzo alla composizione, quale centro formale e tematico — osserviamo nel piccolo quadro di Stoccarda la corona di stelle che accompagna interamente il cerchio dell'aureola e che è un pallido riverbero della profusione di stelle che nel mosaico absidale circonda il nimbo stesso e le figure rappresentate nel nimbo — e dall'altra, l'apparizione della Madonna nel grande nimbo tondo. Nella parte superiore della tavola colpisce lo spazio morto della superficie vuota che circonda in alto l'aureola — qui mancano le ghirlande d'acanto che ornano il mosaico dell'abside. O sarà stato il committente, che teneva alla chiarezza del tema, a far eliminare tali motivi ornamentali, o l'artista esecutore non li riteneva importanti nè voleva sostituire gli ornamenti così estranei alle forme bizantino-venete con altri motivi decorativi a lui più affini. Ma non possiamo escludere neanche l'ipotesi che, invece del ricco sistema ornamentale del mosaico, l'affresco che serviva da modello presentasse motivi più semplici o forse soltanto uno sfondo monocolore che però, date le diverse proporzioni della composizione, non dava quel senso del vuoto; si rammenti il già ricordato affresco cavalliniano nell'abside di S. Giorgio in Velabro, in cui le figure monumentali appaiono pure su uno sfondo monocolore. In basso, il campo fiorito rievoca modestamente il ricco paesaggio dell'opulenta riva del fiume, nel cui effetto non poca parte spetta alla flora. Ma anche un'altra opera notevole di Jacopo Torriti può offrire un punto d'appoggio per la nostra tesi: si tratta del mosaico dell'abside della Basilica di S. Giovanni in Laterano, varie volte restaurato e perciò conservatosi in uno stato molto meno perfetto di quello del capolavoro di Santa Maria Maggiore (fig. 4). Qui i santi che si avvicinano dai due lati circondano il simbolo della divinità di origine antica cristiana: la croce gemmata, mentre nella striscia inferiore appare anche qui la riva del sacro fiume presentata in modo simile. Mentre però in S. Maria Maggiore nella parte superiore della volta dell'abside c'è soltanto un semicerchio costruito di ornamenti splendidi per indicare la sfera celeste più alta e il signore dei cieli, il Padre Eterno, qui in S. Giovanni in Laterano tutta la terza parte della composizione è riempita della visione della divinità che questa volta appare

nel tradizionale busto di Gesù circondato da angeli e sospeso tra le nuvole. Una variante di questo motivo, corrispondente al formato della tavola e formulata nello stile dell'ultimo trecento veneziano si vede nel Padre Eterno della nostra tavola di Stoccarda circondato da angeli mentre fa scendere lo Spirito Santo sulla Madonna. Riassumendo così le analogie ritrovabili nelle opere di Jacopo Torriti, vi abbiamo individuato i motivi fondamentalmente identici della composizione della sfera celeste e terrestre e il grande nimbo rotondo centro della composizione stessa, con in mezzo la raffigurazione della Vergine.

Anche Filippo Rusuti, altro degno contemporaneo del Cavallini e probabile discepolo di Torriti, ci fornisce analogie nell'ambito dell'arte romana del tempo.[20] Al piano superiore della facciata di Santa Maria Maggiore, in fondo alla loggia del tardo barocco, risplende una serie di mosaici che racconta in varie scene la leggenda della miracolosa fondazione della basilica. Nella fascia superiore appare Gesù stesso in una grande aureola tonda, tra angeli, simboli di evangelisti e santi. La fascia inferiore contiene quattro scene della leggenda: il sogno di papa Liberio (fig. 5); il sogno del patrizio Giovanni; Giovanni che racconta il suo sogno a Liberio, e infine la scelta del luogo della basilica sulla traccia della miracolosa nevicata in piena estate (fig. 6). Tra i mosaici fortemente restaurati ci sono tre scene che mostrano nella parte superiore apparizioni celesti. Nelle camere da letto sia del papa che del patrizio dormienti si apre il cielo e nell'aureola tonda appare la Madonna col Bambino. In entrambi i casi il gesto significativo della destra della Madre divina tesa verso il basso — accentua il significato del movimento del braccio il fatto che spunta fuori dell'aureola verso i personaggi immersi nel sonno — corrisponde a quello della Madonna della tavola di Stoccarda. Ma non solo il gesto, bensì la raffigurazione della Madona, la posizione del gruppo delle due figure — anche se il Bambino nel quadro romano appare vestito e in quello veneziano nudo, e se l'abito della Madonna è diverso — si rivelano affini nella concezione e nell'esecuzione dei due maestri. Pur dovendo tener conto del restauro dei mosaici piuttosto rilevante, fino ad alterare notevolmente il carattere originale dei particolari — come è appunto il caso delle due Madonne ricordate — è tuttavia noto che i tardi restauratori dei mosaici romani cercavano in ogni luogo di conservare i tipi iconografici e i tratti essenziali della composizione figurale: ed è ciò che per noi è decisivo e costituisce una base sicura delle analogie. La nostra tesi è confermata dall'ultimo quadro della serie il cui stile non è stato alterato nel corso dei restauri: si tratta della scena della miracolosa fondazione. Appaiono qui nel cielo, al centro di una grande aureola tonda, Cristo e la Madonna, autori celesti della visione che sparge dalle alte sfere la miracolosa nevicata promessa nei sogni. Qui non solo ritroviamo — come del resto nelle aureole delle due Madonne — la corona di stelle del nimbo, ma, ciò che è ancora più importante, tra le mani che dal nimbo si tendono verso il basso, il gesto della destra di Gesù corrisponde perfettamente al moto della Madonna nel quadro di Stoccarda. Ma questo magnifico gesto della divinità verso gli uomini, che profonde la grazia e nello stesso tempo documenta alle creature terrestri l'importanza della visione celeste, non è una propria invenzione artistica del Rusuti. Anche in ciò egli seguiva la prassi della scuola protorinascimentale della fine del dugento e dell'inizio del trecento, l'esempio del Cavallini e del suo maestro Torriti nel rispetto delle memorie antiche. Nel famoso ciclo di mosaici del IV secolo nella navata centrale di Santa Maria Maggiore, nelle scene sfolgoranti si ritrovano non raramente i prototipi di quel gesto caratteristico.[21] Nella storia di Mosè appare ben due volte quale gesto della Divinità la cui mezza figura si affaccia tra le nuvole, ma nella forma più perfetta si presenta nella scena di Melchisedek che riceve il vittorioso Abramo reduce dalla battaglia col sacrifizio del pane e del vino (fig. 9): qui il gesto corrisponde interamente, col movimento identico delle singole dita, a quello del Cristo di Rusuti e della Madonna del maestro veneziano. L'opera del Rusuti ci ha quindi offerto delle analogie non solo per la figura della Madonna che appare nell'aureola tonda ormai senza Cristo accanto, ma anche per il gesto della sua destra, di importanza così decisiva per tutta la composizione in quanto collega la sfera celeste con quella terrestre.

Arrivati a questo punto, prima di continuare le ricerche nel ricco patrimonio dell'arte romana per ritrovare i singoli motivi del quadretto del maestro veneziano, dobbiamo ritornare alle opere del Cavallini stesso, maestro del supposto modello. Questi nel ciclo di affreschi in San Paolo fuori le mura raffiguranti la Creazione del mondo e andati poi distrutti, aveva trovato questo gesto — come lo testimonia una copia conservata tra quelle



Fig. 9. Maestro romano, IV sec.: Melchisedek riceve Abramo. Roma. Santa Maria Maggiore



Fig. 10. Arnolfo di Cambio: Gruppo di statue in cima ad una fontana. Perugia. Fontana Maggiore

cosidette Barberini — il più degno per ritrarre il movimento della destra divina, protesa dal grande nimbo rotondo per dividere la luce dall'oscurità (fig.7).[22] Come lo ha dimostrato Garber, studioso a cui si deve la giusta valutazione delle copie eseguita con metodo esemplare, anche qui, come in tutto il ciclo degli affreschi, il maestro che riusciva a dare nuovo contenuto alle antiche forme dei ricordi romani, teneva d'occhio, come degni modelli, gli antichi affreschi cristiani della basilica già semidistrutti e — possiamo aggiungere — i magnifici mosaici delle altre basiliche antiche, in primo luogo quelli di Santa Maria Maggiore. Ma il più bell'esempio del gesto monumentale appare proprio nell'unico capolavoro conservato del Cavallini, nell'affresco del Giudizio universale di S. Cecilia in Trastevere. Qui è la destra di Cristo troneggiante nel grande nimbo a forma di mandorla a offrire un'analogia ormai veramente monumentale del gesto grandioso (fig. 8).

Ma della scuola romana dell'epoca conserviamo ricordi importanti non solo nell'Urbe stessa, bensì in tutta Italia. Non rientra nel nostro argomento la trattazione in merito dell'attribuzione già da tanti autori discussa degli affreschi che ornano, nella navata della chiesa superiore di S. Francesco ad Assisi, il terzo tratto della volta e le pareti laterali comprese tra le finestre. E' indubbio però che — anche se l'attività del Cimabue e di Giotto giovane in quella città, come continua a sostenere il Toesca contro ogni obiezione, ha lasciato tracce nel ciclo monumentale — la parte del leone è dovuta anche qui a maestri romani, alla scuola del Cavallini e in primo luogo al Torriti e al Rusuti o ai loro discepoli. Qui nella pittura murale della Creazione del mondo che segue il già ricordato affresco cavalliniano del ciclo romano della Genesi ed è in gran parte attribuita al Torriti stesso, si vede pure il noto gesto, quale documento della presenza della scuola romana forse più significativo dei legami stilistici.[23]

Passando ora ad esaminare i motivi della composizione nella parte inferiore del quadro di Stoccarda, dobbiamo rivolgere la nostra attenzione soprattutto alle architetture che inquadrano il dipinto ai due lati. Il Testi, autore della monografia fondamentale sulla storia della pittura veneziana — il quale, parlando del quadretto, osserva giustamente che esso effonde «l'antica maniera dei musaici» — vede in ciò da una parte la sopravvivenza dell'antica eredità bizantina diffusa in tutta Italia, e, dall'altra, mette in relazione i particolari gotici con le arcate dei palazzi appartenenti allo stile ogivale veneziano.[24] Ma non si possono forse ritrovare simili motivi gotici anche nelle architetture della scuola romana, essa pure ricca di tradizioni bizantine? La scuola del Cavallini ha lasciato importanti ricordi di sè non solo ad Assisi, ma anche a Napoli.[25] La regina Maria di Napoli, discendente dalla casa ungherese degli Arpàd e moglie di Carlo II re di Napoli nonchè nonna di Carlo Roberto re angioino ungherese, ha fatto costruire la grandiosa chiesa gotica di Santa Maria di Donnaregina alla quale ha poi dato come ornamento il suo magnifico monumento funebre scolpito da Tino da Camaino e un ciclo



Fig. 11. Pietro Cavallini: Nascita di Gesù. Roma. Santa Maria in Trastevere

di pitture murali eseguite da maestri chiamati a Napoli da Roma. Nei particolari architettonici degli affreschi oggi con certezza attribuiti alla scuola del Cavallini troviamo numerosi esempi dello stile di transizione dal romanico al gotico. Se non proprio le arcate di una finezza minuziosa del gotico veneziano che nel nostro quadro ricordano veramente la Ca'd'Oro dell'inizio del quattrocento, appaiono qui tuttavia, nelle composizioni raffiguranti la passione e le leggende delle sante, numerose varianti di bifore gotiche con trapunti di pietra. Le varie parti degli edifizi si mostrano in prospettive composte con la stessa arbitrarietà e vediamo non solo torri simili, ma — e ciò è particolarmente importante per le cupole indubbiamente caratteristiche per l'architettura veneziana — anche costruzioni centrali coperte di cupole. Dobbiamo mettere in rilievo anche la scena leggendaria in cui la decorazione di un magnifico sarcofago offre un brillante esempio della nota ornamentazione della scuola cosmatesca romana. Anche se non si può mettere in dubbio in queste opere napoletane della scuola cavalliniana l'influenza del grande maestro fiorentino Giotto che lavorava a Napoli quasi nello stesso periodo e anche se il Busuioceanu riconosce giustamente nelle architetture l'effetto dell'architettura gotica fiorentina accanto agli elementi romani, non possiamo tuttavia dargli ragione quando nega che «le graziose bifore trilobe« possano essere collegate con le dirette esperienze patrie dei maestri venuti da Roma. Fu nell'ultimo quarto del tredicesimo secolo che il papa Niccolò III (1277—1280) diede incarico al maestro Cosma di Pietro Mellini di ricostruire la cappella del palazzo lateranense, il Sancta Sanctorum, antico santuario patriarcale segnato con la superba iscrizione «Non est in toto sanctior orbe locus»; ed è qui che apparve per la prima volta nell'architettura della Città eterna il gotico giunto ormai quasi al termine del suo trionfale

cammino europeo.[26] L'ordine di arcate cieche a trilobi gotici della galleria interna al piano superiore della cappella comprende tutta l'idea ornamentale e architettonica delle bifore che appariranno più tardi all'esterno degli edifizi laici ed ecclesiastici di Roma. Soltanto qualche anno più tardi una copia di esse apparirà ad Assisi, nel coro della chiesa superiore, altro posto di lavoro comune dei maestri romani e fiorentini. Segue poi la ricostruzione gotica delle absidi della basilica lateranense e di S. Maria Maggiore, la loggia gotica della benedizione nel palazzo lateranense fatta costruire da Bonifacio VIII per l'anno del giubileo e, non ultimamente, proprio la costruzione del nuovo coro gotico di S. Maria in Aracoeli dovuta all'ordine dei francescani entrati in possesso della chiesa. Nell'interno di queste absidi gotiche splendevano i mosaici del Torriti — e l'affresco del Cavallini. Furono gli stessi monaci francescani che incaricarono il Cavallini di eseguire l'affresco dell'abside a ordinare il coro gotico di Aracoeli — non poteva quindi risplendere nei particolari architettonici dell'affresco cavalliniano il primo riflesso pittorico dell'arte gotica romana? Non occorre quindi cercare il precedente delle graziose arcate del quadro di Stoccarda sulle facciate dei palazzi tardo-gotici del Canal Grande di Venezia: abbiamo invece fondate ragioni per supporre che anche in questo particolare la piccola riduzione abbia conservato un ricordo non affatto insignificante dell'originale affresco nell'abside di Aracoeli eseguito dallo stesso grande maestro dei discepoli che lavoravano a Napoli: il Cavallini.

Esaminando i particolari architettonici del quadro dobbiamo infine rilevare anche le analogie che, al pari dei particolari già trattati, riconducono alle classiche composizioni romane della prima era cristiana. Tra le composizioni monumentali che ornavano le absidi delle grandi basiliche romane costruite ai tempi di Costantino il Grande, una copia dell'età barocca ci ha conservato il mosaico dell'abside di S. Pietro andato distrutto.[27] Ivi nella sfera superiore troneggiava Cristo tra due apostoli, in quella inferiore sfilavano agnelli simboleggianti gli apostoli verso l'Agnello pasquale apparso al centro. La sfilata partiva dalle architetture collocate nei due angoli opposti che dovevano rappresentare le due sacre città Gerusalemme e Betlemme, luoghi della morte e della nascita di Gesù. Ai piedi di Cristo e dei due apostoli si stendeva il campo cosparso delle note figure floreali e animali, dove piccoli geni eseguivano i loro giochi fatti su modelli antichi. La composizione dell'abside risale se non proprio all'epoca di Costantino stesso, ma certo a quella di suo figlio Costante, verso la metà del IV secolo; dopo aver subito numerosi restauri — come già nel periodo a cavaliere tra il XII e XIII secolo, ai tempi del papa Innocenzo III (1198—1216), quando viene definita «ex magna parte consumptum» — nel secolo XVII venne sacrificata all'ultima fase di costruzione del nuovo San Pietro rinascimentale e barocco, sotto il papato di Paolo V (1605—1628). Fu questo papa ad incaricare l'archeologo Giacomo Grimaldi di far eseguire le copie dei mosaici e degli affreschi delle fabbriche destinate alla demolizione. Risultato prezioso del lavoro è un volume di copie, l'albo Grimaldi. Tra gli autentificatori del disegno eseguito sul mosaico dell'abside troviamo lo stesso Grimaldi; in tal modo, anche se il documento è per considerazioni stilistiche meno utilizzabile delle già ricordate copie barberiniane, è tuttavia indubbio che ha conservato un'autentica testimonianza iconografica del tipo di abside delle basiliche costantiniane che inquadrava la composizione figurale negli angoli inferiori con architetture simboliche. Tali architetture laterali si ritrovano ugualmente nella scena della Translatio legis raffigurata nel mosaico dell'absidiola di Santa Costanza, dietro le figure di Pietro e Paolo che si accostano a Gesù, e inoltre nel grande mosaico absidale dei SS. Cosma e Damiano, della metà del VI secolo, dove la fila di agnelli parte dalle architetture diretta verso il centro; poi, attraverso simili ricordi dei secoli di mezzo, fino al mosaico dell'abside di S. Clemente dove, passate sugli archi trionfali, le architetture simboliche delle città sante formano ugualmente i due estremi punti di partenza della composizione dell'abside. Tra gli affreschi conservatisi in minor numero dei mosaici è quello dell'abside di S. Maria in Pallara — ossia S. Sebastiano al Palatino o alla Polveriera — del XI secolo, che fornisce un esempio caratteristico di simili motivi architettonici delle composizioni di pitture murali. Per concludere possiamo richiamarci al testimonio più competente: al Wilpert, il più insigne studioso dei mosaici e degli affreschi romani, il quale mette in rilievo, proprio a proposito della già trattata composizione dell'abside di San Pietro, la grande importanza attribuita ai monumenti romani sia nell'antichità che nel medioevo. Tutto ciò dimostra che il quadro di Stoccarda ha conservato per noi la composizione architettonica dell'affresco cavalliniano che seguiva fedelmente i modelli dell'antica era cristiana.

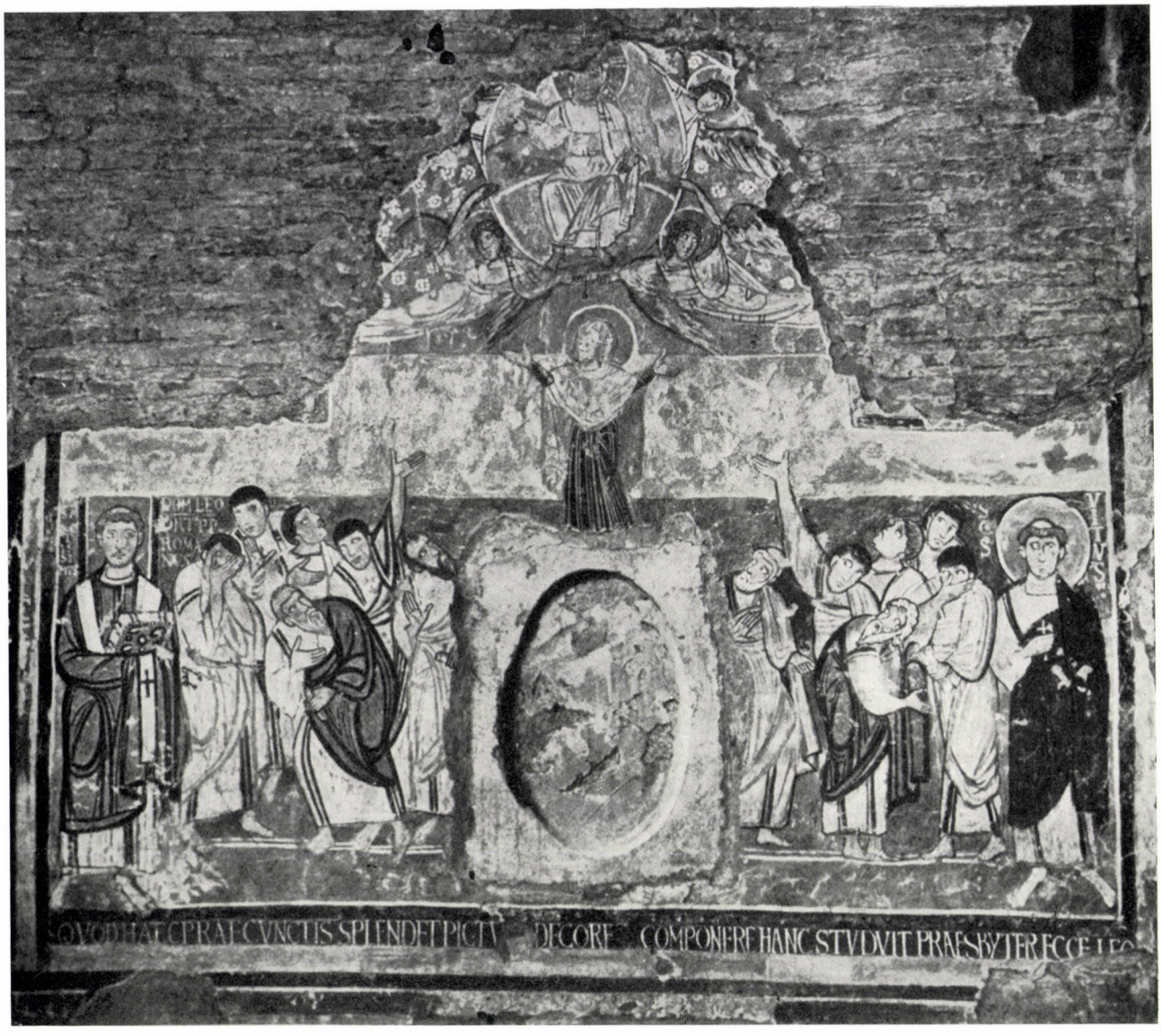


Fig. 12. Maestro romano, IX sec.: L'Ascensione di Cristo. Roma. San Clemente

Nel centro della parte inferiore della piccola tavola si vede la fontana che il giorno della nascita di Gesù dava olio invece di acqua. Nelle Mirabilia Romae il luogo del miracolo veniva stabilito al posto della Basilica di S. Maria in Trastevere eretta nelle vicinanze della Taberna meritoria, ricovero dei militari veterani di Roma. In tal modo nel medioevo la fondazione di questa basilica, al pari di quella di S. Maria in Aracoeli, era consacrata da una leggenda che la collegava ad uno dei miracoli destinati ad annunziare la nascita del Dio cristiano al mondo pagano, e che nello stesso tempo offre un nuovo esempio caratteristico del sincretismo pagano-cristiano della tradizione locale romana. Il Cavallini stesso dà prova di conoscere la leggenda con una delle sue opere conservatesi in originale e, sebbene non arrivi ancora a presentare realmente la fontana miracolosa, nell'iscrizione che indica l'importanza particolare egli fa riferimento al motivo che occupa la sua fantasia. Nell'abside di S. Maria in Trastevere, sotto il complesso di mosaici del XII secolo già ricordato e che raffigura la Madonna e Gesù seduti in trono, figure di santi e agnelli sfilanti, nella serie di scene che si estendono anche sull'arco trionfale, il Cavallini ha composto le scene della vita della Madonna, che nella loro bellezza lirica rievocano gli idilli antichi. Di questo splendido capolavoro in mosaico del Cavallini il Ghiberti, che nei suoi Commentarii — come abbiamo accennato — fu il primo tra le fonti quattrocentesche a dar prova di un giusto riconoscimento dell'importanza per la storia del-

l'arte del grande maestro romano, così scrive: «Ardirei a dire in muro non avere veduto di quella materia lavorare mai meglio».[28] Nella scena della nascita di Gesù (fig. 11), nell'iconografia fedele al tradizionale schema bizantino, ai piedi della matronale figura della madre divina in riposo appare un piccolo santuario con campanile dal quale scaturisce la corrente dell'olio uscente dalla fontana. L'architettura è circondata dalle lettere dorate dell'iscrizione «TABERNA MERITORIA» che rammentano l'origine della basilica e dimostrano come il maestro abbia qui attribuito all'iscrizione un'importanza maggiore che non in qualunque altra sua opera.

Nel quadro di Stoccarda non si vede il semplice piccolo santuario che racchiude la sorgente, ma una fontana elegante ideata sotto l'ispirazione delle forme protorinascimentali, bel centro della parte inferiore della composizione. Il gruppo che corona la fontana, con la figura di due grifi sputanti acqua rivela, malgrado le linee liscie e le forme morbide del maestro veneziano, che questa parte della fontana è fatta di bronzo. Tra i monumenti italiani contemporanei si presenta, come l'analogia più vicina, la famosa fontana cittadina eseguita nella bottega di Niccolò e Giovanni Pisano: la Fonte Maggiore o Fonte di Piazza che orna la piazza principale di Perugia (fig. 10).[29]Anche la Fonte Maggiore è coronata da un gruppo simile: qui il disco su cui si collocano le figure intere di tre grifi è sostenuto da tre ninfe. Ma proprio questo particolare della fontana perugina non viene attribuita da una parte degli studiosi ai Pisano nè all'orefice e fonditore Rosso, esecutore della conca di bronzo della fontana stessa, ma ad Arnolfo di Cambio che con vari suoi capolavori ha lasciato a Perugia eterno ricordo di sè. Con ciò ci siamo proprio riavvicinati al Cavallini: occorre ricordare infatti la collaborazione del grande pittore romano rievocatore delle antiche tradizioni e di Arnolfo, detto dal Lazarev «il più greco» scultore del primo rinascimento. Lo splendido tabernacolo gotico della Basilica di S. Paolo fuori le mura — secondo la testimonianza della sua iscrizione «Hoc opus fecit Arnolfus cum suo socio Petro» — fu eseguito da Arnolfo di Cambio insieme con Pietro Cavallini, nel 1285.[30] Supponendo, come sembrano indicare sempre più chiaramente le argomentazioni finora svolte, che l'affresco del Cavallini in Aracoeli non comprendesse solo in gruppo di Augusto e della Sibilla, ma si estendesse anche alla raffigurazione di altri momenti delle tradizioni locali romane relative alla nascita di Gesù, si desume che questo particolare della piccola tavola di Stoccarda ha conservato non solo una parte nuova dell'originale composizione cavalliniana, ma anche un nuovo documento dei rapporti diretti tra Pietro Cavallini e Arnolfo di Cambio che può contribuire a dissipare lo scetticismo che ogni tanto riaffiora in una parte degli studiosi nei riguardi di tale problema.

Il Testi, occupandosi del particolare della fontana nel quadro, constata che nell'arte contemporanea di Venezia non è consueta una raffigurazione così evidente del nudo umano quale si vede nella figura dei tre putti che reggono la grande conca della fontana.[31] Infatti, le figure di nudi più tardi così popolari in tutta Italia nelle sculture ornamentali delle fontane non si riscontrano nella pittura veneziana di quell'epoca e neppure di quelle precedenti. Invece i putti nudi possono vantare una lunga tradizione proprio a Roma nell'arte antica e cristiana, così nella plastica che nella pittura. Dai bambini che vendemmiano nei mosaici delle volte di S. Costanza fino ai piccoli geni affaccendati nei movimentati paesaggi fluviali dei mosaici dell'abside di S. Pietro, e di San Giovanni Laterano distrutti e di S. Maria Maggiore ancora conservato, il Cavallini — e ora siamo già in grado di dirlo — potè trovare innumerevoli modelli per i putti sostenitori della conca della fontana raffigurata nel suo affresco absidale: figure gentili che compiono con antica grazia leggiadra il loro grave barbaro impegno. Nell'utilizzare in tal modo le cose viste il nostro pittore fu aiutato da Arnolfo di Cambio, lo scultore che era stato fra i primi a riconoscere il valore plastico dei nudi antichi per le sue statue di spirito veramente greco e col quale il nostro artista ha anche eseguito un'opera commune concepita nelle reminiscenze dello stile gotico. Il bel gruppo di giovani nudi reggenti conche di fontane risorgerà a vita artistica nel tardo cinquecento proprio a Roma, nelle figure classiche e nuovamente ispirate all'antichità della Fontana delle Tartarughe opera di Taddeo Landini e Giacomo della Porta attribuita già dal popolo romano allo stesso divino Raffaello.

Siamo giunti ora nel nostro esame alla scena raffigurata a destra nella parte inferiore della tavola di Stoccarda. Si vede qui il crollo del tempio della Pace e in esso la caduta delle statue di Romolo e di altre divinità. Nella rappresentazione di questo motivo delle Mirabilia e della Leggenda Aurea così raramente ritrovabile nell'iconografia cristiana



Fig. 13. Maestro romano, IX sec.: Apostoli. Particolare dell'Ascensione

va rilevato un fattore importante. Davanti ai muri spaccati del tempio dai snelli pilastri, ideato con torre e cupola, un piccolo gruppo di quattro cittadini romani rappresenta la popolazione dell'Urbe spaventata dal fenomeno celeste. Nel gruppo bene costruito ogni figura rispecchia in grado diverso l'effetto dell'evento miracoloso. L'ultimo del gruppo guarda coraggiosamente in alto, il secondo apre le braccia in segno di meraviglia, il terzo alza spaventato la sinistra sopra il capo, per ripararlo dalla caduta di pietre, e infine quello che fugge davanti agli altri sembra quasi strisciare per terra, pur voltando indietro la testa come chi non riesce a strapparsi all'incanto del miracolo terribile. La composizione del gruppo è di una struttura così classica e il crescendo delle forme offre così ricche varianti per l'espressione del soggetto che, pur trattandosi della soluzione di un problema tipico di composizione, non sembra inutile una ricerca delle analogie speciali. Nell'opera del Cavallini conservatasi non si ritrova una simile configurazione, un gruppo di figure atterrite da un inatteso fenomeno celeste o terrestre apparso in alto. Tra le copie barberiniane, nella scena di San Paolo il quale, ancora nella veste di Saulus persecutore dei fedeli aggredisce un gruppo spaventato, possiamo incontrare un gruppo di cinque persone che retrocedono con gesti vivaci delle mani. Tuttavia, anche se non manca qualche affinità nella posizione delle braccia e delle gambe, il gruppo non può essere considerato come un'analogia. Tra le composizioni della scuola del Cavallini nella scena della Golgota degli affreschi napoletani è la figura contrapposta di S. Giovanni Evangelista che somiglia alla figura in primo piano del gruppo di Stoccarda, mentre nella scena del martirio di S. Caterina i due soldati che seguono con lo sguardo l'anima che s'innalza mostrano qualche affinità con la posizione delle figure posteriori del quadro di Stoccarda. Pur non potendo parlare neppure qui di un'identità, nei movimenti delle teste e dei corpi si possono tuttavia riscontrare tendenze analoghe nell'ambito dei problemi di composizione comunque tipici e diversi di contenuto. Accordi più speciali non si possono scoprire neppure tra gli altri ricordi superstiti della scuola romana, anche se non sono da dimenticare le composizioni delle opere cavalliniane distrutte e di altre opere pure scomparse dei suoi seguaci e contemporanei, opere che dovranno ormai rimanere ignote per noi. Come si è già fatto nel caso degli altri motivi trattati, occorre penetrare più addentro nel passato della pittura romana medievale per scoprire un'analogia veramente sorprendente ed estremamente convincente che è un'altra eloquente testimonianza di come l'arte del Cavallini e la pittura romana della sua epoca siano profondamente radicate nelle tradizioni locali.

Nella «chiesa inferiore» sprofondata dell'antica basilica di San Clemente, tra le pitture murali del IX secolo della navata centrale quella che meritatamente gode maggiore fama rappresenta, sulla parete sinistra di faccia all'ingresso, l'ascensione di Cristo (fig. 12).[32] Qui la Madonna è collocata in un punto più elevato del centro e, nella maniera degli oranti dell'antica cristianità, guarda a braccia tese la figura di Cristo che sale in cielo in una mandorla sostenuta da angeli; più in basso, ai due lati, i gruppi movimentati degli apostoli seguono con gesti svariati l'ascensione del loro Maestro. Il gruppo di destra e quello di sinistra si corrispondono quasi simmetricamente; gli atteggiamenti e i gesti mostrano solo piccole differenze (fig. 13). Questo gruppo drammatico che davvero non ha pari non solo nella pittura romana dell'epoca ma anche in quella europea, ha giustamente suscitato l'interesse degli studiosi e parecchi di loro hanno dedicato frasi di accurata analisi e apprezzamento alle figure drammatiche degli apostoli. «Nulla in queste figure v'è di scolastico o di schematico, tutto è vita e violenta commozione. . . gli Apostoli non sono che uomini presi dall'interna commozione, che li avvince e li scuote come virgulti squassati dal vento impetuoso, tanto essi sono commossi sino nelle più riposte fibre del loro cuore; mentre S. Pietro e S. Paolo (le due figure più centrali) nel loro atteggiamento mostrano più stupore che sbigottimento, i più giovani sono presi come da febbre e volgono spaventati lo sguardo altrove o nascondono il volto fra le mani» — così ne scrive lo Hermanin. «Gli apostoli si agitano in atti di sorpresa di commozione di terrore, significanti nel balenare degli occhi e in gesti stranamente contorti» — continua il Toesca l'illustrazione della «scena agitata. . . veemente composizione«, completata dall'osservazione di Van Marle sulla concordanza dei due gruppi contrastanti: «des apôtres sont divisés en deux groupes se faisant pendant, non seulement par leur nombre mais même par leurs attitudes, et cela est d'autant plus curieux que les gestes semblent naturels et spontanément rendus» e che mette in rilievo il gesto dei vecchi piegati in avanti: «l'attitude



Fig. 14. Raffaello Santi e discepoli: Particolare della Stanza della Segnatura. Roma. Palazzo del Vaticano

inclinée des apôtres barbus qui se tiennent devant les autres, semble l'effet de la peur physique», e da un'analisi del Ladner dell'importanza del gruppo per tutta la composizione: «(es) handelt sich hier um eine Gliederung in plastische Blöcke, um ein Aufbauen der Figuren mittels ausdrucksvoller Linienzüge, die dem ganzen Kunstwerk den Stempel gesteigerter Dynamik aufdrückt und die allein zu jener grossartigen Darstellung einer ekstatisch mitgerissenen Schar von Menschen mit ihren leidenschaftlichen Gebärden führen konnte». Sorpresa, esaltazione, sbalordimento, spavento, paura, terrore... profonde emozioni dell'animo manifestantisi in movimenti diformi del corpo, affascinano con una straordinaria forza rappresentativa lo spettatore della visione che si offre in color sbiaditi sulle pareti della basilica sepolta. La pittura romana dell'epoca, sebbene fosse già passata l'era dei papi di origine greca, conservava inalterate le tradizioni dell'influenza sempre rinnovata dell'antica pittura orientale ellenistica e bizantina; inoltre subiva anche, come nuova forza motrice, le correnti venute dal nord dell'arte cortigiana degli imperatori franchi. Tuttavia non bisogna sopravalutare l'effetto nè dell'iconografia bizantina, nè dello stile importato attraverso le miniature dei codici carolingi, in un caso quando ci troviamo di fronte al capolavoro di un maestro romano che esprime indubbiamente, anche nel proprio linguaggio semplice, un soggetto monumentale.

Pur ritrovando gruppi formati da simili figure tra i precedenti bizantini e pur scoprendo non rari esempi di gesti analoghi nei ricordi contemporanei della pittura carolingia, non possiamo negare al maestro di San Clemente il talento dell'originale genio creatore o, come scrive il Lavagnino, il potente affermarsi di «un nuovo dialetto pittorico» che unisce armoniosamente la «vivacità e libertà d'azione» con il «chiaro ritmo decorativo». Il magnifico gruppo degli apostoli di San Clemente non poteva restare isolato nella pittura romana: la composizione che appare nella sua straordinaria bellezza deve avere avuto necessariamente non solo dei predecessori e contemporanei, ma anche dei successori.

Ora, confrontando le prime figure del gruppo degli apostoli col gruppo dei cittadini romani del quadro di Stoccarda, possiamo constatare tra i due affinità indiscutibili. I vegliardi canuti e curvi, gli uomini barbuti, scuri di capelli, dalle braccia aperte, le figure di fondo rappresentate di profilo, con gli sguardi in alto, rivelano evidenti analogie non solo nell'intera posizione, ma anche in alcuni particolari importanti quali la sinistra del vecchio di Stoccarda e la destra del San Pietro romano; le destre dell'uomo di Stoccarda dalla barba a due punte e del San Paolo romano, e, non in ultimo, gli stessi tipi facciali. Non c'è da pensare a un legame diretto, che cioè l'originale di questo particolare del quadro di Stoccarda sia stato dal Cavallini semplicemente copiato dall'affresco di San Clemente anteriore di ben tre secoli. Non solo il contenuto diverso derivante dalla differenza dei soggetti, ma anche il mondo formale dell'affresco di Aracoeli, ricostruibile attraverso la riduzione della tavola di Venezia, sono una smentita di rapporti così diretti. La composizione di questo gruppo del Cavallini richiama quella del maestro di San Clemente solo in quanto gli altri elementi del quadro già particolareggiatamente esaminati: il Padre Eterno circondato da angeli, la Madonna che appare in un gran nimbo tondo e collega col suo gesto cielo e terra, la fonte miracolosa e i motivi delle architetture laterali testimoniano della ricostituzione nel nuovo spirito del primo rinascimento delle monumentali tradizioni locali degli antichi mosaici e affreschi romani. Se si voglia poi ritrovare un punto di contatto storico tra le due composizioni eseguite nel IX secolo e, rispettivamente, a cavaliere del dugento e del trecento, dobbiamo ricercarlo, come tante altre volte, nel ricco materiale delle miniature di codici, i più mobili anelli della catena trasmittente delle influenze della pittura medievale. Gli autori che hanno esaminato l'affresco di San Clemente hanno più volte accennato al fatto che l'origine dello stile della potente composizione drammatica risale alla miniatura romana del primo medioevo. Nel caso dell'opera di un così potente genio pittorico noi non riterremmo di dover attribuire un'importanza decisiva al prototipo in miniature dell'affresco, ma ci sembra indiscutibile che se mai nella storia universale della pittura una composizione di valore classico apparsa in un affresco abbia esercitato qualche effetto sulle miniature, se mai qualche miniatura abbia seguito il modello di un affresco, questo magnifico gruppo dell'Ascensione debba esser sopravvissuto nelle miniature romane del tardo medioevo. Il Cavallini, anche se probabilmente non avrà avuto la possibilità di vedere l'affresco che dormiva il suo sonno secolare nella vecchia chiesa sepolta sotto la nuova basilica di San Clemente, avrà invece trovato numerose occasioni, guardando gli enormi fogli dei codici decorati di miniature, di riconoscere, con gli occhi istruiti nelle monumentali composizioni del primo cristianesimo, e di utilizzare nella propria opera l'invenzione geniale del suo antenato romano. L'onda del potente suono una volta intonato nell'affresco continuava a vibrare nelle miniature e squillò con forza gagliarda nell'affresco del Cavallini in Aracoeli che annunziava l'alba del rinascimento.[33]

Precedentemente, prima di aver esaminato ad una ad una le estese analogie della composizione e dei singoli motivi della tavola di Stoccarda, abbiamo messo in rilievo le manchevolezze derivanti dal formato ridotto e che rendevano la composizione così carica nell'insieme e così sproporzionata nei particolari, di modo che anche gli elementi armonici si presentavano in un insieme così disarmonico. Priva ormai di tali dissonanze, sotto l'effetto grandioso dell'unico affresco monumentale del Cavallini conservatosi: il Giudizio Universale di Santa Cecilia splendente anche oggi di bellezza incontaminata, deve apparire alla nostra immaginazione l'abside di S. Maria in Aracoeli (fig. 1). In alto, il busto del Padre Eterno col colombo, mentre annuncia ai pagani l'avvento del cristianesimo. Dai due lati della volta schiere di angeli volano verso la divinità che appare con gesto benedicente in un'aureola che si chiude nel centro in basso da un semicerchio. Nel centro della semicupola, nel disco di un vasto nimbo tondo la figura

della Madonna col Bambino sulle ginocchia, raffigurata dalla vita in su, è circondata dai raggi del sole cosparsi di stelle. Il Bambino alza la mano in segno di benedizione, la Madre con un gesto magnifico tende la destra dal cielo verso la terra, come per indicare le parole enunciate «Haec est ara coeli». Partendo dai lati della volta, foglie e fiori di splendide volute d'acanto circondano il grande nimbo; il loro ricco ornamento riempie il campo della semicupola libero di motivi figurali. Oppure, in luogo degli ornamenti, tutto il campo risplende di una unica luce dorata. Nei due angoli inferiori della volta, sorgono architetture: il palazzo di Augusto e il tempio di Romolo, inquadrando con le loro torri slanciate e con le loro cupole gli orli della semicupola. A sinistra, la Sibilla indicando il cielo guida l'imperatore che s'inginocchia, a destra i patrizi fuggono dalle mura pericolanti della fabbrica crollante. I movimenti opposti dei gruppi si corrispondono in un'unità armonica. In mezzo al prato seminato di folti alberi in fiore e di altri elementi floreali e animali s'innalza la fontana miracolosa la cui conca è sostenuta da putti, mentre l'olio zampilla dalla bocca di grifi. Nella striscia inferiore della semicupola si stende un ritmo decorativo ondulato che agli orli scende dalle torri degli edifizi e attraverso i gruppi di figure s'innalza in mezzo, nella parte che in alto corona la fontana. Nella concezione monumentale del Cavallini è sbocciata una grandiosa creazione corrispondente in tutto alle esigenze generiche delle composizioni absidali: degna di stare al fianco delle antiche absidi dei primi cristiani e di quelle contemporanee di S. Maria Maggiore e di S. Giovanni in Laterano. Ma mentre il Torriti, maestro più ligio del Cavallini alle tradizioni, era più modesto nelle modifiche applicate ai suoi mosaici, la grande personalità romana del primo rinascimento pur adottando ciò che nei modelli trovava utilizzabile per le sue tendenze innovatrici, tuttavia, col libero volo della fantasia, sviluppò ulteriormente l'antica composizione tradizionale con un'inaudita ricchezza di motivi nuovi. Il nuovo contenuto, com'è successo sempre durante la storia universale dell'arte, ha travolto l'antico linguaggio.

Ricercando, dopo quanto s'è detto, i fattori storici per cui un pittore veneziano intorno al 1400 volle riprodurre in una piccola tavola il grande affresco absidale del maestro trecentesco, dobbiamo esaminare più da vicino i punti di contatto del passato e del presente di Venezia e di Roma nel periodo di passagio tra il trecento e il quattrocento. Nella repubblica italiana medievale priva di un antico passato comunale ma dalle origini più remote le tradizioni antiche risalivano a tempi molto lontani. La ricca zona degli antichi Veneti che aveva ottenuto da Giulio Cesare stesso la cittadinanza romana a pieni diritti ed era stata delimitata da Augusto come la decima regione italiana — e che Cicerone ricordava come «Illa flos Italiae, illa ornamentum populi Romani» — era, secondo la tradizione, la terra natale di autori classici dell'orbis romana dell'importanza del mantovano Virgilio, del padovano Livio, del veronese Catullo e dei comaschi Plinii; non senza ragione essa veniva denominata Gallia togata in opposizione ai territori traspadani. Venezia, la metropoli medievale, la regina del mare, intesseva una rete splendida di tradizioni locali intorno al momento culminante della storia ecclesiastica e laica della repubblica: la pace di Venezia realizzata con la collaborazione della Serenissima tra il papa e l'imperatore romano—germanico del sec. XII: Alessandro III e Federico Barbarossa. Il Petrarca, grande iniziatore dell'umanesimo, poeta sovrano incoronato in Campidoglio e propagatore delle tradizioni romane, abitò per anni nella città favolosamente bella della Serenissima, in una delle case della Riva degli Schiavoni affacciata sul mare, come amico del doge Andrea Dandolo, il più illustre cronista veneziano del trecento e di Benintendi da Ravagnani, cancelliere della Repubblica, facendo con la sua presenza, negli anni settanta del trecento, diventare Venezia il centro della vita spirituale dell'Italia. Anche se la Venezia del periodo a cavaliere del trecento e del quattrocento non può essere messa a confronto con la nascente cultura umanistica della Firenze contemporanea, i nobili della città dalle origini leggendarie vantavano volentieri la discendenza romana della loro famiglia. Infine, proprio nel primo decennio del quattrocento, salì sul soglio pontificio, col nome di Gregorio XII, il primo prelato veneziano, pure di stirpe patrizia: Angelo Correr, cardinale di San Marco. Con lui vennero a Roma prima di tutto i suoi nipoti e poi altri concittadini che trovarono da vivere comodamente presso la Curia papale. Non si potrebbe dunque ricercare in questo ambiente il committente e l'esecutore veneziani della piccola tavola il cui soggetto, ispirato a memorie romane di tanta attualità, poteva suscitare l'interesse dei suoi autori anche grazie alle tradizioni della loro città natale? Quando poi



Fig. 15. Bonifazio de'Pitati: Augusto e la Sibilla. Incisione su un dipinto in olio della Galleria Pitti, Firenze

l'avvicinarsi delle truppe del re di Napoli costrinse Gregorio XII ad abbandonare Roma, questi lasciò nella città eterna il cardinale Pietro Annibaldi Stefaneschi quale vicario generale, il quale ben presto non vide altra via d'uscita che di investire del potere conferitogli il popolo romano. Si arrivò così al momento storico in cui, nel 1408, tra il suono di fanfare, i magistrati del popolo salirono in Campidoglio, per risuscitare ancora una volta, — l'ultima nella storia della città e durata solo pochi giorni, — nella scena mistica del dialogo di Augusto e della Sibilla, le tradizioni del comune democratico legate a Cola di Rienzo. Ricordiamo in questo punto che a suo tempo il mecenate dei capolavori di Pietro Cavallini fu pure un cardinale discendente dell'antica famiglia romana degli Stefaneschi e che il monumento sepolcrale del sopra ricordato cardinale Pietro Annibaldi Stefaneschi, vissuto intorno al 1400, si trova ancora oggi in Santa Maria in Trastevere, dove dall'alto fregio dell'abside risplendono i mosaici cavalliniani ordinati intorno al 1300 da Bertoldo Stefaneschi. Non si potrà forse ritrovare proprio in questo ambiente il mecenate romano che ha richiamato l'attenzione dell'artista veneziano sull'altro capolavoro del Cavallini: l'affresco nell'abside di Aracoeli? Non rientra nel nostro argomento la trattazione particolare dei rapporti tra Roma e Venezia intorno al 1400: intendiamo servirci di questi dati storici solo per rivelare l'affiorarsi di possibili fattori artistici che, insieme con i noti legami diplomatici e commerciali sempre vivi e continui tra Roma e Venezia, avranno contribuito alla nascita della riduzione veneziana dell'opera romana.[34]

Ora, se si voglia accettare la tavola di Stoccarda come base pienamente valida per una ricostruzione autentica dell'affresco dell'abside di Aracoeli e si desideri render giustizia al Vasari, la fonte più



Fig. 16. Parmigianino: Augusto e la Sibilla. Incisione

importante, di fronte alla letteratura che ha immeritatamente trascurato questo capolavoro del Cavallini, occorre anche chiarire perchè il grande biografo, illustrando la «più eccellente tra le opere romane« del Cavallini, parla solo della Madonna e del duo Augusto—Sibilla, senza accennare ai due altri motivi secondari, ma sempre importanti. Mentre per esaminare la composizione del Cavallini abbiamo dovuto tornare molto indietro, nei secoli della pittura medievale romana, per mettere invece in chiara luce questo passo problematico delle Vite del Vasari dobbiamo guardare molto avanti nella storia della pittura italiana del Rinascimento che attraverso il quattrocento e il cinquecento ci porta nell'epoca del grande biografo.

Durante il trecento l'affresco dell'abside romana regnava da solo nell'iconografia della leggenda di Aracoeli. Accanto ad esso, unico ricordo isolato, sta, nel periodo di trapasso tra il XIV e XV secolo, la tavola veneziana strettamente collegata con l'affresco. Anche nel quattrocento l'argomento riapparve solo nella seconda metà del secolo, ma verso la fine di esso e all'inizio del '500 in tutta Italia l'antica leggenda romana ispirò un numero sempre maggiore di pittori del Rinascimento maturo, tra cui i maestri maggiori. Però le opere nate a una distanza di più di un secolo e mezzo dal dipinto del Cavallini si limitano tutte alla raffigurazione della scena capitolina e non apportano altre aggiunte se non nuovi motivi per arricchire questo stesso tipo iconografico. I due protagonisti sono circondati da un seguito più o meno numeroso e la scena si svolge ora all'aria aperta, ora in una sala del palazzo. L'ampliamento della scena, corrispondentemente allo sviluppo caratteristico dell'iconografia cristiana del tardo medioevo, avveniva per effetto dei misteri religiosi che sulle tracce della Leggenda Aurea, dando forma drammatica ai miracoli legati alla nascita di Gesù, vi comprendevano anche la scena di Aracoeli. Prima appariranno nel seguito dell'imperatore tre figure che si ripeteranno sempre, impersonanti tre dignitari della corte, poi anche dietro la Sibilla si affacceranno le sue ancelle. Nella raffigurazione del gruppo dei due protagonisti si incontrano generalmente due tipi. Nel primo tipo — quello dell'abside del Cavallini — Augusto e la Sibilla stanno l'uno accanto all'altra, voltati in una direzione, verso la Madonna che appare in alto al lato destro o sinistro. Nell'altro tipo i due si stanno di fronte e l'apparizione celeste si vede in mezzo, sopra le loro teste. In entrambi i tipi, la Sibilla quasi sempre indica il cielo, mentre l'imperatore per lo più si accosta con un movimento di sorpresa, si piega in avanti o s'inginocchia. Essi non hanno attributi speciali, sono i gesti che li caratterizzano. Qualche volta si vede già nel quadro anche l'altare nuovamente costruito: questo però potrebbe eventualmente anche significare l'altare delle divinità pagane. In conformità alla prassi della ritrattistica nascente del tardo medioevo, si può anche incontrare qualche caso in cui nella figura dell'imperatore appaia la fisionomia di contemporanei, anzi, che la stessa Sibilla porti i lineamenti di persona vivente. Verso la fine del secolo due insigni maestri delle due scuole più importanti: a Firenze Domenico Ghirlandaio e a Venezia Cima da Conegliano, hanno presentato il classico dialogo in varianti diverse. Ma il soggetto ricompare per lo più nell'opera di pittori i quali — come lo stesso Ghirlandaio — avevano passato un periodo considerevole della loro carriera a Roma dove avevano subito l'influenza soprattutto della scuola di pittura più rappresentativa del cinquecento romano: la bottega di Raffaello. Nel luogo più sacro delle monumentali pitture murali del cinquecento: le Stanze Vaticane, sotto la Disputa della Stanza della Segnatura, tra le scene del fregio a chiaroscuro, il lombardo Polidoro da Caravaggio o, secondo altri, il toscano Perino del Vaga, entrambi valenti maestri minori della scuola di Raffaello, hanno ritratto la miracolosa leggenda romana come modesto motivo secondario, piccola scena storica all'ombra delle grandiose composizioni allegoriche (fig. 14). Qui la Sibilla sta in piedi dietro l'imperatore inginocchiato e indica la Madonna che si vede nell'angolo destro superiore; i loro gesti, anche se acquistano un potente slancio nella composizione tipicamente cinquecentesca, conservano in sostanza quelli del gruppo del prototipo cavalliniano. Il senese Baldassare Peruzzi, che pure lavorò nelle Stanze nell'ambiente di Raffaello, portò da Roma a Siena il tema classico sul quale stese, sulla parete della Chiesa di Fontegiusta, la composizione più monumentale di tutta la sua opera artistica. Nell'affresco del Peruzzi, anche se la Madonna appare nell'angolo sinistro superiore e quindi anche l'ordine della famosa coppia, qui più discosta, si inverte, ritorna sostanzialmente la concezione del Cavallini. Nell'effetto della composizione acquista un'importanza decisiva il gesto del braccio della Sibilla alzato verso il cielo. Il veronese Giovanni Maria

Falconetto che decorò di grotteschi e stucchi una famosa villa dei dintorni di Roma costruita dal Peruzzi, collocò nel fondo di una sua tavola quattrocentesca, come fecero Ghirlandaio e altri, degli antichi monumenti romani. Sempre sull'esempio del Ghirlandaio, il Falconetto nella sua composizione non segue il tipo cavalliniano, ma la Sibilla e Augusto, lasciando vuoto il centro del quadro, stanno di fronte, più discosti l'uno dall'altra, l'imperatore a sinistra e la profetessa a destra e guardano in alto, verso la Madonna che appare nel centro. Nell'opera dei due maestri si presenta in esempi pregevoli la variante del secondo tipo già ricordato, il cui primo documento iconografico a noi noto non è altro che la miniatura del 1285 del più volte ricordato codice modenese. È caratteristico che in questa variante il gesto della Sibilla è meno movimentato: è piuttosto col solo movimento della mano e delle dita che non con quello del braccio che ella richiama l'attenzione dell'imperatore sull'apparizione celeste. La miniatura che raffigura la nostra scena nel codice parigino della storia romana di Paolo Orosio è da annoverare tra le opere di Giulio Clovio, croato d'origine, il più rinomato tra i miniaturisti del cinquecento romano, pervenuto dalla corte degli Jagelloni di Buda nell'ambiente romano dei Farnese. La miniatura non rivela tanto l'influenza michelangiolesca tante volte menzionata a proposito di Clovio, quanto i suoi legami con la serie di dipinti della scuola raffaellesca rappresentante l'antico passato romano. Nella scena, imponente anche nelle sue proporzioni ridotte, appare nel centro una donna degna delle sibille raffaellesche, che indica con la mano sinistra la Madonna che si vede a destra in alto, mentre con la destra collega al circuito della visione la figura dell'imperatore avvicinantesi di profilo dal lato sinistro e rivolto verso lei, in un atteggiamento tipicamente cinquecentesco. Il primo scopritore romano del Greco rivela nella miniatura la misurata economia di una composizione monumentale: l'architettura al lato sinistro e il paesaggio aperto verso destra non sono che una cornice per le figure che esprimono con le loro nobili forme la grandezza del soggetto. La miniatura del Clovio ha realizzato una formulazione di spirito veramente cinquecentesco del gruppo composto su uno schema protorinascimentale. Una concezione più sciolta, indicante la fine del periodo classico del cinquecento, caratterizza la tela del «Raffaello ferrarese«, Benvenuto Tisi da Garofalo dove l'effetto della composizione, analoga a quella del Clovio, viene notevolmente smorzato dal sorriso grazioso della Sibilla, dalla spontaneità del gesto dell'imperatore che sta per levare il cappello e non in ultimo dagli eleganti costumi del tardo Rinascimento subentrati alle vesti antiche. Ma la parte essenziale della composizione, in primo luogo il largo gesto della Sibilla, emana ancora il grande respiro cinquecentesco e l'architettura con le arcate sul tipo di quelle del Colosseo è destinata a creare un'atmosfera romana. Nell'arte parmigiana del cinquecento avviata ormai al manierismo fa capo ad un maestro insigne come il Parmigianino l'incisione in rame di raffinata ricchezza lineare che nel proprio stile manieristico, ma in sostanza sulla base classica data dal Clovio, sviluppa ulteriormente il tipo di composizione di origine cavalliniana e noto dalle opere del Peruzzi, del Clovio e del Garofalo: con una magnifica figura femminile della Sibilla e con un imperatore che si avvicina con le mani congiunte, in atto di mettersi in ginocchio (fig. 16). La composizione dell'incisione disposta in senso inverso era qui una conseguenza naturale del procedimento grafico che rivoltava il disegno originale. Infine nella pittura veneziana che preservò più a lungo la nobile tradizione del cinquecento romano dalla moda del manierismo, appare ugualmente il tipo di composizione derivante dal Cavallini e ripreso dal Clovio nella tela di Bonifazio de'Pitati conservata nella Galleria Pitti (fig. 15). Qui le due figure appaiono in un gruppo chiuso come quello del Parmigianino, questa volta non all'aperto ma, secondo l'altra variante della leggenda, nella sala del palazzo capitolino dove un fuoco sacro è acceso sull'altare e la visione miracolosa si vedrà nel vano della finestra. Oltre alle raffigurazioni cinquecentesche della leggenda di Aracoeli finora enumerate accenniamo ancora all'affresco del Passeri già ricordato, venuto ad occupare il posto di quello cavalliniano, per completare l'ambiente artistico che a suo tempo circondava il Vasari mentre stendeva le sue notizie sull'affresco absidale del Cavallini.[35]

Delle tre scene miracolose rappresentate nell'affresco in questione fu quindi, al tempo del Vasari, solo quella che ritraeva la più nota leggenda romana e la più direttamente collegata con la fondazione della chiesa di Aracoeli, a occupare la fantasia dei committenti e degli esecutori delle opere d'arte, e fu solo questa la scena che i grandi maestri del cinquecento ritenevano degna di essere raffigurata. In questo gruppo solenne delle due figure maestose

il momento centrale dell'azione favolosa della leggenda e l'essenza del contenuto religioso — l'enunciazione del Dio cristiano all'umanità pagana — potevano esprimersi e presentarsi in una forma artistica che corrispondeva nel modo più perfetto al metodo di composizione monumentale del cinquecento tendente ad una unità superiore. Lo scrittore fiorentino della metà del sec. XVI, pur così erudito, non era abbastanza versato nelle tradizioni locali romane per vedere nei motivi figurali della fontana miracolosa e del tempio della Pace qualcosa di più di una cornice decorativa della scena di Aracoeli, e nel gruppo spaventato dei cittadini romani un'assistenza soggiogata dalla stessa visione celeste. Il soggetto artistico del dialogo tra Augusto e la Sibilla era noto al Vasari soprattutto per tramite della Camera della Segnatura e delle opere dei maestri sopra menzionati, come un motivo innalzato dalla tradizione romana tra i simboli cristiani universali. Verso il tramonto del Rinascimento le leggende locali si venivano sempre più degradando nella coscienza dei rappresentanti colti dell'umanesimo e la mitologia pagana ebbe il sopravvento sul simbolismo cristiano. Nella composizione raffaellesca — prescritta dalle autorità ecclesiastiche più autentiche — della decorazione monumentale nella Camera della Segnatura in Vaticano la maggior parte delle pareti è occupata dalle figure allegoriche dell'antichità e da scene storiche, e in uno dei posti d'onore troneggia la splendida sintesi artistica della filosofia greco-romana: la Scuola d'Atene. Anche se di fronte ad essa pure la teologia cristiana ha avuto un posto d'onore, per dare anche a Dio quel che gli spetta, nella serie dei piccoli dipinti allineati sotto la grande composizione — della Disputa — uno dei tre è dedicato alla rappresentazione dei sacrifizi offerti alle divinità pagane. Nel cinquecento ormai l'iconografia ecclesiastica ha lungamente superato la tematica tradizionale delle leggende medievali e ai tempi del Vasari gran parte delle vecchie leggende popolari della Città eterna sopravviveva ormai solo sulle labbra del popolino romano, e solo i semplici artigiani di Trastevere ricordavano qualche volta la bella favola del miracolo della Taberna meritoria. Si stava avvicinando il periodo della Chiesa della Controriforma, quando i padri severi del Concilio tridentino, mettendo ordine tra le leggende prive di fondamento storico, bandirono senza misericordia dall'arte sacra i soggetti popolari i quali, a loro parere, distoglievano la fantasia dei fedeli devoti dai temi sanciti dai dogmi e prescritti dalle tendenze didattiche. Nei secoli successivi poi divennero sempre più rare anche le raffigurazioni della stessa leggenda di Aracoeli riassunta nella scena di Augusto e della Sibilla, e non solo in tutta l'arte barocca europea, ma nella stessa arte romana un velo d'oblio cadde sul tema formulato nella maniera più monumentale nel capolavoro del Cavallini andato distrutto nel frattempo. Mantenendo quindi l'importanza eccezionale del Vasari come fonte per la ricostruzione da noi fatta in base alla tavola di Stoccarda, non occorre trarre conclusioni troppo ardite dal fatto che nella descrizione dell'affresco nell'abside di Aracoeli egli non abbia compreso tutta la ricchezza di motivi che si vedevano nella semicupola della chiesa. Non è questo l'unico caso in cui i tardi seguaci del padre della storiografia d'arte possono scoprire qualche manchevolezza fra i dati d'altronde autorevoli del grande biografo.[36]

Dopo quanto s'è detto occorre ritornare un'altra volta all'ipotesi di ricostruzione del Busuioceanu già esposta. Abbiamo ricordato che il tipo di composizione che presenta la visione di Aracoeli con le figure di Augusto e della Sibilla poste di fronte e voltate verso la Madonna fatta apparire nel centro in alto s'incontra non solo nella miniatura modenese, ma il tipo ebbe anche i suoi seguaci, una sua storia successiva durata per i secoli del Rinascimento. Gli esempi più insigni del tipo sono forniti dalle opere ricordate del Ghirlandaio e del Falconetto. Abbiamo espresso più volte il parere che anche il prototipo di questa variante indubbiamente meno importante sia da ricercare per fondati motivi nel patrimonio di ricordi medievali della Chiesa di Aracoeli, luogo di nascita della leggenda. Oltre alle possibilità accennate nelle fonti — il dipinto nella lunetta del refettorio menzionato dal Baldinucci e il mosaico di fronte alla porta laterale della chiesa, di cui parla il Muratori — si è conservato un altro monumento che può confermare la nostra tesi. Dalla Chiesa di Aracoeli è pervenuta al museo di Palazzo Venezia in Roma una ringhiera di marmo eseguita alla fine del sec. XIV che riporta le figure in rilievo di un uomo e una donna inginocchiati rispettivamente a sinistra e a destra, davanti ad un cancello di pietra dal rosone gotico, e la cui iscrizione segna la data del 1372. La posizione e l'atteggiamento mostrano una grande affinità con il tipo ora trattato del gruppo di Augusto e della Sibilla e all'interpretazione tematica non si oppone nemmeno il fatto

che la coppia inginocchiata debba essere identificata con i coniugi De Felicibus, donatori del lavoro.[37] Una ragione di più, comunque, di ricondurre entrambi i prototipi iconografici del tema di Aracoeli nell'antica chiesa omonima, luogo dove i fedeli cristiani veneravano nell'altare medievale di marmo nascosto nella confessione e primo monumento dell'evento miracoloso la stessa lapide commemorativa collocata dal sovrano pagano: la stessa Ara Coeli, e dove dall'abside l'affresco del Cavallini offriva l'esempio della più insigne concezione artistica del soggetto.

Dopo la ricostruzione dell'opera cavalliniana possiamo fare un passo avanti verso una autentica esplicazione dell'importanza storica e artistica dell'opera: infatti, l'influenza straordinaria del capolavoro di Pietro Cavallini, che nella serie delle grandi opere dei maestri posteriori ha conservato per lunghi secoli la potenza vivificatrice della soluzione essenziale una volta per sempre trovata, non può essere spiegata solo col particolare valore estetico della pittura.

Accanto all'Arx Capitolina, rocca dell'Urbe antica, si ergeva il tempio della dea pagana Giunone. All'inizio del medioevo il posto di Giunone venne occupato da Maria, donna regale del cielo cristiano, e in quel periodo le notizie parlano della chiesa di Santa Maria in Capitolio. Dopo secoli il nome della chiesa fu cambiato in quello di Santa Maria in Aracoeli ed essa ebbe legami consecutivamente con conventi di monaci greci, di benedettini, poi, dal 1250, di francescani. Nei primi secoli di Roma medievale, col tramonto della gloria pagana del Campidoglio, fu solo la leggenda cristiana che conservava l'importanza classica del luogo, come appunto dice ancora Gregorovius: «So durchbricht das tiefe Grabesschweigen des Kapitols im Mittelalter nur die Stimme der Glocke eines Klosters und die einer Legende. Über die leere Schaubühne der Taten und Triumphe der Scipionen, der Gracchen, des Marius und Sulla, des Pompejus und Caesar, schwebten die phantastischen Gestalten der Jungfrau Maria mit dem Jesuskinde, des anbetenden Octavian und jener greisen Sibylla, deren geheimnisvolle Bücher einst dies Kapitol bewahrte».[38] Nei secoli successivi poi la vita cominciò a pulsare sempre più intensa intorno al santuario cristiano del Campidoglio. La repubblica comunale di Roma che risorgeva periodicamente teneva le sue assemblee, testimonianze dell'autonomia statale in gran parte simbolica, nella Chiesa di S. Maria in Aracoeli: fu il caso ad esempio del famoso parlamento di Carlo d'Angiò, nella seconda metà del sec. XIII. Combattevano qui in varie occasioni battaglie sanguinose guelfi e ghibellini, come anche all'inizio del trecento, nei giorni della venuta a Roma di Arrigo VII di Lussemburgo. Qui sono sepolti, sotto monumenti funebri magnifici, i membri della famiglia dei Savelli e altri grandi rappresentanti del feudalesimo romano; il monumento di uno di essi è un insigne esempio del sincretismo così frequente: un antico sarcofago di marmo con rilievi di scene di baccanali, al quale è sovrapposta un'edicola gotica con mosaici cosmateschi.

Verso la fine del dugento e l'inizio del trecento si è svolta l'azione di Bonifacio VIII intesa a far diventare Roma, metropoli della Chiesa tendente al dominio mondiale, centro culturale di tutta Europa, valendosi a tale scopo dei mezzi della grandiosa propaganda dell'arte. Rientra nella vasta concezione del papa l'attività romana di Giotto e di Arnolfo di Cambio e il ciclo degli affreschi della famosa loggia del Laterano eseguiti per ordine suo o del suo cardinale Jacopo Caetani degli Stefaneschi, testimonianza originale conservata in un frammento recentemente restaurato dell'attività romana del grande maestro fiorentino. Pietro Cavallini inizia la sua carriera ascendente nell'ultimo quarto del secolo XIII; negli anni settanta e ottanta esegue le pitture murali della navata principale di S. Paolo fuori le mura; nel 1291 il ciclo di mosaici di S. Maria in Trastevere; al 1293 lo Hermanin, il più autentico rappresentante degli studi cavalliniani fa risalire l'origine del magnifico affresco di S. Cecilia — e nel 1294 salirà sul trono pontificio Bonifacio VIII. Per eseguire i mosaici di S. Maria in Trastevere, il Cavallini riceve l'incarico dal cardinale Bertoldo Stefaneschi, fratello del cardinale Jacopo; secondo una fonte, pure in S. Cecilia si trovava lo stemma degli Stefaneschi. Alcuni anni più tardi, il cardinale diacono titolare della chiesa di S. Giorgio in Velabro che ordinerà di eseguire l'affresco cavalliniano nell'abside sarà un'altra volta lo stesso Jacopo Stefaneschi, uomo di fiducia di Bonifacio VIII, cronista dell'Anno del Giubileo, coraggioso difensore nei suoi scritti della politica del sovrano caduto, che ha lasciato eterno ricordo del suo mecenatismo con le commissioni romane affidate a Giotto. Del committente dell'affresco nell'abside di Aracoeli non abbiamo notizie, ma sembra probabile che sia stato l'ordine dei Francescani, che fin dalla metà del dugento possedeva la chiesa

e il convento, a incaricare il Cavallini della decorazione monumentale della semicupola. Non è però da trascurare il fatto che sebbene anche la chiesa di S. Cecilia fosse in possesso di un ordine religioso: i Benedettini, tuttavia l'unico capolavoro del maestro conservatosi nacque per incarico di un cardinale. Del resto, non fu solo il mecenatismo personale dei cardinali appartenenti alla Curia a dar origine alla rete di opere magnifiche che si estendeva su tutta la città, ma fu il potente impulso centrale della politica monarchica del papa anche in campo artistico a indurre i cardinali della sua corte e i religiosi della città a seguire il suo esempio. Ci sembra fuori dubbio che anche l'affresco dell'abside di Aracoeli che integra così bene non solo l'opera del Cavallini ma anche la serie di capolavori inaugurati da Bonifacio VIII, debba la sua origine alla ripresa della vita artistica di Roma nel «proto-renaissance.»[39] Il papa che si appoggiava sul partito dei popolani deve aver dato molta importanza all'arricchimento di un nuovo splendido capolavoro della chiesa di francescani sul Campidoglio. Le chiese francescane che in quel periodo venivano via via innalzate per tutta l'Italia sono appunto un documento delle tendenze popolari della Chiesa; dei suoi tentativi di sostituire le proprie iniziative all'evoluzione in senso democratico-borghese dei comuni. Non può considerarsi un puro caso se proprio in quegli anni il Cavallini creò nella chiesa di Aracoeli la sua opera dal soggetto più romano. La leggenda, carica degli effetti diretti delle tradizioni locali era particolarmente adatta a esprimere col suo contenuto un gesto del papato verso la cittadinanza romana, tarda erede dell'antica repubblica. Bonifacio VIII, il quale nel programma del ciclo laterano intendeva respingere l'attacco della politica francese richiamandosi alle tradizioni costantiniane e che si attendeva dall'impero romano del re germanico la restaurazione del potere ecclesiastico in Italia e in Europa, non poteva non sfruttare anche le tradizioni relative ad Augusto. È così che il primo documento artistico monumentalmente ideato della leggenda di Aracoeli acquista un eccezionale significato storico tra i monumenti dell'arte romana nel tardo medioevo. Tra i grandi maestri del primo rinascimento romano fu proprio Pietro Cavallini, che aveva già dato tante prove del suo rispetto per le tradizioni dell'arte romana antica e medievale, il più adatto a realizzare la grandiosa opera. D'altronde la considerazione dei fattori storici oltre ai limiti di una ristretta visione storico-artistica aiuta gli studiosi non soltanto a chiarire del tutto le circostanze della creazione dell'opera, ma anche a stabilirne più esattamente la data d'origine. L'affresco absidale di Pietro Cavallini — documento importante dei riflessi artistici dell'ideologia rappresentata da Bonifacio VIII — deve essere stato eseguito nel fortunato primo periodo del regno del papa, e cioè negli anni dopo il 1300, e collocato nella semicupola dell'abside della chiesa capitolina come la creazione monumentale che coronava la serie dei capolavori romani del maestro.[40] È là che rifulgeva durante i secoli del Rinascimento e veniva ammirato come uno dei più importanti lavori della grande triade Giotto—Arnolfo—Cavallini che agli albori del Rinascimento, tra la fine del dugento e l'inizio del trecento, adottò il grande insegnamento dei monumenti antichi cristiani e medievali con uno spirito rigeneratore delle tradizioni artistiche. È un bel simbolo che Pietro Cavallini abbia creato questa che per il Vasari è «la migliore opera» dei suoi grandiosi lavori offerti come ornamento alla città eterna, proprio nel luogo più significativo della storia di Roma.

NOTE

[1] *Venturi, A.:* Storia dell'arte italiana. Milano 1901-. vol. V. — *Ghiberti, L.:* I Commentarii, ed. Schlosser, Berlin 1912, p. 39.

[2] *Gregorovius, F.:* Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, 1859-.ed. Dresden, 1926. — *Graf, A.:* Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medioevo. Torino, 1882/83. — *Schneider, F.:* Rom und Romgedanke im Mittelalter, 1926, pp. 166, 174/78. — Legenda Aurea, ed. Graesse, Dresden—Leipzig, 1846, pp. 39 (De nativitate Domini nostri Jesu Christi secundum carnem).

[3] P. Casimiro *Romano, T.:* Memorie istoriche della Chiesa e convento di S. Maria in Aracoeli. Roma, 1736. — *Mazio, P.:* Della ricostruzione della chiesa di Aracoeli nei secoli XV e XVI. Saggiatore, 1844. — *Rossi, G. B. de:* Le origini della chiesa di Aracoeli. Bollettino di Archeologia cristiana, 1894. — *Pesci, B.:* La leggenda di Augusto e leorigini della chiesa di S. Maria in Aracoeli. Incoronazione della Madonna d'Aracoeli. Roma, 1938. — *Angelis, F. de:* Santa Maria in Aracoeli, Roma, 1958. — *Colasanti, A.:* S. Maria in Aracoeli, Roma, s. a.

[4] *Vasari, G.:* Le Vite . . . ed. Milanesi, Firenze 1878-, vol. I. p. 537 e 539.

[5] *Gregorovius:* op. cit. vol. II. p. 560.

[6] *Muratori, L. A.:* Antiquitates Italicae Medii Aevi, vol. III, ed. Milano 1740 e ed. Arezzo, 1775.

[7] *Barbier de Montault:* Iconographie des Sibylles. Arras 1874.

[8] *Graf:* op. cit.

[9] *Mâle, E.:* L'art religieux de la fin du moyen-âge en France, ed. IV Paris, 1931.

[10] *Lutz, J.—Perdrizet, P.:* Speculum Humanae Salvationis, Leipzig 1907/8.

[11] *Molsdorff, W.:* Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Leipzig, 1926.

[12] *Hermanin, F. :* L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV. ed. Storia di Roma, vol. XXIII, Istituto di Studi Romani, Bologna, 1945.

[13] *Busuioceanu, A. :* Pietro Cavallini e la pittura romana del duecento e del trecento. Ephemeris Dacoromana. Annuario della Scuola Rumena di Roma. III. 1925.

[14] *Baldinucci, F. :* Notizie de' professori del disegno. Firenze, 1681—1728.

[15] *Busuioceanu, A. :* Une miniature inédite du XIII. siècle reproduisant une oeuvre perdue de Pietro Cavallini. Revue Archéologique, Ser. V, vol. XXVI, 1928 (Luogo di conservazione: Modena, Biblioteca Estense, Cod. Lat. 461).

[16] Estremi della tavola: n. invent. 90; dimensioni: 95 × 79 cm. Pioppo, sfondo d'oro. Provenienza: acquistato nel 1862 dall'antiquario Werth A. — *Venturi, L. :* Una rappresentazione trecentesca della leggenda di Augusto e della Sibilla Tiburtina. (Ausonia, 1906.) (Lo attribuisce a Paolo Veneziano.) — *Testi, L. :* La storia della pittura veneziana. Bergamo, 1909. — *Planiscig, L. :* Jacobello dal Fiore. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N. F. 1926.) (Lo ritiene affine a Jacobello del Fiore.) — *Toesca, P. :* Il Trecento. Torino, 1951. («appartiene al Trecento più tardo»; non è di Paolo e neanche vicino a Jacobello; la segnatura è apocrifa). — *Coletti, L. :* Pittura veneta del Quattrocento. Novara, 1953. — Katalog der Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart, 1957. — Europäische Kunst um 1400. VIII. Ausstellung des Europarates. Kunsthistorisches Museum Wien, 1962 (Nei dati riassuntivi del catalogo compilato da F. Klauner figura come: Maestro veneziano intorno al 1400.)

[17] *Venturi, L. :* op. cit.

[18] *Hermanin :* op. cit.

[19] *Müntz, E. :* Des éléments antiques dans les mosaïques romaines du moyen-âge. (Revue Archéologique, 1879). — *Van Marle, R. :* La peinture romaine au moyen-âge, son développement du Ve jusqu'á la fin du XIIIe siècle, Strasbourg, 1921. — *Alpatov, M. V. :* Die Entstehung des Mosaiks von Jakobus Torriti in Santa Maria Maggiore in Rom. Ein Beitrag zur Geschichte der Gotik in Italien, (Jahrbuch für Kunstwissenschaft, II, 1924/25.) — *Toesca, P. :* Storia dell'arte italiana, Vol. I. Il Medioevo. Torino, 1927. — *Hermanin :* op. cit. — *Mâle, E. :* Rome et ses vieilles églises, Paris, 1942. — *Paeseler, W.:* Der Rückgriff der römischen Spätdugentomalerei auf die christliche Spätantike. Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Berlin, 1950. — *Lazarev, V. N.:* Происхождение итальянского возрождения. Vol. I. Mosca, 1956. — Il Toesca non accetta l'ipotesi di Mâle sull'origine francese dell'iconografia dell'incoronazione della Vergine e prende posizione per l'origine italiana. Secondo Van Marle il mosaico dell'abside, nonostanti i molteplici restauri, «forme un ensemble parfaitement harmonieux et de style uniforme».

[20] *Van Marle :* op. cit. — *Toesca :* op. cit. — *Hermanin :* op. cit. — *Lazarev :* op. cit. — Il Van Marle sarebbe disposto ad attribuire le scene della striscia di sotto al fiorentino Gaddo Gaddi, il quale, secondo il Vasari, vi collaborava, ma il Toesca, riferendosi al fatto che non si sono conservate opere incontestabili di quel maestro, afferma: «conviene restringersi a osservare in quei mosaici . . . i caratteri di qualche seguace del Cavallini, non escluso lo stesso Rusuti».

[21] *Venturi, A. :* op. cit. — *Wilpert, J. :* Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XVII Jahrhundert. Freiburg i. B., 1917. — *Toesca :* op. cit. — *Wulff, O. :* Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin—Neubabelsberg, 1914.

[22] *Müntz, E. :* L'ancienne Basilique de S. Paul hors les murs. Ses fresques et mosaïques d'après des documents inédits. (Revue de l'art chrétien, 1898.) — *Venturi, A. :* op. cit. — *Wilpert :* op. cit. — *Garber, J. :* Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom. Berlin—Wien, 1918. — *Volbach, W. F. :* Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien. Wildpark—Potsdam, 1924. — *Van Marle :* op. cit. — *Busuioceanu :* op. cit. — *Toesca, P. :* op. cit. — *Hermanin :* op. cit. — *Lavagnino, E. :* Storia dell'arte classica e italiana. II. L'arte medioevale. — *White, J. :* Cavallini and the lost frescoes in S. Paolo. (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. XIX, 1956.) — Le copie barberiniane si trovano a Roma, Biblioteca Vaticana. Dei sette grossi volumi, il Cod. Barb. lat. 4406 contiene le copie del ciclo di affreschi in S. Paolo da noi ricordato, il n. 4407 quelle del ciclo di ritratti papali sempre di S. Paolo, i nn. 4402, 4403, 4404, 4405 e 4408 copie dei complessi di mosaici e affreschi di S. Lorenzo fuori le mura, S. Maria in Trastevere, S. Maria Maggiore ecc. Fu Garber a confrontare le copie barberiniane con la validità delle fonti costituite dalle copie grimaldiane del XVII secolo eseguite per ordine di Paolo V, decidendo a favore delle prime. Mentre il Garber vedeva nel ciclo distrutto degli affreschi in parte pitture genuine dell'antica cristianità e in parte affreschi dipinti nuovamente dal Cavallini al posto di quelli antichi più rovinati, il Busuioceanu riteneva opera del Cavallini solo il restauro del vecchio ciclo: «Cavallini non creava. Egli rifaceva.» Ma sottolineando l'importanza delle grandi tradizioni romane alle quali egli si ispirava durante il lavoro di rifacimento e completamento, egli aggiunge: «Non solo dunque rifaceva — ma egli si ammaestrava anche.» Il Toesca invece attribuiva grande importanza alle copie barberiniane proprio dal punto di vista delle composizioni: «In loro copie sommarie si riconoscono l'ariosità semplice del comporre propria al Cavallini.» Lo Hermanin poi prende decisamente posizione per l'originalità del ciclo affrescato in S. Paolo dal Cavallini, criticando l'ipotesi del Busuioceanu: «L'ipotesi è assai poco probabile per chi conosce il carattere personale dell'arte del grande pittore così forte creatore, che certo male si sarebbe adattato a fare semplice opera di ridipintore e riparatore.» Infine il Lavagnino riassume nel modo seguente la conclusione che pare giusta anche a noi: «Questi disegni, piuttosto mediocri, valgono tuttavia a mostrarci le linee compositive delle scene ove erano rappresentati fatti del Nuovo e del Vecchio Testamento, e bastano non solo a farci vedere come gli schemi iconografici del Cavallini fossero connessi con la precedente e contemporanea pittura romana, ma con quanta grandiosità e senso d'armonia spaziale egli disponesse le immagini nella composizione; sicchè si fa sempre più vivo il nostro rammarico per la perdita di quella pittura, distrutta più dalla passione ricostruttrice dello scorso secolo che dall'incendio che arse nella basilica di S. Paolo nel 1823.»

[23] *Toesca :* op. cit. — *Lazarev :* op. cit. — È estremamente caratteristica l'ultima conclusione del Toesca, come esempio di dubbio valore della critica stilistica immanente: «Un anonimo romano o fiorentino . . .»

[24] *Testi :* op. cit.

[25] *Bertaux, E. :* Santa Maria di Donnaregina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV. Napoli, 1899. — *Jajczay, J. :* Magyarországi Szent Erzsébet nápolyi freskói. (Magyar Művészet, 1936.) (Gli affreschi napoletani di S. Elisabetta d'Ungheria. In: Arte Ungherese, 1936). — *Toesca P. :* Storia dell'arte italiana. Vol. II. Il Trecento. Torino, 1951. — *Hermanin :* op. cit. — *Busuioceanu :* op. cit. Il Busuioceanu espone in modo molto convincente come si debba logicamente ammettere qui l'influenza fiorentina, ma nello stesso tempo rileva acutamente l'importanza delle dirette esperienze romane. «Il vecchio tradizionalismo ufficiale che aveva mantenuto per tanto tempo la pittura romana sotto la diretta influenza arcaica degli affreschi e dei mosaici delle basiliche di Roma, era quasi completamente abbandonato, invaso dal giottismo che penetrava lentamente ma sicuramente in tutta l'arte italiana, forse anche prima che la fama di Giotto stesso fosse generalizzata.» Al nostro parere però a questo punto bisogna tener conto non solo del fattore negativo dell'arcaismo, ma anche di quello positivo delle tradizioni locali, in parte non trascurabile anche popolari. Il Busuioceanu stesso, passando a esaminare sul piano concreto il realismo dell'umanità drammatica propria al giottismo, avverte: «Scenati nuovi . . . vi fanno quasi assistere al drammatico svolgimento di qualcuna di quelle sacre rappresentazioni che l'artista stesso avrà seguito sulle strade di Roma.» Ma qui, oltre che alle feste movimentate delle sacre rappresentazioni, occorre accennare anche alle vivaci scene della vita quotidiana sempre pulsante del popolo romano, come reale fonte ispiratrice della forza rappresentativa dell'artista. Riteniamo che qui soprattutto

sia il caso di parlare dell'«immediata realta circostante» cui accenna il Busuioceanu.

[26] *Hermanin :* op. cit.

[27] *Wilpert :* op. cit. — *Garber :* op. cit.

[28] *Ghiberti :* op. cit. 1. cit.

[29] *Colasanti, A. :* Le fontane d'Italia, Milano—Roma, 1926. — *Fasola, G. :* La fontana di Perugia, Roma, 1951. — *Cellini, P. :* Della Fontana Maggiore di Perugia. (Paragone, 1951). — *Toesca :* Il Trecento, op. cit. schierandosi per l'attribuzione al Pisano, afferma: «Non ha argomento la ripetuta attribuzione ad Arnolfo del gruppo bronzeo o di altre sculture della Fonte.» Secondo il nostro parere è proprio quest'argomento che viene fornito dalla ricostruzione dell'affresco cavalliniano.

[30] *Barbier de Montault :* Description de la Basilique de S. Paul hors les murs à Rome. 1866. — *Venturi :* op. cit. — *Busuioceanu :* op. cit. — *Toesca :* Il Trecento, op. cit. — *Hermanin :* op. cit. — *Lazarev :* op. cit. — *Jullian, R. :* Arnolfo di Cambio et Pietro Cavallini. (Gazette des Beaux-Arts, VIIe Ser. LIII, 1959). — L'ipotesi sul Cavallini in relazione alla scritta «cum socio Petro» del ciborio di S. Paolo fuori le mura, non avendo lasciato il Cavallini altre opere plastiche di indiscutibile autenticità — l'attribuzione al Cavallini del monumento funebre di Edoardo il Confessore nella chiesa dell'abbazia di Westminster di Londra, eseguito da Pietro «civis romanus», non sembra un'ipotesi valida — ha ovviamente dato luogo a varie obiezoni da parte degli studiosi. Il Toesca è più disposto ad attribuire la parte riguardante Petrus del magnifico tabernacolo a Pietro Oderisio, maestro del monumento sepolcrale di Clemente IV nella chiesa di S. Francesco a Viterbo, esempio importante e indicativo della plastica ritrattistica e della scultura sepolcrale italiana. Ma a parte l'argomentazione critico-stilistica dobbiamo anche qui mettere in rilievo certi fattori dovuti alla situazione storica: in quel periodo il Cavalini stava lavorando al ciclo di affreschi della basilica e il Venturi ha fondate ragioni per supporre che fosse comunque lui a eseguire l'ornamento in mosaico del ciborio. I due maestri che lavoravano contemporaneamente e nello stesso luogo, così affini in molti loro aspetti devono essersi indubbiamente incontrati nella cooperazione geniale ad un capolavoro comune, non in ultimo nella rispettosa imitazione, palese nell'opera di entrambi, delle tradizioni del grande passato artistico di Roma — e ciò proprio in un'occasione in cui tentavano, con pieno successo, un adattamento in Italia delle tendenze del nuovo stile gotico. I monografi del maestro non ritengono incompatibile l'attività di scultore del Cavallini con l'insieme dello sviluppo della vita e dell'arte del maestro: così il Busuioceanu; e lo Hermanin osserva: «per quanto sia certo —. . . che Pietro de'Ceroni detto Cavallini possa, come altri artisti romani, essere stato oltre che pittore, anche grandissimo e potentissimo scultore» e accenna poi all'ulteriore collaborazione tra Arnolfo e Pietro in S. Cecilia in Trastevere. Del resto, lo Hermanin attribuisce al Cavallini anche il famoso crocefisso di S. Paolo fuori le mura, a ciò non solo sulle tracce del Vasari, ma anche in base a un confronto stilistico-critico con l'opera pittorica del maestro. Dice il Vasari: «Affermano similmente alcuni, che Pietro fece alcune sculture, e che gli riuscirono, perchè aveva ingegno in qualunque cosa si metteva a fare, benissimo; e che è di sua mano il Crocifisso che è nella gran chiesa di San Paolo fuori di Roma . . .» Qui occorre accennare anche al rapporto interessante e significativo che ci è stato fatto osservare dal prof. Ervin Ybl: che cioè un'analogia parziale del gruppo spaventato del quadro di Stoccarda si ritrova nelle due figure atterrite ritte ai piedi del crocifisso nel bassorilievo del pulpito del Battistero di Pisa, opera di Nicola Pisano, nonchè in una figura accoccolata del bassorilievo dal medesimo soggetto sul pulpito del Duomo di Siena. Nella lavorazione di quest'ultimo troviamo già Arnolfo di Cambio collaboratore di Nicola Pisano.

[31] *Testi :* op. cit.

[32] *Van Marle :* op. cit. — *Toesca :* Il Medioevo, op. cit. — *Ladner, G. :* Die italienische Malerei im XI Jahrhundert. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N. F. V. 1931.) — *Hermanin :* op. cit. — *Lavagnino :* op. cit. — Era questione lungamente discussa se la pittura murale rappresentasse l'Ascensione o l'Assunzione. Oggi la disputa può considerarsi decisa: questa raffigurazione è il tipo iconografico del tema usato in Gerusalemme e nella Siria, rappresentato tra i monumenti italiani di origine palestiniana da un'ampolla di Monza — uno dei modesti oggetti d'argento della fine del sec. VI, ma importantissimi dal punto di vista iconografico, che sono stati conservati nel palazzo di Monza della regina longobarda Teodolinda, una volta ornato di un ciclo di affreschi storici — e dai dipinti del coperchio di un reliquiario nel tesoro del Sancta Sanctorum del Laterano.

[33] Mentre Van Marle, accennando agli impulsi nordici della scuola benedettina in Italia, scopre l'influenza de «l'art des gestes» carolingio, il Toesca sostiene la tradizione bizantina. Lo Hermanin invece, ammettendo l'influenza dei codici carolingi sulla pittura romana, riferendosi in primo luogo alle splendide miniature della Bibbia donata dall'imperatore Carlo il Grosso e conservata nel piccolo museo di S. Paolo fuori le mura, rileva da un lato che la somiglianza tra le miniature dei codici carolingi e l'affresco in questione di San Clemente, quasi contemporaneo, «non è casuale» e sottolinea, dall'altro, che questi esempi della miniatura nordica possono in sostanza essere fatti risalire a un magnifico monumento della pittura meridionale di codici: alle miniature cioè della famosa Bibbia latina — oggi scomparsa — fatta eseguire dal papa Leone I (440—461) sempre per la basilica di San Paolo fuori le mura. Citiamo il passo in cui la sua visione storica, spaziando in ampie prospettive, arriva a sciogliere, non a cancellare, il contrasto esistente tra gli studiosi — non per niente settentrionali e meridionali — sostenitori unilaterali delle tradizioni bizantine e, rispettivamente, carolingie: «In un centro come Roma, che, anche nei tempi di maggiore avvilimento e miseria, non ha mai perduto il suo carattere internazionale, per i che vi convenivano e per le relazioni che, con ogni terra ha sempre mantenuto la Santa Sede, è ben naturale che, nelle opere d'arte, si trovino tracce delle più diverse influenze; non bisogna però mai dimenticare che il vecchio spirito romano riesce sempre ad imprimere il suggello del suo carattere anche su pitture e miniature.» Il Ladner poi, superando il problema carolingio e bizantino, assegna alla pittura murale di storica importanza il posto spettantegli nell'evoluzione universale dell'arte, dicendo: «nimmt eben die Himmelfahrt von S. Clemente . . . noch eine zwiespaltige Stellung zwischen alten und neuen künstlerischen Grundsätzen ein, sie gehört wirklich einer Übergangsphase in der allgemeinen Stilentwicklung der abendländischen Kunst des Mittelalters an.»

[34] *Kretschmayr, H. :* Geschichte von Venedig. Gotha, 1905. — *Romanin, S. :* Storia documentata di Venezia. Venezia, 1912/25. — *Zwiedeneck—Südenhorst, H. :* Venedig. Bielefeld—Leipzig, 1925.

[35] *Pigler, A. :* Barockthemen, Budapest, 1956. — (Gli esempi rinascimentali che illustrano lo sviluppo del tema di Aracoeli si possono ritrovare: Domenico Ghirlandajo: Firenze, SS. Trinità, Cappella Sassetti — Cima da Conegliano: Londra, National Gallery — Polidoro da Caravaggio o Perino del Vaga: Roma, Vaticano, Stanza della Segnatura — Baldassare Peruzzi: Siena, Chiesa di Fontegiusta — Giovanni Maria Falconetto: Verona, Museo Civico — Giulio Clovio: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal — Benvenuto Tisi da Garofalo: Roma, Vaticano, Pinacoteca — Bonifazio de' Pitati: Firenze, Galleria Palatina o Pitti.)

[36] Un esempio tipico di un'analoga reticenza del grande biografo si riscontra anche nella Vita di Giotto, dove egli ricorda che nella cappella del Bargello di Firenze il maestro ha eseguito i ritratti dei suoi grandi contemporanei e concittadini Dante Alighieri, Brunetto Latini e Corso Donati. Questo affresco di Giotto, però, liberato soltanto nella prima metà del secolo scorso dallo strato di calce che lo ricopriva, non comprende soltanto alcuni ritratti, ma raffigura una composizione monumentale del Paradiso affine a quella famosa della Cappella dell'Arena di Padova; dell'opera intera non troviamo alcun accenno nel Vasari che parla invece solo dei ritratti che sembrano interessanti per il suo caso *(Milanesi,* vol. I, p. 372). Si rammenti anche il famoso errore iconografico del grande biografo, quando cioè, nella Vita di Raffaello, parlando delle due

Più grandiose composizioni delle stanze, fa piena confusione nella descrizione tematica della Disputa e della Scuola d'Atene, dicendo tra l'altro: «Sonvi in disparte alcuni astrologi che hanno fatto figure sopra certe tavolette e caratteri in vari modi di geomanzia e d'astrologia, ed ai Vangelisti le mandano per certi angeli bellissimi, i quali Evangelisti le dichiarano.» *(Milanesi*, vol. IV. p. 331.) Riteniamo che se la persona che guidava il Vasari nel palazzo vaticano dimostrava cosi scarsa conoscenza nell'interpretazione del più monumentale ciclo romano di affreschi del passato più recente, non dobbiamo supporre un maggiore grado di informazione nemmeno nella guida che era a fianco del grande aretino così meritevole nonostante tutto, della nostra riconoscenza, mentre questi contemplava il vecchio affresco nell'abside della chiesa capitolina. Quanto alle esperienze degli scrittori eruditi del Rinascimento in materia di tradizioni locali, rammentiamo da una parte il caso di Poggio Bracciolini che, guarda giù dal Campidoglio, e al cui sguardo i monumenti classici di Roma nascondono completamente i degni ricordi cristiani della città del medioevo, e citiamo, dall'altra, lo Schlosser, padre della critica delle fonti artistiche, il quale dice del Vasari e del suo modo di guardare con autopsia i monumenti: «Sein Blick durch das literarische oder persönliche Medium nicht selten getrübt oder abgelenkt wird.» (Die Kunstliteratur, Wien, 1924, p. 271.)

[37] *Hermanin :* op. cit.

[38] *Gregorovius :* op. cit. Vol. I, p. 1126.

[39] Cfr. *Müntz, E. :* Boniface VIII et Giotto. (Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école française de Rome. Vol. I, 1881.) — *Mitchell, C. :* The Lateran Fresco of Boniface VIII. (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. XIV, 1951.)

[40] *Lazarev :* op. cit. L'eccellente autore chiude nel modo seguente la vertenza sul problema «Firenze o Roma» diventata ormai estesa quasi come il dilemma proposto dallo Strzygowski «Orient oder Rom», e diventata sterile nelle discussioni di critica delle fonti e dello stile: На этом культурно-историческом фоне протекала жизнь Пьетро Каваллини. Если ему пришлось работать, по сравнению с флорентинскими художниками, в менее передовом социальном окружении, то он имел перед ними одно огромное преимущество: его деятельность протекала в городе, обладавшем старой художественнной традицией, которая восходила своими истоками к античности, в городе, на каждом перекрестке которого высились античные и древнехристианские здания, украшенные современными им мозаиками и фресками, в городе, хранившеи множество фрагментов римской пластики. — Quanto alla speciale problematica romana dell'inizio del quattrocento dell'affresco del Cavallini, lo scrivente ne fa oggetto particolare di studio nella sua monografia che sta per uscire sul ciclo di affreschi di Masolino da Panicale nella basilica romana di San Clemente.

IL LEGGENDARIO UNGHERESE DEGLI ANGIÒ CONSERVATO NELLA BIBLIOTECA VATICANA, NEL MORGAN LIBRARY E NELL'ERMITAGE

F. Levárdy

È un vecchio debito della storiografia artistica ungherese il non avere ancora dedicato un approfondito studio al Leggendario Illustrato conservato nella Biblioteca Vaticana ossia nel Pierpont Morgan Library di New York, opera che costituisce un importante documento dell'arte libraria del nostro Paese nell'età angioina.[1] In seguito si cercherà, in base del materiale a nostra disposizione, render conto dell'intero corpo del codice riccamente illuminato. L'attualità della pubblicazione è dovuta anche alle più recenti scoperte grazie alle quali si potrà tentare, con maggiore fondatezza e probabilità, di stabilire l'origini dell'opera e la critica delle varie ipotesi finora formulate a riguardo.

Una prima illustrazione del codice è dovuta all'attività degli agiografi raggruppati intorno a Delahaye, rinnovatori del lavoro scientifico dei bollandisti. Allo scopo di preparare gli studi agiografici delle fonti, Poncelet ha pubblicato nel 1910 il suo Catalogo che segnala per la prima volta l'immenso materiale biografico dei santi della Biblioteca Vaticana, illustrando l'opera «Acta sanctorum pictis imaginibus adornata», registrata nella bibliografia ungherese col titolo di Leggendario Illustrato del Vaticano.[2] La breve descrizione si limita a poche righe di resoconto e all'elenco dei santi ricordati nell'opera. Seguendo le orme di Poncelet, Seymour de Ricci offre una descrizione dei frammenti parigini;[3] infine, valendosi dei risultati di entrambi, nel 1925 esce il primo saggio di più largo respiro: un articolo di Lajos Karl nella Revue archéologique.[4] Il codice interessa l'autore soprattutto come leggendario, cioè come fonte letteraria: attenendosi alla propria sfera di ricerche, il Karl si occupa più che altro dei problemi in rapporto al contenuto del libro, toccando appena le sue caratteristiche formali, i suoi legami artistici e la sua provenienza.

In conformità al carattere del suo lavoro, Tibor Gerevich ha dato del codice un'analisi di poche righe nel suo compendio dell'arte antica ungherese,[5] e anche Edith Hoffmann vi accenna solo brevemente a proposito delle raffigurazioni di S. Ladislao contenute nella Cronaca Ungherese Illustrata.[6] Mentre Gerevich attribuiva la miniatura del nostro codice ad uno degli allievi di Nicolò di Giacomo da Bologna, Toesca la considerava come dovuta ai predecessori di Nicolò: come una transizione tra l'arte dei primi decenni del Trecento e quella del grande alluminatore bolognese e dei suoi seguaci nella seconda metà del secolo.[7]

Anche Pál Lukcsics, il primo commentatore diligente del codice, ha condotto il suo esame soprattutto dal punto di vista letterario. Egli ha analizzato principalmente le leggende dei santi ungheresi.[8] Tibor Gerevich, in base a nuovi esami di stile, ha confermato la sua precedente tesi secondo la quale il codice sarebbe stato eseguito a Bologna, nella bottega di Nicolò di Giacomo, nel terzo quarto del sec. XIV. Sembrerebbe opera di almeno due maestri: secondo l'autore, uno dei miniatori, esecutore delle parti ungheresi, dovrebbe essere decisamente un magiaro. Egli ritiene probabile che uno degli studenti ungheresi appartenenti allo Studio sia entrato a far parte della scuola dell'insigne miniatore bolognese e che la prima parte del codice sia opera sua.[9]

Un nuovo impulso alle indagini è stato dato dal comunicato di Dezső Dercsényi che annunziava una scoperta di Meta Harrsen: che cioè nella Pierpont Morgan Library di New York erano state rintracciate varie pagine mancanti del codice, tagliate in quarto. Lo stesso Dercsényi ha messo in rilievo gli strettissimi legami tra il Leggendario e la Bibbia Nekcsei.[10] Le sue affermazioni sono poi state ulteriormente sviluppate da Ilona Berkovits nella trattazione dell'arte del minio ungherese nell'età degli Angiò. Ella considera il codice opera di un unico artista, e lo ritiene una raccolta di abbozzi per affreschi (albo di figure). Anch'ella vede nel miniatore ungherese un alunno di Nicolò di

Giacomo, che avrebbe dipinto le sue leggende, nel settimo decennio del sec. XIV, nella bottega del maestro della Bibbia Nekcsei.[11]

Meta Harrsen ha inserito nel suo scritto che illustra la Bibbia Nekcsei, la pubblicazione delle pagine rinvenute in America ed ha comunicato dati interessanti relativi alla provenienza del codice. Per lei i fogli americani, insieme con il Leggendario Vaticano, sarebbero opera di quattro maestri e risalirebbero agli anni tra il 1335—40.[12] Sono particolarmente preziose le sue indagini circa la provenienza del codice: questo, già in possesso del principe polacco Casimiro Giovanni, sarebbe pervenuto, ancora non ritagliato, a Giovanni Battista Saluzzo, il quale nel 1630 avrebbe regalato i fogli tagliati in quarto al proprio fratello Angelo Saluzzo. La parte sostanziale rimasta a lui sarebbe poi pervenuta, tramite Benedetto XIV (Prospero Lambertini, 1740—58) alla Biblioteca Vaticana, mentre i fogli regalati (85 miniature) sarebbero nella maggior parte giunti nel 1908 alla collezione Morgan, attraverso l'antiquario Rossi. Due fogli nel 1913 sono arrivati dalla raccolta Sterbini a Parigi, quali proprietà di Léonce Rosenberg.[13]

Ma le notizie più preziose forniteci dalla Harrsen riguardano i rapporti del codice con la Bibbia Nekcsei-Lipócz. Secondo Dercsényi, a giudicare dall'ornato a stemma, la Bibbia, in due volumi, sarebbe stata eseguita per il gran tesoriere Demetrio Nekcsei, prima del 1338. Al contrario Harrsen suppone che la Bibbia sia l'opera di quattro alluminatori. Il suo stile farebbe pensare a Bologna, ma in base ad alcuni particolari minuti l'autrice desume che sia invece stata eseguita in Ungheria, e più particolarmente a Esztergom, nell'ambiente del collegio «Corpus Christi». Ella suppone che i maestri della Bibbia fossero gli stessi che i miniatori del Leggendario: infatti, in entrambe le opere si possono osservare le caratteristiche centroeuropee (boeme), bizantine e balcaniche in base alle quali ella conclude per l'origine di Esztergom.

Del materiale della mostra romana della miniatura organizzata nel 1953 la signora Ilona Gerevich ha illustrato due codici di Miklós Vásári arcivescovo di Esztergom;[14] essi devono assolutamente essere esaminati in relazione al Leggendario perchè ci aiuteranno a rivalutare le tesi della Harrsen e a inquadrare il prezioso manoscritto nella storia della miniatura europea e ungherese.

Un esame più approfondito del codice è giustificato anche dalla scoperta fatta da Lajos Vayer di altre 4 pagine del Leggendario tra i vecchi disegni italiani della collezione grafica dell'Ermitage di Leningrado.[15] Abbiamo ragione di supporre che qualche altra pagina possa ancora venire alla luce da collezioni private. Informando della struttura del codice, chi scrive intende dare un contributo alla rivelazione degli eventuali frammenti ancora nascosti e preparare con ciò un'edizione ricostruttiva comprendente interamente tutte le parti esistenti del codice.

La parte del Leggendario conservata nel Vaticano comprende 106 fogli di cartapecora di 293-215 mm. Le fonti finora esistenti ripetono un errore dovuto alla foliazione sbagliata e ad un errore di stampa di Poncelet: scrivono cioè di 115 pagine.[16] I fogli, ricoperti di scrittura da un lato, sono uniti da una rilegatura in pelle marrone riccamente dorata, del sec. XVIII. Il centro della decorazione è costituito dallo stemma dei Lambertini circondato dalle insegne papali. La nuova rilegatura del codice risale quindi al papato di Prospero Lambertini — Benedetto XIV.[17] Le illustrazioni affacciate l'una all'altra sono tutte collocate sulla parte della carre della pergamena bene elaborata. Cornici di varie forme dividono i fogli in quattro campi; sopra le illustrazioni, o sotto le stesse, una breve scritta (lemma) dovuta ad altra mano spiega il contenuto della raffigurazione. Il testo di commento scritto con rubro indica chiaramente una prassi grafica ungherese.[18] Sul dorso della rilegatura una scritta dorata indica il soggetto del volume: Acta Ss. pictis imaginibus adornata. Il num. di collocazione del prezioso codice illuminato è: Vat. lat. 8541.

La parte pervenuta in America è custodita alla Pierpont Morgan Library ai nn. di collocazione Ms. 360. e, rispettivamente, MS. 360. a, 360. b, 360. c. La parte numerata MS. 360. comprendre 24 fogli di carta, sui quali sono incollate le 85 miniature dei fogli tagliati in quarto. La misura dei fogli di carta è di 210 × 152 mm, quella delle miniature di 102 × 76 mm. Dal punto di vista della provenienza del frammento è molto importante la nota che si trova nella pag. 38 del manoscritto Saluzzo: «Acta Jesu Christi, et aliorum sanctorum /praeclaris imaginibus/ expressa /cum suis argumentis / Johannis Baptista Salutius / Angelo Salutto / D. D. D. / Romae 9. Marty / Anno Domini MDCXXX». Il frammento è pervenuto alla collezione Morgan nel 1908, mediante un acquisto.[19]

Pure mediante acquisto la biblioteca è venuta in possesso dei due fogli indicati nel Catalogo



Fig. 1. Vita di s. Martino (Vat. lat. 8541 : 77^{v})



Fig. 2. Particolare dalla vita di San Giovanni Battista e di San Pietro apostolo (Vat. lat. 8541 : 6^{v})

Ricci (ai nn. 72, 73). La misura dei fogli è di 215 × 165, rispettivamente di 220 × 150 mm. Essi sono pervenuti nella collezione Léonce Rosenberg nel 1913. Il n. di collocazione dei fogli è M. 360. a. e M. 360. b.

Come dono di Lessing J. Rosenwald è pervenuto nel 1955 alla collezione Morgan il foglio al n. M. 360. c., che misura 210 × 162 mm.[20]

Il volume che si può ricostruire dal codice della collezione vaticana e dai frammenti ritrovati nel frattempo contiene le biografie di Cristo e di 58 santi. In ogni pagina si trovano 4 immagini inquadrate da una cornice ornamentale. Sotto o sopra le immagini un lemma di una riga espone il soggetto della raffigurazione. Le scritte portano una numerazione progressiva dovuta allo scrittore poco esperto dei numeri romani. Nella prima e nell'ultima scena spesso viene a mancare l'indicazione numerica; il commento al primo quadro viene spesso iniziato dalla parola «Istoria» (ad es. Istoria de s. andrea: f. 16^{v}); l'ultima scena invece, nella maggior parte dei casi, è indicata con la parola «Vltima».

Per la ricostruzione della struttura originale del codice è l'opera vaticana che può offrire il maggior numero di riferimenti. Può tuttavia sorgere il dubbio che, data la forte mutilazione del codice, in occasione della rilegatura e cucitura delle pagine avvenuta nel sec. XVIII, l'ordine originale sia stato sconvolto. Perciò occorre esaminare le

pagine in cui le prime due ossia la terza e la quarta scena trattano storie di santi diversi.

La prima e seconda scena del 3. foglio del codice vaticano narra la fine della vita della Vergine, mentre la terza scena comincia la biografia di S. Giovanni Battista (I. quomodo angelus annuntiavit ad zachariam). Lo stesso mutamento si trova nel 6. foglio, dove le prime due scene terminano la storia di S. Giovanni Battista, e la terza inizia il racconto della vita e dei miracoli di S. Pietro apostolo (fig. 2). Per stabilire l'ordine è importante il foglio 41 che contiene la fine della storia dell'apostolo Matteo e l'inizio della vita dell'apostolo Filippo. Altri fogli ugualmente divisi sono ancora il 56/a con l'inizio della vita di S. Cosma e Damiano, il 61 con la disputa di papa Sisto e Giuliano, e il foglio 73 con la biografia dei pontefici Silvestro e Gregorio. Nel foglio 75 finisce la vita del vescovo Ambrogio e comincia quella di S. Agostino. Dalla numerazione delle scene dei fogli 86 e 87 risulta chiaramente che si debba supporre la mancanza tra detti fogli di un altro, contenente la conclusione e, rispettivamente, l'inizio della vita degli abati S. Benedetto di Norcia e S. Antonio.

La sistemazione delle pagine «suddivise» e dei fogli ad esse frapposti, con i lati illustrati accostati, conferma il sistema poco comune del volume, per cui i santi sono presentati non nel solito ordine del calendario generalmente adottato, ma in ordine gerarchico. All'ordine gerarchico delle biografie dei santi contenute nel codice lo schema viene offerto dalla Litania di Ognissanti. Questa litania, col suo ordine risalente al VI. sec., e rimasta fino al XII sec. l'unica preghiera del genere della Chiesa occidentale. Se ne conoscono numerose varianti, dato che quasi tutti i paesi e regioni hanno incluso tra i santi della litania i propri patroni. Il testo definitivo fu stabilito dal Pontificale Romanum pubblicato nel 1596. La variante del sec. XVI, tendente a schematizzare gli aspetti individuali delle liturgie nazionali è identica, quanto alla struttura, alle varianti medievali, qui però dobbiamo tener conto di fattori locali e di ampliamenti.[21] Pertanto a Cristo seguono la Vergine, San Giovanni Battista, poi gli Apostoli, i martiri e confessori, le vergini e le donne sante. La litania è naturalmente suddivisa, entro i gruppi principali, in altre categorie più minute (p. es. l'ordine dei confessori è: papi, vescovi, re, abati, monaci ed eremiti ecc.).

Le fonti agiografiche, le raccolte di leggende

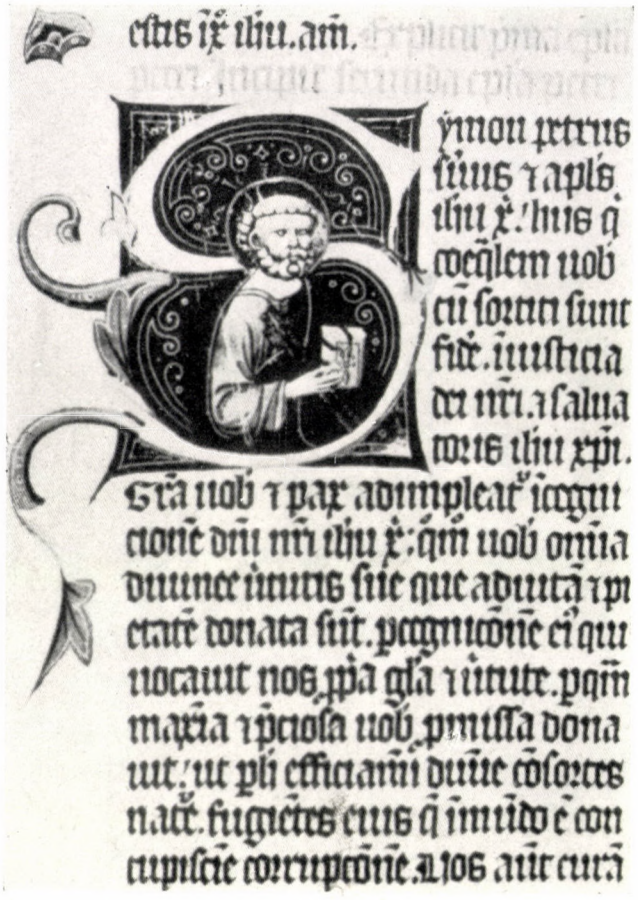


Fig. 3. San Pietro nella Bibbia Nekcsei (New York: Libr. of Congr.)

presentano quasi senza eccezione un ordine diverso. Si erano sviluppate dai martirologi e dai Passionali conservandone l'ordine basato sul calendario. Perciò appunto la stretta adesione del nostro codice — che in sostanza non è altro che un leggendario illustrato — alla gerarchia dei santi adottata dalla litania è quanto mai insolita.

Una simile struttura si può ritrovare nel Martirologio di Ado arcivescovo di Vienne, che presenta l'ordo Sanctorum nella fase di formazione: elenca, dopo gli apostoli, i primi diaconi, loro allievi, poi i santi ricordati dalla Bibbia.[22] Non è indifferente, ai fini delle nostre ricerche, il fatto che il primo editore del martirologio di carattere gerarchico (Aloysius Lipomanus) l'abbia curato per la stampa, nel 1554, sulla scorta del manoscritto dei bolognesi Johannes Antonius Locatelli e Scipio Fabii.

Prendendo come base l'ordine delle pagine del codice vaticano, il sistema originale potrebbe essere ricostruito come segue.[23]



Fig. 4. Particolari dalla vita di Cristo (Morgan 360 : f. VI.)

1. *Ultima fase della vita di Gesù.* Possono essere considerate come appartenenti a questo gruppo la scena 45 delle pagine I—XII del MS. 360., nonché la scena n. 46 della pag. XIII (Ascensio Domini). (fig. 4—5) Seguendo il consueto ordine delle litanie, seguono le scene 47—49 della pagina XIII: Spiritus Domini, Sancta Trinitas, Misericordia Domini. Sono forse appunto le tre ultime illustrazioni a dimostrare più chiaramente che per la formazione dell'ordine del codice serviva come modello la litania di Ognissanti.

2. *Morte della Vergine:* Vat. lat. 8541., fig. 8 dei fogli 1—2 e fig. 2 del foglio 3.

3. *San Giovanni Battista* le due figure rispettivamente dei fogli 3 e 6 del manoscritto vaticano e 8 figg. dei fogli 4—5.

Apostoli ed evangelisti: 4. S. Pietro (VL: f. 6. 3—4, f. 7—11); — 5. S. Paolo (2 pagg. mancano, VL: 12—15); — 6. Sant'Andrea (VL: 16—20); — 7. S. Giacomo jr. (M: XVII 59—61, XVIII 62—65); — 8. S. Giovanni (VL: 21—24); — 9. Manca la leggenda dell'apostolo San Tommaso; dalla posizione dei fogli si può supporre la mancanza di 2 (o forse 4) fogli; — 10. la storia di S. Giacomo sen. è l'unità più sostanziosa del volume: originariamente avrà probabilmente occupato 18 pagine (M: XV. 51—54, XVI. 55—56, VL: 25—38., M: XVI. 57—58); — 11. S. Bartolomeo (M: XX—XXI); — 12. S. Matteo (VL: 39—40, scena 2 del f. 41); — 13. Della storia di S. Filippo esistono solo le due prime scene (VL: 41, 3—4), mentre manca la parte conclusiva; — 14. S. Simone e Giuda (M: XIX., VL: 42); — 15—16. Manca la leggenda degli apostoli S. Mattia e S. Barnaba; —17. Mancano le prime quattro scene della storia di S. Marco, di cui esistono



Fig. 5. Particolari dalla vita di Cristo (Morgan 360: f. VIII.)

soltanto le scene della storia di S. Marco, di cui esistono soltanto le scene di chiusura: VL: 43; — 18. il gruppo si chiude con due scene della storia di S. Luca Evangelista (VL: 44, prime due scene).

Martiri: 19. Santo Stefano diacono (VL: 44, 3—4); — 20. San Lorenzo (VL: 45—46) mancano probabilmente 2 fogli; — 21. Santo Fabiano (VL: 47); — 22. San Sebastiano (VL: 48—49); 23. San Vincenzo (VL: 50—51); — 24. San Giovanni e Paolo (M: XXII 78—79, davanti a questi manca un foglio); — 25. S. Vito (M: XXII 80; manca una scena); — 26. S. Biagio (VL: 52—53); — 27. San Giorgio (VL: 54—55, incompiuto, due fogli mancanti. Le prime due scene della pag. segnata 56/a non appartengono alla leggenda, come è stato presentato da Poncelet e Harrsen); — 28. S. Cristoforo (M: XXIII 81—84., VL: 56/a 1—2); (fig. 6—7); — 29. S. Cosma e Damiano (VL: 56/a 3—4, 56—57); — 30. San Clemente Romano (VL: 58, incompiuto); — 31. San Pietro (VL: 59, 1—4); — 32. S. papa Sisto (VL: 60, 1—4, 61, 1—2); — 33. S. Giuliano e Donato (VL: 61, 3—4, 63); — 34. S. Stanislao (VL: 64—65); — 35. S. Demetrio (VL: 66—67); — 36. San Gherardo vescovo (VL: 68—69); — 37. San Tommaso di Canterbury (VL: 70—71).

Confessori: 38. Papa Silvestro (VL: 72—73, 1—2); — 39. Papa Gregorio (VL: 73, 3—4, incompiuto. Manca sicuramente un foglio); — 40. S. Ambrogio vescovo (VL: 74—75, 1—2); — 41. S. Agostino vescovo (VL: 75, 3—4) incompiuto; —42. San Girolamo (VL: 76); — 43. S. Martino di Tours (VL: 77) incompiuto, (fig. 1); — 44. San Niccolò di Mira (M: XXIV 85) originariamente dovevano essere 2 pagine. — 45. Doveva seguire

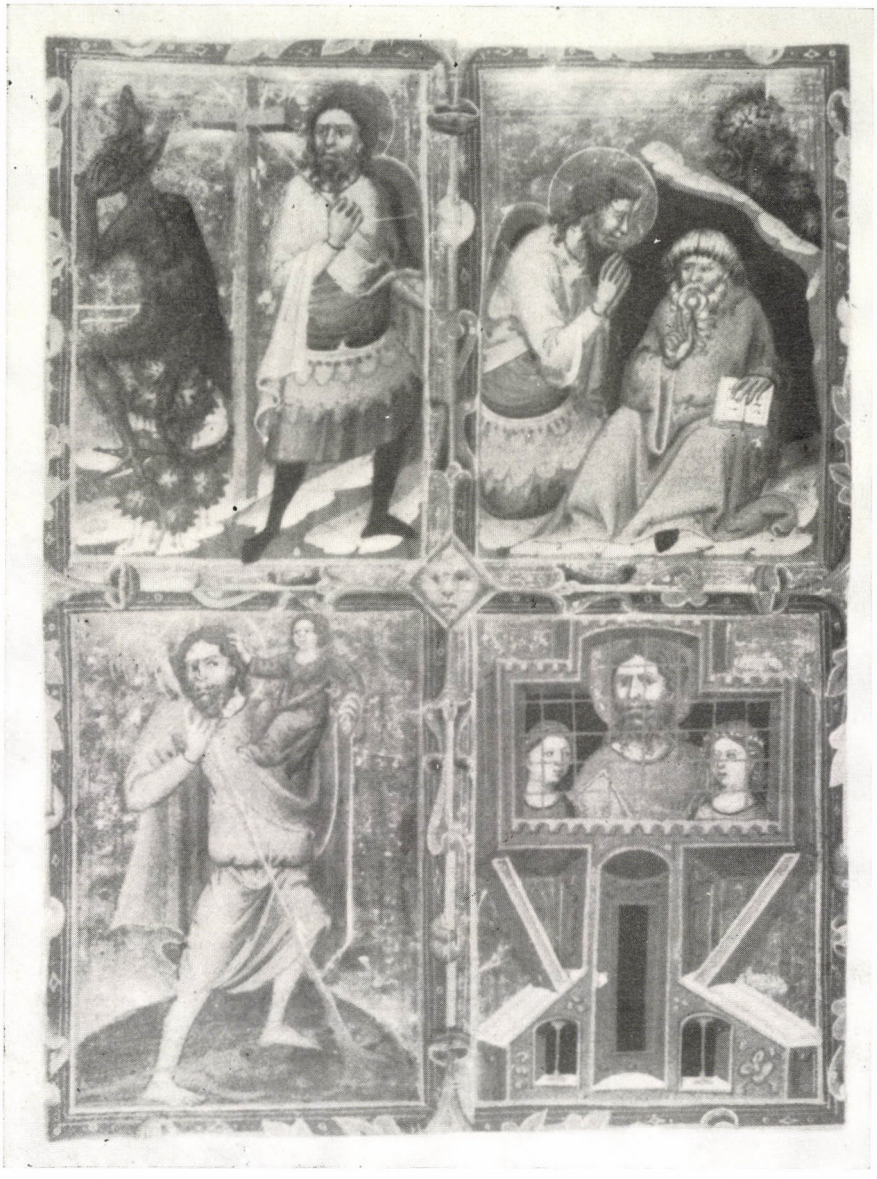


Fig. 6. Particolari dalla vita di S. Cristoforo (Morgan 360 : f. XXIII.)

la storia del re Santo Stefano, che avrà compreso circa 3 pagine. — 46. Sant'Emerico (VL: 78—79); — 47. San Ladislao (VL: 80—85); — 48. San Benedetto di Norcia (VL: 86, manca un foglio); — 49. S. Antonio eremita (VL: 87); — 50. San Bernardo di Chiaravalle (VL: 88—89); — 51. San Domenico (VL: 90, molto manchevole); — 52. S. Francesco d'Assisi (mancano due pagine, VL: 91, Rosenberg: 73, manca circa 1 pagina); — 53. San Luigi di Tolosa (manca 1 pagina, VL: 92 mancano 2 pagine); — 54. S. Briccio (VL: 93); — 55. S. Egidio (VL: 94—95); — 56. Sant'Alessio [VL: 96, mancano varie pagine (2 ?)]; — 57. S. Eustachio (Placido) manca una pagina (VL: 97), (fig. 8); — 58. S. Paolo eremita (VL: 98); — 59. Ignoto; — 60. S. Remigio (VL: 99—100); — 61. S. Ilario (VL: 101—102).

Il gruppo delle vergini e delle vedove si è conservato con molte lacune. Ci sono soltanto: 62. due pagine che trattano la vita di Maria Maddalena, ma cominciano con la scena IX (VL: 103—104); inoltre 68. si sono conservate due pagine della vita di S. Caterina d'Alessandria (VL: 105—106).

Per offrire una più chiara visione abbiamo voluto fissare anche in una tabella l'ordine ricostruito dei fogli (tab. I).

Le singole storie mostrano notevoli differenze nell'estensione. Ci sono storie che comprendono appena due scene, e Vite che ne abbracciano 68.



Fig. 7. S. Cristoforo, Ss. Cosma e Damiano nel Leggendario Vaticano (Vat. lat. 8541: 56a^{v})

Per poter dare una definizione del carattere dell'opera intera occorre esaminare i problemi inerenti al contenuto delle serie di immagini e cercare le fonti delle storie da esse raccontate. Questa volta chi scrive non intende eseguire un'analisi particolare di ogni singola storia, ma vuole soltanto presentare in base ad alcuni esempi scelti dall'insieme del materiale il sistema seguito dal codice nella composizione delle illustrazioni. Una descrizione particolareggiata dei soggetti del Leggendario è riportata nella tabella II.

Esaminando la leggenda del re Ladislao, Pál Lukcsics ha confrontato le vite illustrate di S. Cosma e Damiano, di Sant'Egidio e dell'apostolo Giacomo il vecchio con la Leggenda Aurea di Jacopo a Voragine. Egli ha pubblicato parallelamente il testo rispettivo della Leggenda Aurea[24] e le scritte delle relative illustrazioni. Non aggiunge alcun commento o deduzione al confronto fatto. Il Karl sostiene, in merito ai lemmi, che l'autore li abbia desunti dalla Sacra Scrittura, dalle leggende sacre e profane.

Nella nostra analisi separeremo le immagini dai lemmi poichè difficilmente saranno dovuti alla stessa mano e non sempre concordano con l'immagine ossia con la fonte dell'immagine.

Il Leggendario illustrato tratta in due pagine e mezza (10 scene) la morte e l'assunzione della Vergine. Abbiamo confrontato le immagini con il testo della Leggenda Aurea relativo al 15 agosto,



Fig. 8. Leggenda di S. Eustachio (Vat. lat. 8541: 97[r])

giorno in cui la liturgia della Chiesa occidentale celebra appunto l'assunzione in cielo della Vergine.

Il confronto rivela chiaramente la fonte in base alla quale il nostro miniatore eseguiva il suo lavoro. La fonte infatti delle immagini in serie che trattano la morte, l'assunzione e l'incoronazione in cielo della Madonna è la festa della «Dormitio» o «Assumptio B. Mariae Virginis» (15 agosto). Nelle feste dei martiri la Chiesa faceva leggere la storia delle sofferenze del santo (passiones). Siccome la Bibbia non dice niente a proposito della morte di Maria, già fin dal IV o V secolo una narrazione apocrifa cercava di colmare la lacuna. Tale racconto, con modifiche più o meno rilevanti, divenne poi noto in tutto il mondo cristiano. La maggiore diffusione alla narrazione apocrifa fu data appunto dalla Leggenda Aurea di Jacopo a Voragine.

La Leggenda Aurea, riferendosi al vangelo apocrifo di Giovanni, racconta come «un angelo fosse apparso in grande splendore» a Maria. «Reverenter utpote sui matrem domini salutavit. . . Ecce autem ramum palmae de paradiso ad te dominam attuli: quem ante feretrum portare iubeas, cum die tertia de corpore assumeris.» Maria allora chiede la grazia di poter avere vicino, al momento della sua morte, gli apostoli suoi figli e fratelli e di essere sepolta da loro. L'angelo ritornò in cielo ma la palma rimase e splendeva come la stella dell'aurora.

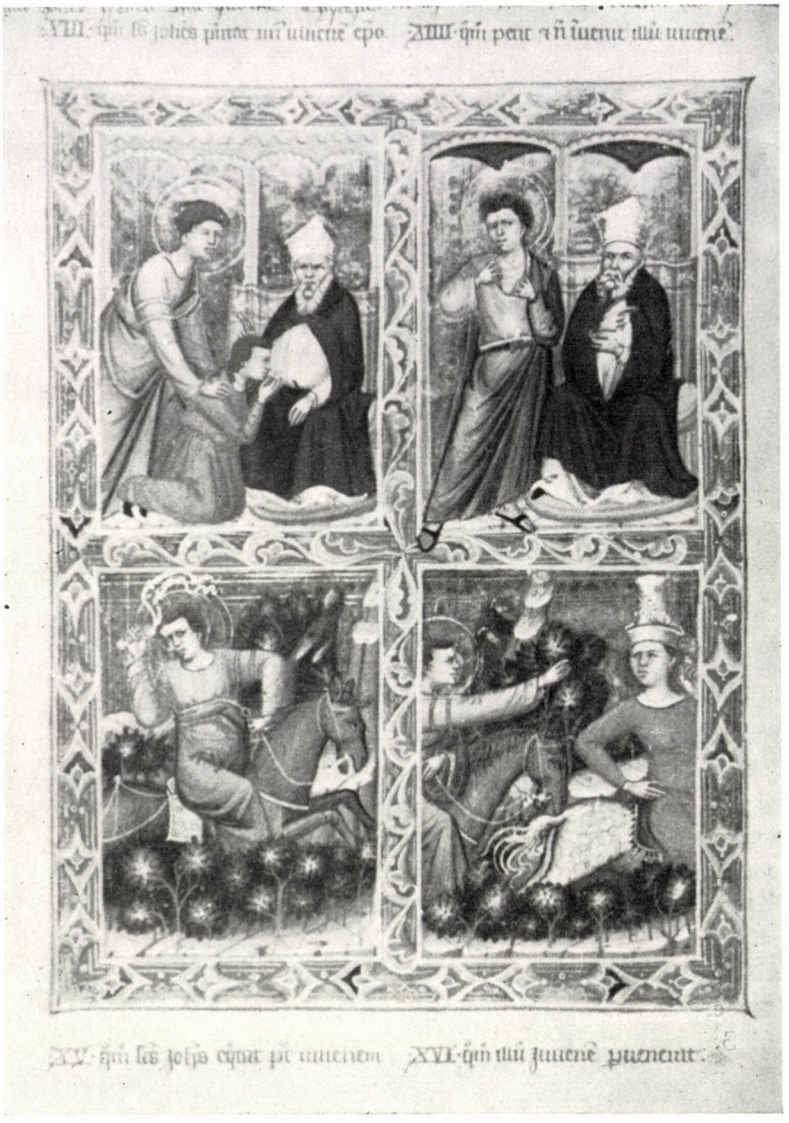


Fig. 9. Particolari dalla vita di San Giovanni apostolo (Vat. lat. 8541 : 24^{v})

La prima immagine del ciclo del nostro Leggendario che tratta l'assunzione della Vergine rappresenta proprio questa scena: la Madonna vestita d'azzurro siede su un trono a baldacchino ed ha davanti l'angelo inginocchiato, in una tunica rosa a disegni geometrici, col pallio rosso. Tiene in mano un ramo di palma sul quale splende una stella. La didascalia della piccola immagine non fa che accennare al soggetto (Istoria de assu(m)ptione b(ea)te u(ir)ginis), ma l'illustrazione si estende sui particolari della leggenda sulle orme del racconto colorito della Leggenda Aurea.

La scritta del secondo quadretto dice: Quomo(do) uener(un)t ap(osto)li ad b(ea)tam u(ir)gine(m). Al lato sinistro della miniatura, davanti ad una casetta schematicamente accennata si vede la figura tagliata a metà della Madonna, con davanti quattro apostoli, mentre un accumularsi di aureole indica la presenza, dietro ad essi, degli altri apostoli. Sopra di essi, librati in aria, stanno due angeli. Gli apostoli hanno ognuno una sua personalità individuale, facce note dalle successive «istorie»: il primo è l'apostolo Giovanni, il secondo Giacomo, il terzo Pietro e, all'estremità destra del quadretto, l'apostolo «che dipinge» è S. Luca. La densa composizione del quadretto prende vita sulla scorta del testo della Leggenda Aurea: «Factum est autem dum Ioannes in Epheso praedicaret, coelum repente intonuit et nubes candida ipsum sustulit ac raptum ante Mariae ianuas collocavit: percutiensque ostium interius introivit et reverenter virgo virginem salutavit.» Parlando

fra loro Maria racconta che gli ebrei non aspettano che la sua morte per poter ardere il suo cadavere. Gli consegna la palma perchè egli la porti davanti al suo feretro. S. Giovanni sospira augurandosi di veder arrivare anche gli altri apostoli. Appena formulato l'augurio, nuvole splendenti recano dal luogo della loro attività catechistica gli altri apostoli.

Il testo del terzo lemma dice: «Quomodo uenerunt omnes domine ad beatam virginem.» Lo scrittore evidentemente non avrà compreso del tutto la raffigurazione. La Leggenda Aurea racconta infatti che «circa vero horam noctis tertiam Jesus advenit cum angelorum ordinibus, patriarcharum coetibus, martyrum agminibus, confessorum acie, virginumque choris et ante thronum virginis acies ordinatur et dulcia cantica frequentatur». Il miniatore presenta un unico gruppo: evidentemente le limitate dimensioni del quadretto non gli consentivano di più. Le sei figure femminili (tra cui una con la corona in testa) rappresentano le vergini cantanti. Difficilmente lo scrittore avrà conosciuto la narrazione della Leggenda Aurea: avrà cercato di ricostruire la storia in base all'illustrazione che aveva sotto gli occhi.

Anche il soggetto del seguente quadretto fa desumere che il miniatore avrà lavorato in base alla Leggenda Aurea. Secondo questa, infatti, si inizia un solenne dialogo tra Cristo, Maria e il seguito, un «officium coeleste». Poi Gesù, stringendo a sè l'anima di S. Maria, torna nel cielo. Il nostro alluminatore tiene presente la concezione delle raffigurazioni della Koimesi, ma lo spazio troppo ristretto non rende possibile un pieno sviluppo della raffigurazione. Soltanto nella figura di Gesù, nella raffigurazione dell'anima in forma di un bimbo neonato e in quella degli angeli librati in volo si sente l'eredità iconografica delle rappresentazioni della Koimesi. La scritta dice: «Assumptio beate uirginis.»

L'ordine delle immagini successive (VL: fol 2^{v}) sembra alquanto turbato. Secondo la Leg. Aur.: «Tres autem virgines, quae ibidem erant, cum corpus eius lavandi gratia expoliassent, tanta statim corpus claritate resplenduit, ut tangi quidem ad lavandum posset, videri autem non posset. Tamdiu autem lux illa ibidem resplenduit, donec corpus a virginibus lotum fuit.»

Nel codice la raffigurazione dell'avvenimento si trova soltanto nella VII scena: Quomodo fuit inuncta per puellas. La Madonna si vede in una vasca simile alle fonti battesimali, coperta di lenzuola, con intorno tre fanciulle con la corona; in fondo le figure di tre apostoli. Logicamente, e anche secondo il testo della Leg. Aur., dovrebbero seguire le scene V e VI: «Episcopus iudeorum quomodo uoluit beatam uirginem eiicere de feretro» e «Quomodo sunt iudei qui ibi fuerunt conversi». Il testo di Jacopo a Voragine spiega gli avvenimenti presentati. Gli ebrei guidati dal loro sommo sacerdote volevano turbare i funerali e ardere il cadavere della Vergine. Ma appena il sacerdote ebbe toccato Maria, la sue mano rimase paralizzata. Divenne allora supplichevole: «Sancte Petre in hac tribulatione me non despicias.» L'apostolo S. Pietro volle da lui una confessione di fede. Il sacerdote acconsentì e guarì subito, anzi col ramo di palma avuto dall'apostolo S. Giovanni riuscì anche a ridare la vista ai suoi fedeli colpiti da cecità. Nella fig. V vediamo sei apostoli con il corpo della Vergine; davanti ad essi il sommo sacerdote col manto rosso e la mitra bianca e l'apostolo S. Giovanni col ramo di palma. Nella fig. VI si vede il sacerdote con in mano il ramo, e davanti a lui i suoi fedeli in ginocchio. Nella fig. VIII un angelo colloca il corpo della Madonna nella sua bara di pietra: «Quomodo fuit posita in sepulchrum.»

Nel foglio VL: 3^{r} si vede l'assunzione in cielo della Vergine: «IX. ascensio ipsius beate virginis.» Tra gli apostoli inginocchiato si vede anche il dubbioso S. Tommaso mentre, a prova del miracolo riceve da S. Maria la cintura. In realtà l'alluminatore unisce nel quadretto due scene. Secondo la Leg. Aur., infatti, S. Tommaso non era stato presente all'assunzione e, tornato a casa, ascoltò con molti dubbi il racconto degli altri. Tosto gli cadde davanti la cintura della Vergine «e così potè capire che ella stata interamente assunta in cielo». La fig.X rappresenta l'incoronazione della Vergine in cielo: «Quomodo fuit coronatio eius.» La scena dell'incoronazione celeste non si trova nè nei vangeli apocrifi nè nella Leggenda Aurea. Tuttavia, come l'ha osservato Künstle, si fonda su di essi.[25] I primi illustratori della scena dell'incoronazione si appoggiavano su uno dei testi dell'«officium coeleste» raffigurato nella fig. IV («Veni. . . coronaberis»). La fonte sarà stata uno schema iconografico nel codice in esame perfettamente cristallizzato.

L'ordine confuso della figg. V—VIII fa pensare che la definizione tematica delle singole raffigurazioni non sia opera del miniatore. È probabile invece che l'indicazione del soggetto delle singole figure sia dovuta al ideatore spirituale della serie che lavorava sulla scorta della Leggenda Aurea.



Fig. 10. Particolari dalla vita di S. Giacomo il vecchio (Morgan 360: f. XV.)

Durante l'esecuzione si sarà verificato uno sbaglio nell'ordine. Questa confusione nelle scritte potrebbe essere spiegata col fatto che lo scrittore avrà aggiunto alle figure le sue indicazioni didascaliche solo in un secondo tempo, dopo che il codice era condotto a termine, e senza l'assistenza del redattore. Veramente, in origine le scritte non erano necessarie, dato che le illustrazioni erano destinate a qualcuno al quale veniva letto il testo della Leggenda Aurea e la cui fantasia nutrita educata alle sacre storie doveva essere aiutata dai quadretti vivaci e coloriti.

La storia dell'apostolo San Giovanni è mutilata. Nel codice vaticano si sono conservate 16 scene (VL: fol. 21—24), alle quali può essere aggiunta la scena 50 della pag. XIV della collezione Morgan. La Legg. Aur. racconta che dopo la separazione degli apostoli S. Giovanni fondò varie chiese. Domiziano lo fece arrestare e immergere in olio bollente davanti a Porta Latina, S. Giovanni però ne uscì illeso. Questo fatto è raccontato nel primo quadretto: Istoria de sancto Johanne ewangelista. quomodo erat in oleo. — Domiziano mandò S. Giovanni in esilio all'isola di Patmo ed egli, nella sua solitudine, scrisse l'Apocalisse. La seconda figura ritrae appunto tale avvenimento. S. Giovanni è sdraiato davanti ad un tavolo sul quale si vedono sette candelabri fiammanti, a forma di calice; dietro il tavolo c'è Cristo in piedi, tenendo in mano un libro aperto e una stella; lo sorvola un angelo con la tromba. Ogni particolare del quadretto è ispirato al libro dell'Apocalisse: «Fui in spiritu in dominica die et audivi post me uocem magnam tamquam tubae, dicentis: Quod vides, scribe

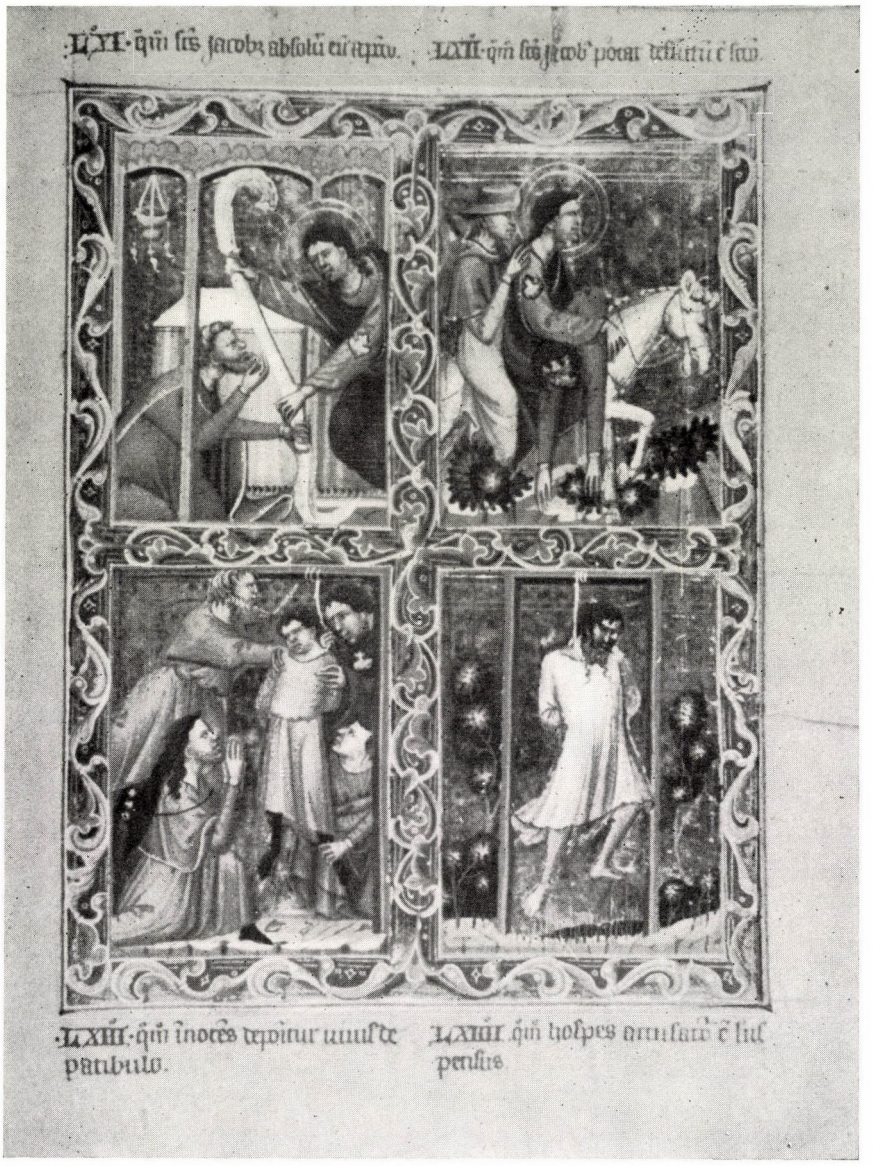


Fig. 11. Particolari dalla vita di S. Giacomo il vecchio (Vat. lat. 8541 : 33r)

in libro, et mitte septem ecclesiis. . . Et conversus sum, ut viderem vocem, quae loquebatur mecum; et conversus vidi septem candelabra aurea et in medio septem candelabrorum aureorum similem Filio hominis, vestitum podere et praecinctum ad mamillas zona aurea;. . . et habebat in dextera sua stellas septem. . .» (Apoc 1, 10—16). Lo scrittore si limita a dire laconicamente: «quomodo apparuit ei angelus in sompnis.» — Dopo la morte dell'imperatore S. Giovanni potè tornare in Efeso, dove era atteso da una folla immensa: «III. quomodo venerunt populi obuiam sibi in portu.» Quando egli entrò nella città, si stava trasportando morta Drusiana, la sua seguace più zelante, che non aveva potuto vedere viva il momento tanto atteso del suo ritorno. L'apostolo risuscitò la fanciulla. Ciò forma il soggetto della fig. quarta: «quomodo curavit unam infirmam.» Lo scrittore, che non conosce la storia, diminuisce l'importanza del miracolo.

Il caso del filosofo Cratone e la storia dei due giovani mancano dalle raffigurazioni. La scritta della fig. 5 dice: quomodo resuscitavit unum puerum mortuum. Al lato sinistro del quadretto sta l'apostolo Giovanni con la destra alzata in atto di benedizione. Davanti a lui due fanciulli inginocchiati, e dietro ad essi la folla che ammira il «bambino» risuscitato. Qui l'errore è stato commesso evidentemente non dallo scrittore, ma dallo stesso miniatore. Secondo la Legg. Aur. infatti al cospetto del-



Fig. 12. Vita di S. Silvestro (Vat. lat. 8541 : 72^{r})

l'apostolo che predicava contro la ricchezza venne portato un giovane morto il quale era sopravissuto solo 30 giorni alle proprie nozze. Alla preghiera della madre l'apostolo lo risuscitò. Due dei suoi discepoli gli si gettarono ai piedi chiedendo la sua pietà.

In Asia l'apostolo venne trascinato davanti al tempio di Diana e si volle costringerlo a sacrificare agli idoli. S. Giovanni sfidò gli avversari a un «giudizio di Dio»: se alla loro preghiera Diana abbattesse la Chiesa di Cristo, egli sarebbe disposto a sacrificarle, se invece la sua preghiera facesse crollare il tempio di Diana, essi dovrebbero convertirsi alla fede di Cristo. Nella fig. 6 l'apostolo inginocchiato viene tirato per una corda legata al collo verso il sacrifizio; dietro di lui c'è il tempio di Diana e 4 soldati; nella settima, alla preghiera dell'apostolo inginocchiato crollano il tempio e l'idolo. Una evidente incomprensione è rivelata dal VI lemma: «quomodo erat ligatus et percussus.» Il lemma della fig. VII è il seguente: «quomodo per oraciones suas fracte sunt ydole et templum.» Il capo dei pagani Aristodemo propone una nuova prova: Giovanni dovrebbe bere un veleno, e, se fosse rimasto vivo, egli avrebbe creduto. Il veleno viene provato da due persone, e poi bevuto dall'apostolo. Nel quadretto indicato con la scritta «quomodo bibebat velenum» l'apostolo sta davanti al proconsole seduto sul trono; ai suoi piedi giace un soldato morto che ha assaggiato il veleno. Nella fig. IX. vediamo Aristodemo che prende il manto dell'apostolo per stenderlo, nella fig. X, sui corpi di due morti. (XIX(!) quomodo sanctus Johannes

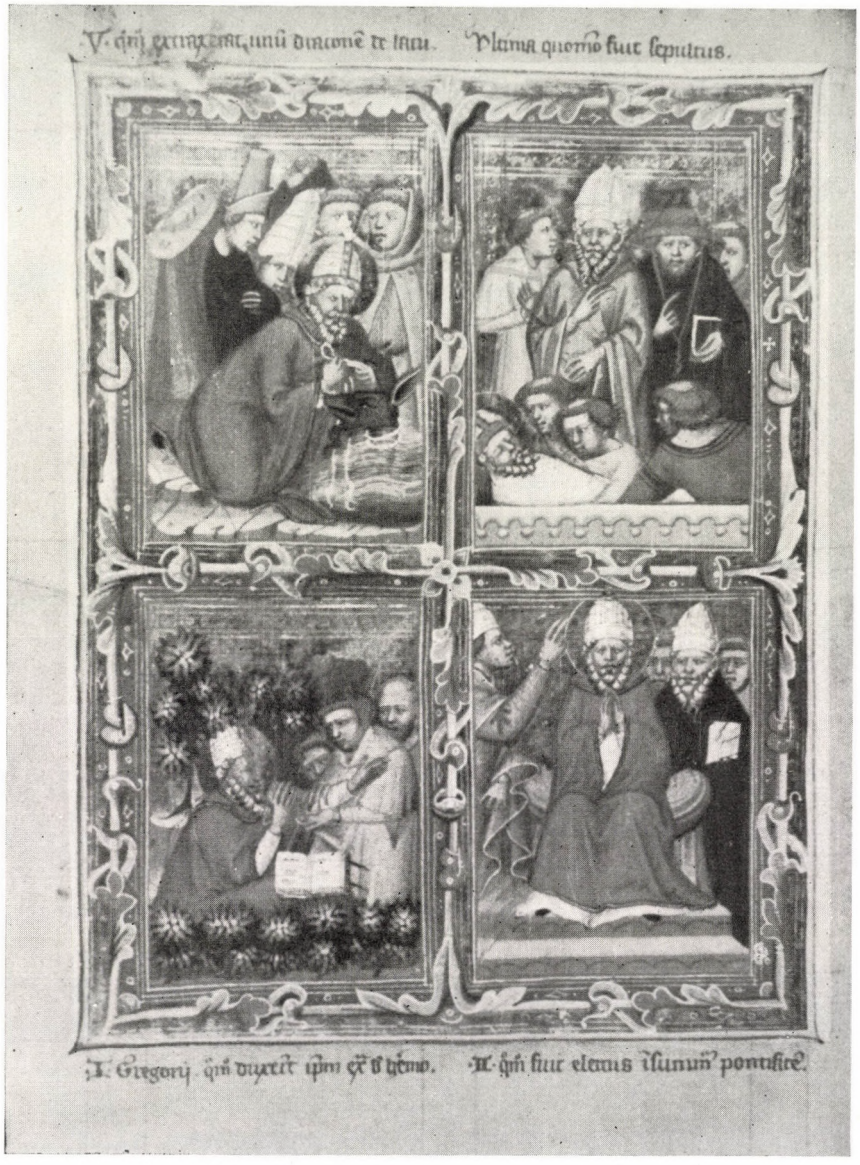


Fig. 13. Vita di S. Silvestro e S. Gregorio (Vat. lat. 8541: 73^{v})

dat tunicam aristodemo» e «X. quomodo ponit tunicam supra mortuos».) Nella fig. seguente si vede Aristodemo e i due risuscitati davanti a S. Giovanni («quomodo sunt liberati et conuersi cum aristodemo»), mentre la fig. XII raffigura il loro battesimo (quomodo aristodemus baptisatur cum tota nacione).

Le quattro immagini del fol. 24 raccontano la successiva storia della Leg. Aur. L'apostolo ha convertito un giovane affidandolo poi alle cure di un vescovo («XIII. quomodo sanctus Johannes presentat unum iuvenem episcopo»). Quando, dopo qualche tempo, egli chiese al vescovo di rendergli conto del giovane, questi avvilito gli confessò che il giovane era scappato, si era rifugiato in montagna ed era diventato capo bandito. («quomodo petit et non invenit illum iuvenem»). L'apostolo allora si stracciò le vesti poi montò su un cavallo e coraggiosamente s'avviò verso i monti («XIV quomodo sanctus Johannes equitat post iuvenem»). Il giovane lo riconobbe e fuggì, ma l'apostolo, smentendo la sua età avanzata, spronò il cavallo e l'inseguì: «Perché fuggi il tuo vecchio padre estenuato di forze?» Il giovane fece penitenza, si converti e più tardiera diventatò vescovo («XVI quomodo illum iuvenem pervenerat»). La storia è incompiuta.

Anche tra i frammenti Morgan c'è un unico quadretto appartenente alla storia di S. Giovanni: Quomodo Christus apparuit Sto Jovanni.



Fig. 14. Vita di S. Remigio (Vat. lat. 8541: 99^{v})

Nella raffigurazione delle storie il miniatore si vale di un'eredità iconografica già formata. Così per es. nel ritrarre l'apostolo S. Giovanni non tiene sempre conto dell'età dell'apostolo. Nelle scene della morte di Maria presenta la stessa faccia che si vedrà nell'inseguimento del bandito. (fig. 9) La faccia è identica con quella dell'apostolo S. Giovanni della Bibbia Nekcsei: vol. II. f. 291^{v}, f. 292. Così, nel disegnare il volto di Cristo nella scena dell' Apocalisse, egli non si adatta al testo della Bibbia («aveva la testa e i capelli bianchi ecc.»), ma lo ritrae secondo l'usato schema. Soltanto nell'ultimo quadretto l'apostolo viene ritratto come un uomo vecchio.

Lo stesso si osserva nella storia dell'apostolo S. Giacomo il vecchio. Egli veste l'apostolo già noto dalla Bibbia Nekcsei di una tonacella celeste, con una conchiglia d'oro sul petto e un manto color ruggine sulle spalle. Per tutta la lunga serie delle scene il miniatore s'attiene rigorosamente alle caratteristiche esteriori stabilite all'inizio.

La storia dell'apostolo S. Giacomo il vecchio comincia con la scena IX nel VL: (f. 25^{r}); si può farla precedere dai M: XV: 51—54 (fig. 10), XVI: 55—56. La numerazione segue in continuazione fino a XXXIX, ma all'ultima fig. del f. 32^{v} si nota un errore: invece di XL, lo scrittore scrive LX. L'errore continua nelle seguenti pagine

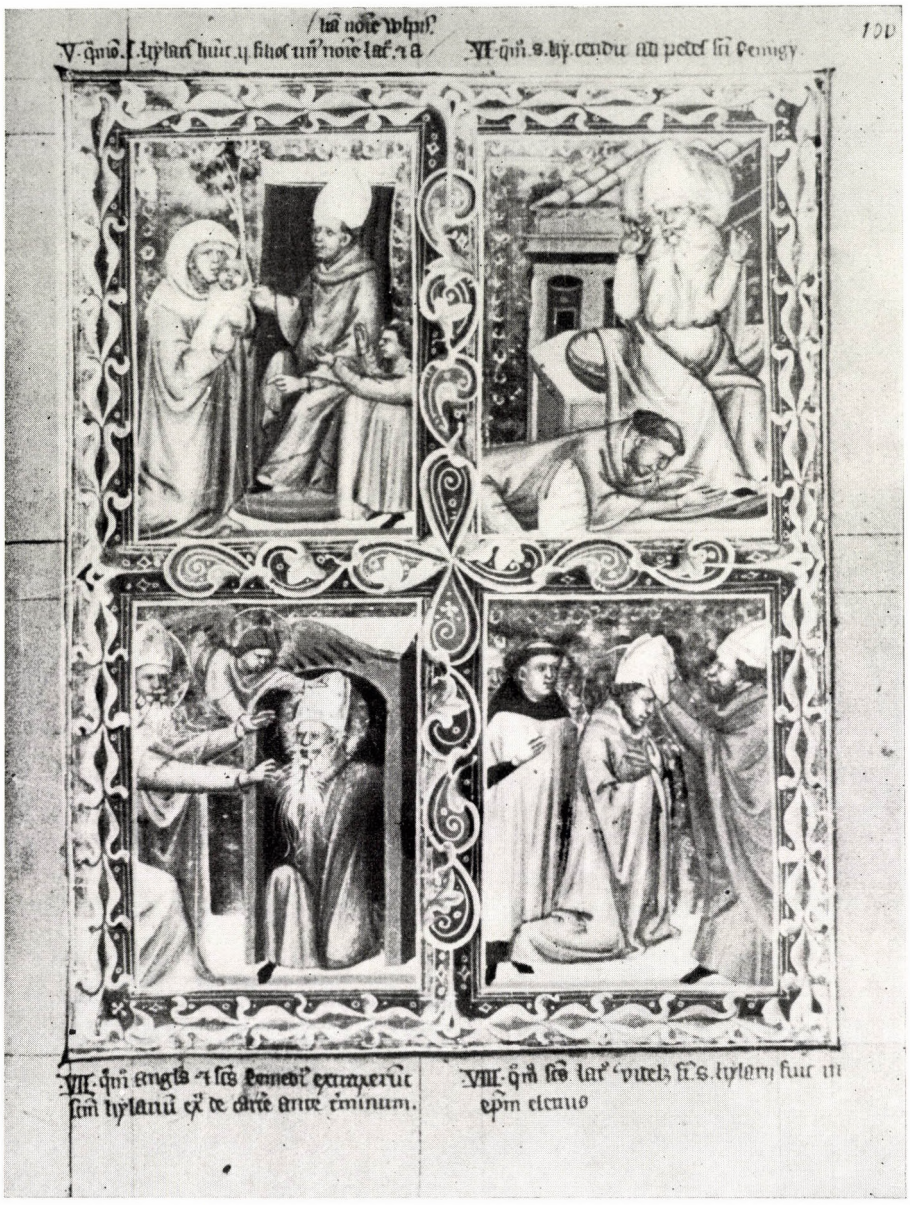


Fig. 15. Vita di S. Remigio (Vat. lat. 8541: 100[r])

(LXI—LXVIII) (fig. 11), finchè nel f. 35[r] si torna alla numerazione giusta (XLIX). Un nuovo errore appare al 38[v]: invece del n. LX della pagina precedente egli scrive LXX. Nel codice vaticano la storia si chiude con la scena n. LXXIII. (giustamente: LXIV). In seguito la Legg. Aur. racconta l'incontro dell'apostolo Giacomo con Cerinto nel bagno, la parabola del ragazzo che tira l'arco e l'uccello, e parla del vecchio apostolo che ripete continuamente il comandamento della carità. È da supporre che le suddette scene siano state illustrate dal miniatore in una scena ciascuna, e che la quarta scena della pagina raffigurasse la scena successiva: apparizione di Cristo all'apostolo novantanovenne e il suo invito alla mensa celeste. Sarà certamente questa scena il soggetto del M: XIV. E con ciò probabilmente si sarà chiusa la storia dell'apostolo S. Giacomo. Non è pertanto esatto il calcolo del Karl e del Lukcsics, i quali oltre alle prime 8 scene considerano come mancanti le scene che vanno dal 61 al 69. Ciò non sarebbe possibile, data anche la struttura delle pagine, ripartite in quattro campi, e che quindi non potrebbero contenere nove scene. A nostro parere la storia di S. Giacomo il vecchio comprendeva originariamente 68 scene contenute in 17 fogli.[26]

Di San Silvestro (VL: 72—73) si legge nel primo capitolo della Legg. Aur. che fu fatto imprigio-



Fig. 16. Particolari dalla vita di S. Stanislao (Vat. lat. 8541: 65^{v})

nare dal giudice Tarquinio perchè non voleva sacrificare agli idoli (I scena: quomodo ducebatur in carcerem). Tralasciando vari miracoli si presenta nella II scena la sua disputa con i savi ebrei alla presenza di Costantino (quomodo disputabat cum iudeis). Evidentemente, l'alluminatore aveva presente il testo della Legg. Aur.: nel quadretto gremito di figure egli ritrae accuratamente i due savi pagani Cratone e Zenofilo con colbacchi di pelle d'agnello. Alla fine della disputa, alla parola magica di uno dei savi ebrei (Zambri) il toro feroce stramazza morto, e Silvestro in nome di Cristo lo risuscita: è questo il soggetto della fig. IV (quomodo dicebant sibi, ut resuscitaret unum mortuum bovem et resuscitauit). Logicamente a questa scena dovrebbe succedere il battesimo degli ebrei (fig. III: quomodo baptizauit iudeos). La fig. V fu fraintesa dallo scrittore. La raffigurazione segue decisamente la narrazione della Legg. Aur.: Silvestro lega al collo il drago infuriato. Invece, secondo la scritta, Silvestro «extraxerat unum draconem de lacu». Il tema dell'ultimo quadretto (VI), secondo lo scrittore, sarebbe: quomodo fuit sepultus. Invece la miniatura fonde due scene. Silvestro, sentendo avvicinarsi la propria morte, convoca i suoi sacerdoti e raccomanda loro tre cose: a ciò accennano le tre dita levate della destra del vescovo. La parte inferiore

del quadretto rappresenta la deposizione del morto nel sepolcro (fig. 12—13).

Nel foglio 99^{v}—100^{r} del manoscritto vaticano si trova la leggenda di S. Remedio o Remigio vescovo di Reims (fig. 14—15). Veramente, solo le prime due illustrazioni trattano la vita del vescovo erroneamente chiamato nel titolo. La prima racconta la storia della sua elezione ad arcivescovo (I. Remedii quomodo fuit electus in archiepiscopum), la seconda la leggenda della miracolosa moltiplicazione del vino (II. quomodo augmentauit uinum cuiusdam matrone).

Le scene successive della storia narrano l'episodio di Genebaldo attribuito, per errore dello scrittore, ad Ilario. Genebaldo, marito della nipote di Remigio, fu dall'arcivescovo consacrato vescovo di Laon, e la nipote nello stesso tempo vestita da monaca. Le due scene sono state dal miniatore riunite in un quadretto, il n. 3 (III. quomodo maritum nepotis sue elegit in episcopum et ipsam in munialem). La figura di Remigio è doppiata nel quadro: una colloca la mitra sulla testa di Genebaldo, l'altra, ritta dietro l'altare, tiene in mano un libro. Davanti all'altare è inginocchiata, in abito monacale, la moglie del vescovo. La donna condannata alla vita monacale aveva ascoltato spesso gli insegnamenti dell'ex marito (IV: quomodo ipsa iverat ad uisitandum episcopum quondam maritum suum). I frequenti incontri avevano portato i loro frutti: erano nati due figli (Latro e Vulpecula). Il quadro 5 rappresenta il vescovo Genebaldo, la moglie monaca e i loro due figli. Lo scrittore ha frainteso la scena ed erroneamente chiama Ilario il vescovo: V. quomodo s. hylarius habuit II filios unum nomine latro et aliam Wulpiculam. Genebaldo pentito si getta ai piedi di Remigio, confessa il proprio peccato e vuole spogliarsi della dignità di vescovo (VI. quomodo s. hylarius cecidit ad pedes sancti Remigii). Il peccatore Genebaldo viene da Remigio chiuso per sette anni in una cella. Nel settimo anno un angelo appare davanti alla cella, rompe il sigillo di Remigio e lo libera. Ma Genebaldo non lasciò la sua prigione finchè Remigio in persona non venne a prenderlo: VII. quomodo angelus et sanctus Remedius extraxerunt sanctum Hylarium extra de carcere ante terminum. Il quadretto è abbastanza confuso. Remigio sta davanti alla cella: un angelo lo prende per mano e lo conduce dal vescovo canuto che esce dalla cella. Ci sembra probabile che sia stato questo quadro a confondere lo scrittore in modo di fargli dire ora Remigio ora Remedio. Secondo la Legg. Aur. Genebaldo fu seguito nel seggio vescovile dal figlio. Nella raffigurazione è lo stesso Genebaldo a collocare l'infula sulla testa del figlio nato dalla relazione peccaminosa: VIII. quomodo s. Latro videlicet s. hylarii filius fuit in episcopum electus.

Non si può non rilevare nel ciclo i frequenti errori. Sembra che lo scrittore non abbia compreso perfettamente la serie di illustrazioni, che aveva davanti. Probabilmente lo stesso testo della Legg. Aur. avrà contribuito ai malintesi: infatti le poche righe che accompagnano la leggenda di Remigio dicono: «nello stesso giorno celebriamo la nascita di Ilario vescovo di Pictavium.» Perciò lo scambio dei nomi Genebaldo—Ilario. L'errore dello scrittore fu convalidato dal fatto che nella leggenda seguente i lineamenti di Ilario erano del tutto identici a quelli di Genebaldo.

La serie dei malintesi continua anche nella leggenda di Ilario. La Legg. Aur. dice che Sant'Ilario, ancora in veste secolare, conduceva già una vita monacale con sua moglie e sua figlia. Secondo la I scena del Leggendario Illustrato: I. Hylarii quomodo serviebat filia sua habitu laycali monialibus. La manchevolezza della punteggiatura avrà confuso l'esecutore dell'illustrazione e lo scrittore, e le parole erroneamente connesse avranno causato la falsa interpretazione della storia. In seguito la storia stessa si attiene strettamente al racconto della Legg. Aur.

Le biografie di Remigio e di Ilario — proprio per tali malintesi — ci persuadono che il Leggendario Illustrato utilizzò come fonte la Leggenda Aurea. Occorre certo tener conto anche del fatto che, a seguito delle numerose copie, l'opera diffusissima avrà subito modifiche nel testo e il testo alterato avrà dato occasione a parecchi malintesi. Siccome al parere nostro i miniatori del Leggendario Illustrato non si servirono direttamente del testo della Legg. Aur., ma si deve supporre l'opera di un redattore intermediario, si possono spiegare gli errori che vi si riscontrano.

Non può essere oggetto del presente studio un'analisi esauriente di tutte le leggende. Il prezioso manoscritto meriterebbe bensì che fossero analizzati pagina per pagina i suoi vari soggetti se non altro, per le notizie iconografiche che contengono, ma questo articolo non può supplire alla mancanza della nostra editoria di libri d'arte. Vogliamo sperare che ci sarà offerta la possibilità di curare per la stampa le pagine del codice raccolte da vari luoghi e inserite nel sistema ricostruito.

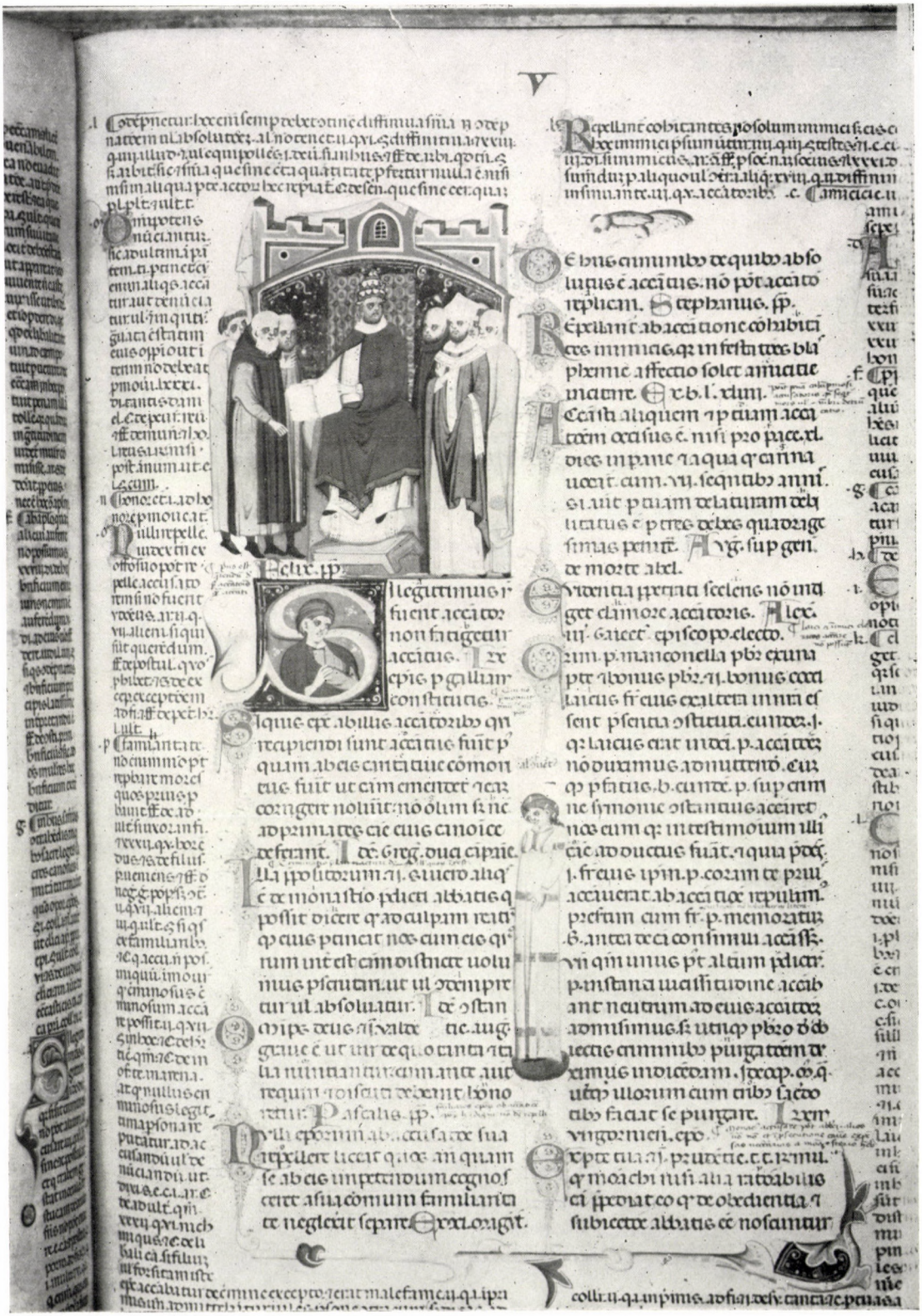


Fig. 17. Cod. Pal. lat. 632. (Bibl. Vat): f. 208r



Fig. 18. Statuto dei Merciai.— Bologna. Museo Civico: cod. n. 85.

Un'edizione simile offrirebbe anche il modo di un esame approfondito di tutti i problemi particolari.

Per ora basti affermare sommariamente che le 59 vite attualmente conosciute sono state sostanzialmente scritte sulla scorta delle narrazioni della Legg. Aur. Dobbiamo tuttavia considerare che non tutte le storie trattano la vita del santo con tanta abbondanza di particolari quanto quelle ora illustrate. La più particolareggiata è la biografia dell'apostolo S. Giacomo (68 figg); della Passione di Cristo conosciamo 49 scene; all'apostolo S. Paolo e a re S. Ladislao sono dedicate 24 scene per ciascuno, mentre 22 spettano all'apostolo S. Pietro e 20 all'apostolo S. Andrea. Alle biografie più estese appartengono poi quelle dell'apostolo S. Giovanni (20 scene), di S. Lorenzo martire (16 scene). Sono narrate in 12 quadretti le storie di S. Giovanni Battista, di papa S. Clemente, di S. Domenico (?) e di S. Alessio. 10 scene si

occupano rispettivamente della Vergine, dell'apostolo S. Matteo, della storia di S. Cosma e Damiano e probabilmente di S. Cristoforo, di S. Giuliano e Donato. 8 scene per ciascuno sono dedicate all'apostolo S. Giacomo iun., a S. Bartolomeo, a S. Simone e Giuda, all'apostolo S. Marco, ai martiri S. Sebastiano, S. Vincenzo, S. Giovanni e Paolo, S. Biagio, S. Stanislao, S. Demetrio, S. Gherardo e S. Tommaso, al principe S. Emerico, a S. Bernardo, a S. Lodovico di Tolosa, ad S. Egidio, a S. Paolo eremita, a S. Remigio e S. Ilario. In 6 scene ciascuna si vedono le vite dei papi S. Sisto, S. Silvestro e S. Gregorio, dei vescovi S. Ambrogio e S. Agostino, di S. Benedetto di Norcia e di S. Antonio eremita. Le biografie più brevi sono quelle del martire S. Pietro, di S. Girolamo, S. Martino, forse di S. Nicola e S. Briccio, con 4 scene ciascuna, inoltre quelle di S. Luca evangelista e del martire S. Stefano con 2 figg. ciascuna.

La parte che tratta le sante è molto frammentaria; soltanto della vita di Santa Maria Maddalena e di S. Caterina d'Alessandria si sono conservate 8 e, rispettivamente, 4 miniature. È da supporre che fossero comprese in questa parte anche le istorie di S. Agata, S. Lucia, S. Agnese, S. Cecilia e, senza dubbio, quella di S. Elisabetta. Non si possono far congetture circa l'ampiezza delle singole biografie, si può però azzardare l'ipotesi che il volume intero contenesse circa 70 istorie con 700—750 scene. Attualmente sono note nel volume vaticano 106 pagine con 424 scene, nella collezione Morgan 97 scene, all'Ermitage di Leningrado 16, in totale quindi 537 scene.

In base agli esami finora eseguiti, e tenendo conto degli elementi che riguardano il soggetto, si può constatare che il Leggendario rispecchia le caratteristiche della liturgia ungherese del Medioevo. Accanto agli elementi romani dei «Sanctorali», una caratteristica nettamente ungherese è il culto di San Giorgio, dei martiri S. Stanislao, S. Demetrio, S. Cristoforo, S. Gherardo e S. Tommaso di Canterbury, di San Martino di Tours, di S. Nicola di Mira, del principe Sant'Emerico, San Ladislao, San Lodovico di Tolosa, di S. Briccio e S. Remigio. Un elemento del tutto recente del Leggendario è la vita di San Stanislao vescovo di Cracovia. Stanislao fu canonizzato nel 1257. La regina Elisabetta fece eseguire per lui una cassa d'argento. La cassa da morto raffigurata nell'ultima scena della leggenda di San Stanislao (quomodo resuscitauit filium unius hungari) — considerato lo stile notevolmente semplificato del miniatore —

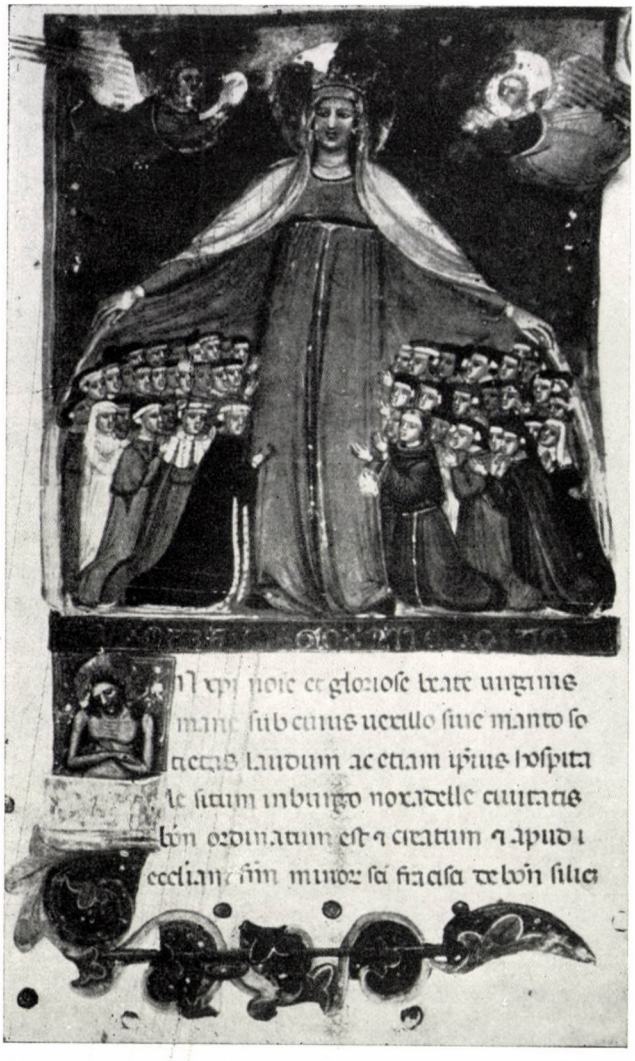


Fig. 19. Inventario della Società delle Laudi di Noxadella. — Bologna. Biblioteca dell'Archiginnasio: cod. n. 52.

può essere messa in confronto con il sarcofago d'argento di San Simeone a Zara. (fig. 16) La biografia più recente del Leggendario è la leggenda di San Lodovico. Il vescovo, già monaco francescano, nacque nel 1274, secondogenito di Carlo II d'Angiò re di Napoli. Morì il 19 agosto 1297, e 20 anni dopo la morte (1317) venne assunto tra i santi della Chiesa romana.[27]

Quest'ultima leggenda offre il terminus post quem: il volume deve essere stato eseguito senza alcun dubbio dopo il 1317, per l'uso di un committente ungherese. Il culto del vescovo San Lodovico di Tolosa da adito ad ulteriori congetture. Il Leggendario Illustrato deve certamente essere stato compilato per gli Angiovini ungheresi. Carlo I e sua moglie Elisabetta Lokietek erano molto devoti al Santo della famiglia d'Angiò. A Lippa



Fig. 20. Rituale e statuto della Compagnia dei Battuti. — Bologna. Biblioteca dell'Archiginnasio: Ospedali n. 3.

eressero una chiesa in suo onore e diedero il suo nome al loro figlio terzogenito. Dopo l'incoronazione di Luigi il Grande Elisabetta fece ricchi regali alla chiesa di S. Luigi a Marseilles. La regina madre inoltre, in occasione del suo pellegrinaggio a Roma nell'anno 1350, colmò di ricchi doni — soprattutto di tessuti — la Basilica di San Pietro. Secondo la testimonianza dell'inventario dell'anno 1361, il pezzo più bello doveva essere il drappo a muro di tela viola ornato di 9 immagini, la cui insolita composizione iconografica è un altra prova di come gli Angiò ungheresi propagassero con orgoglio la fama del Santo della famiglia. Il centro dell'arazzo era occupato dalla Patrona dell'Ungheria, alla sua destra erano ricamate, in cornici ornate di spighe d'oro, di pampini e di rose, le figure di San Pietro, San Ladislao, Sant'Elisabetta e la Beata Margherita, alla sua sinistra quelle di San Paolo, Santo Stefano, Sant'Emerico e San Luigi. L'ideatore del disegno che stabiliva il programma di lavoro delle ricamatrici della corte reale avrà certamente costruito con ben determinate intenzioni il soggetto dell'arazzo che doveva accompagnare la regina madre nel suo viaggio a Roma: i capi degli apostoli, i santi antenati e protettori del re si schierano in uno studiato ordine gerarchico sull'arazzo destinato a dono rappresentativo. L'arazzo fu senza dubbio eseguito in terra ungherese: crediamo di non esagerare supponendo che nell'ambiente della regina Elisabetta dovesse trovarsi, accanto all'ideatore dotato di cultura ecclesiastica, anche il pittore realizzatore di tali idee.[28]

Lo stesso insieme artistico preparò anche il pellegrinaggio a Bari della regina. Oltre a molti altri regali, la regina donò l'8 maggio 1350 alla chiesa di San Nicola di Bari anche un'immagine d'argento del santo stesso. San Nicola si ritrova anche nel dipinto di Giovanni d'Aquila a Velemér, e i viticci di rose sono pure un elemento decorativo volentieri usato negli affreschi di Velemér.[29] Non siamo in grado di identificare neppure lontanamente il pittore esecutore, tanto per stabilire la cronologia è più importante l'ideatore: qui non vogliamo altro che accennare ai nomi di Miklós Neszmélyi — istitutore di re Luigi — e di Miklós Vásári. Nel corso dell'analisi critico-stilistica, che promette una più esatta definizione dell'epoca, torneremo sull'argomento della loro eventuale collaborazione. Dobbiamo però fin d'ora constatare che nell'ambiente di Carlo I e di Elisabetta è da ammettere l'esistenza di una personalità che tracciava un determinato programma per gli artisti impegnati dagli Angiò ungheresi.

Come punto di partenza, chi scrive vorrebbe azzardare l'ipotesi che il nostro Leggendario sia stato ordinato da Carlo ed Elisabetta, e che abbia avuto un ruolo importante nell'educazione religiosa dei principi reali.

Nella sua forma esteriore il leggendario si presenta molto diverso da quelle abituali. Come lo ha già constatato il Dercsényi,[30] l'accento non è



Fig. 21. Particolare di Decretum Gratiani. — Madrid. Biblioteca Nazionale: cod. C. 4.

posto sul testo che accompagna le immagini, i brevi lemmi non danno che una spiegazione sommaria delle serie di miniature che ricordano la Biblia Pauperum. Molto probabilmente il libro sarà stato composto per bambini appena ai primi rudimenti dell'alfabeto. É un libro di immagini che racconta in numerose e piccole miniature colorate i particolari vivi, novellistici della vita dei santi proposti come ideali da seguire. Se è vero che l'opera fu eseguita per i figli di Carlo dobbiamo trovarci, e trattate più diffusamente, le biografie dei loro santi protettori. Carlo sposò nel 1320 la figlia di Vladislao Lokietek, Elisabetta. Il primo e il secondo figlio, e cioè Carlo nato nel 1321 e Stefano nato nel 1322 morirono in fasce, e quindi difficilmente possono essere presi in considerazione. Il 1 ottobre 1324, festa di Remigio, nacque Ladislao, nel 1326, giorno di Eusebio, Luigi, il 30 novembre 1327, festa dell'apostolo S. Andrea, Andrea, e il 20 agosto 1332, festa di re Santo Stefano, il figlio omonimo. Ebbero anche due figlie, Elisabetta e Caterina.[31]

Fatta eccezione di Sant'Elisabetta, si trovano nel codice le leggende dei santi protettori di tutti e cinque i figli: San Ladislao figura con 24 scene, San Luigi supponibilmente con 16, Sant'Andrea con 20 e Santa Caterina probabilmente con 20 scene. Abbiamo ragione di supporre che originariamente anche la vita di Santa Elisabetta fosse trattata in una narrazione più lunga.

L'inclusione nel volume della vita di Santo Stanislao vescovo di Cracovia può essere spiegata con l'origine polacca di Elisabetta. Il racconto particolareggiato della storia di San Giorgio è una testimonianza dell'epoca di Carlo e del suo ambiente cavalleresco sistematicamente formato. Egli fondò infatti nel 1318 l'ordine dei cavalieri di San Giorgio per la difesa della Chiesa, delle virtù cavalleresche, del re e del Paese. Carlo aveva portato con sè il culto del santo dalla sua patria italiana. Anche la ripartizione in scene di questa vita si collega piuttosto con le raffigurazioni cicliche italiane.

Sempre alle idee cavalleresche è da attribuire il particolare risalto dato all'apostolo San Gia-

como il vecchio, la cui chiesa a Compostella è, accanto a Roma e Gerusalemme, il luogo di pellegrinaggio più frequentato dai secc. XI—XII in poi. L'uso dei pellegrinaggi a Compostella culminò proprio nei secc. XIV—XV. Sulle orme di tali pellegrinaggi, si era diffuso in tutta Europa il culto dell'apostolo S. Giacomo.

Se la nostra ipotesi è giusta e, in base a fattori contenutistici, vogliamo considerare Carlo o Elisabetta ordinatori del Leggendario, il terminus ante quem sarebbe la morte del principe Ladislao (1329). Ma è solo con forti riserve che tale dato può essere accettato come valido: il culto di San Ladislao può infatti giustificare, anche indipendentemente dall'erede al trono morto prematuramente, il gran numero di scene a lui dedicate nella biografia. Un termine migliore sembra il viaggio a Napoli di Carlo nel 1333, quando questi aveva portato con sè il principe Andrea di sei anni. In settembre si arrivò all'accordo con gli Angiovini di Napoli, e il piccolo principe venne fidanzato con Giovanna; Andrea quindi rimase a Napoli. Carlo e il suo seguito — Csanád Telegdi arcivescovo di Esztergom, Andrea Bátori e Giacomo di Piacenza vescovi rispettivamente di Várad e di Csanád, e i due nipoti di Csanád Telegdi, Nicola Vásári e Giovanni Toldi — tornarono in patria nel 1334. All'educazione del principe rimasto in terra straniera poteva appunto essere destinato il Leggendario riccamente decorato, che aggiungeva al Sanctorale della Chiesa romana le leggende dei santi antenati degli Angiò ungheresi e che, per la sua splendida esecuzione, poteva veramente essere considerato come un dono principesco.[32]

Le conclusioni tratte dalla struttura e dagli elementi del contenuto del codice possono essere giustificate dall'esame dei caratteri formali e da una critica dello stile. Il codice è indubbiamente un prodotto della miniatura bolognese. Gli studi precedenti lo fanno risalire all'inizio del sec. XIV (Toesca, Harrsen), o al settimo od ottavo decennio del secolo stesso (Gerevich, Berkovits, Dercsényi). Un'analisi accurata della miniatura fiorita intorno allo Studio bolognese determine con sicurezza il posto del Leggendario. Le pubblicazioni più recenti forniscono vari dati che rendono possibile una maggiore precisazione della data d'origine.

La fine del sec. XII segna una svolta nella storia della miniatura. Accanto alle forme tradizionali, all'eredità iconografica fissa dell'arte libraria precedente, di ispirazione ecclesiastica, si presentano nuovi temi e, in conformità ad essi, anche nuove possibilità di espressione. È in terra francese che nascono le nuove forme. La Francia di Luigi IX fornisce nuovi e movimentati soggetti alla miniatura che si presenta in nuove forme. Nell'ambiente dell'Università di Parigi fiorisce un'intensa vita letteraria, e, per tramite degli studenti che frequentano quella Università, l'influenza delle miniature francesi si afferma con aspetti ben definiti in tutta Europa e anche in Italia. Il Decretalis di Lanfranco da Cremona (Firenze, Laurenziana, 1258) è un lavoro di netta ispirazione francese. Il caratteristico stile alluministico di Montecassino assorbe, nella seconda metà del secolo XIII, elementi francesi: i motivi romanici cedono lentamente il posto ai particolari ornamentali più vivaci, e le composizioni riflettono le caratteristiche delle miniature francesi. Mentre tuttavia in Francia i prodotti dell'arte nuova derivano organicamente dal tradizionale patrimonio formale di singole scuole nettamente distinte, gli elementi francesi dell'arte italiana si presentano come effetti isolati di singole opere.

All'inizio del trecento il panorama cambia. Si formano scuole locali nettamente separate. Tra di esse occupa un posto eminente lo stile ben riconoscibile e decisamente individuale delle botteghe di miniatura che funzionano intorno allo Studio bolognese. La fase iniziale è caratterizzata dalle soluzioni tecniche che si possono osservare nelle miniature bizantine: le figure dipinte a colori locali vengono dall'illuminatore modellate con tonalità più scure o più chiare. Invece l'ornamento di foglie ed i rameggi dorati dello sfondo rimasto vuoto rivelano chiari segni dell'impulso francese. Di fronte allo stile di Oderisio da Gubbio (intorno al 1269) Dante ricorda quale innovatore Franco Bolognese: è forse alla sua persona che si può collegare, all'inizio del Trecento, le tendenze realistiche, direi quasi affini al naturalismo, della miniatura bolognese, la quale, staccatasi dalle influenze bizantine e francesi, assorbe le ispirazioni toscane.[33]

Gli inizi della miniatura bolognese sono segnate dai codici della Biblioteca Vaticana segnati Pal. lat. 629 (Decretalia Gregorii IX, Liber novellarum Innocentii IV) e Pal. lat. 632 (fig. 17). Il miniatore del Pal. lat. 629 mette molta cura nel disegno minuto dei volti delle figure tracciate con mano sicura. Sul fondo color carne egli applica coraggiosamente le ombre verdastre, e disegna con minuziosa cura la bocca e gli occhi anche nelle facce più piccole. La modellazione dei capelli raccolti



Fig. 22. Particolare dalla vita di S. Giacomo il vecchio (Vat. lat. 8541 : 30^{v})

in mezzo è ancora bizantina (p. es. f 60^{v}, 62^{v}, 65^{r}); è caratteristica anche la presentazione delle mitre vescovili. I colori caratteristici sono: il rosa, il verde pallido opalino, il bruno tendente al viola, il grigio violaceo, l'ocra chiara. Le luci delicate sono tracciate col bianco. Tra i viticci dell'ornato della cornice vengono spesso inserite teste umane. Si nota chiaramente l'influenza delle figure del Pal. lat. 632 disegnate con mano più pesante e incerta. Qui il chiaroscuro dei volti è molto più incerto (verde giallognolo), e anche il fondo è un rosa molto più pallido. Vi manca completamente la leggiadra sicurezza e freschezza dei volti ombrati di verde del Vat. lat. 629. Lo sfondo d'oro rivela ancora una notevole dipendenza dall'arte bizantina, contrariamente alla soluzione più moderna dello sfondo a disegno del Pal. lat. 629. Si collega strettamente ad esso il Decretalis segnato ms. lat. 3988 della Bibliothèque Nationale di Parigi.

La prima opera che si stacca nettamente dallo stile della miniatura di altri centri d'Italia, è la Bibbia della Biblioteca Vaticana, n. di collocaz. Vat. lat. 20. Contrariamente alle illustrazioni, di semplicità lapidaria, dei manoscritti più antichi della Vulgata, essa si collega, sia nella forma e nei colori (ultramarino vivo ombrato di nero, rosso splendente) che nella presentazione degli avvenimenti raccontati, alle miniature francesi di carattere novellistico. La sua maniera di trattare i soggetti ricorda, più che l'eredità iconografica del monte Athos, le illustrazioni dei romanzi, degli Specchi e dei compendi giuridici. Le vesti sono in quasi tutti i casi ornate di un orlo disegnato in bianco. É caratteristica la sproporzione delle grandi teste

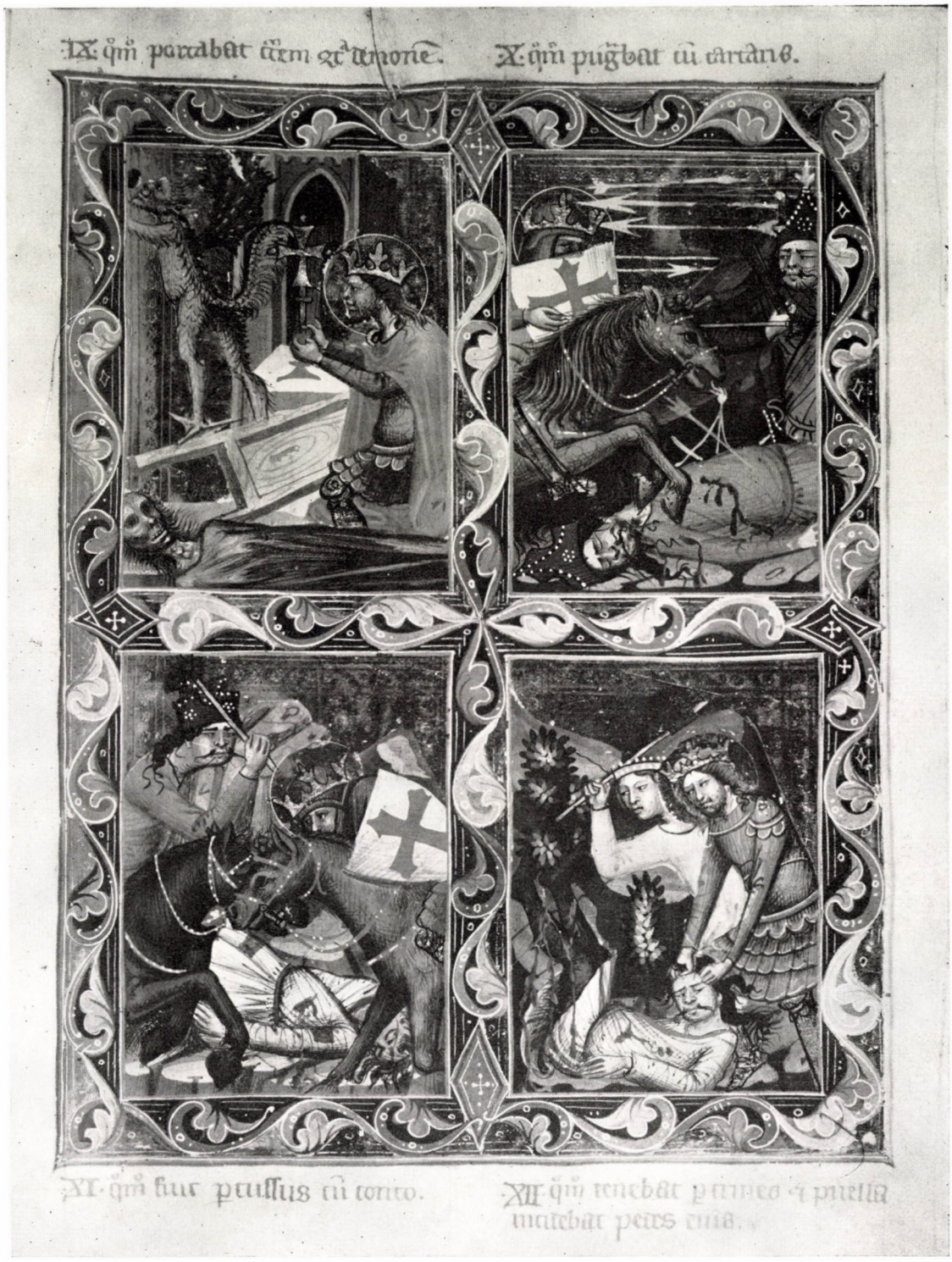


Fig. 23. Particolare dalla vita del re S. Ladislao (Vat. lat. 8541 : 82[r])



Fig. 24. Particolare dalla vita del re S. Ladislao (Vat. lat. 8541 : 83^{v})

e delle facce piccole, il disegno dei nasi arcuati, i fazzoletti a forma di turbante.[34]

Sono da considerarsi appartenenti allo stesso gruppo le miniature di Jacopino da Reggio (Discordantium canonum concordantia: Vat. lat. 1375) e la Bibbia segnata Add. Ms. 18720 del British Museum di Londra. Gli ornati di foglie che incorniciano le figure di carattere spiccatamente bizantino rivelano già il prevalere della nuova tendenza.[35]

Nel corso del Trecento, coll'aumento della fama dello Studio, la vita a Bologna riceve nuovi impulsi. Le botteghe preparate a soddisfare le esigenze religiose vengono assalite con nuove commissioni dagli studenti universitari avidi di libri. La crescente autorità dello Studio colma i miniatori di compiti in misura quasi inesauribile. Le botteghe dei monaci non sono più in grado di far fronte alle richieste di libri; nella mano degli artisti laici la miniatura bolognese sta subendo rapidi mutamenti. Accanto ai messali e alle opere corali compaiono i manoscritti giuridici, gli statuti e le matricole delle varie associazioni, e non conosciamo quasi raccolte di manoscritti di qualche entità che non conservino qualche pezzo della ricca messe dell'arte della miniatura bolognese dell'epoca.[36] L'alluminazione dei Decretali e delle Institutiones porta alla formazione, accanto ai consueti tipi di immagini sacre, di nuovi schemi di raffigurazione: Cristo in trono, col papa e coll'imperatore, con intorno al primo vescovi e monaci, giuristi, con intorno al secondo uomini armati. A seguito dell'intensificarsi della vita borghese i santi del XIII secolo, rigidamente ieratici, vestiti con semplice nobiltà di lunghe tonache, si adattano alla vita quotidiana: il loro abbigliamento viene formato dall'«ultima moda». Accanto ai tipi generali di vestiti appaiono anche certi caratteri nazionali. P. es. nei manoscritti italiani S. Cosma e Damiano portano l'abito dei dottori della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Bologna, mentre nel libro delle ore di Anna di Bretagna essi figurano come dottori della Facoltà di Parigi.[37] I Decretali e le matricole e gli Statuti delle varie associazioni civili portano alla formazione di nuovi tipi di immagini.[38] La necessità di soddisfare alle richieste improvvisamente cresciute di libri nell'ambiente dei giuristi e della vita civile ebbe come risultato una più rilevante differenziazione anche nello stile delle miniature.

Le caratteristiche individuali che si presentano all'inizio del secolo nelle forme e nella scelta dei colori raggiungono il loro pieno sviluppo nell'arte di Nicolò di Giacomo. L'unica data sicura della sua vita è il 1399, anno del suo testamento.[39]

La sua attività prese lo spunto dall'attività del miniatore anonimo che è stato da Ciaccio introdotto nella storia dell'arte col nome di Pseudo-Nicolò.[40] La prima opera del maestro anonimo è il codice segnato Vat. lat. 1366 della Biblioteca Vaticana, che egli eseguì, insieme con vari altri alluminatori, probabilmente intorno al 1325. Il suo indirizzo è ancora fortemente bizantino. Già si osserva la formazione dei volti così bene individuabile nelle opere posteriori: zigomi sporgenti, nasi caratteristici con le punte a palla. La storia dell'arte attribuisce a lui i codici segnati Vat. lat. 1389, 1430, 1436, 1409. Nel codice dal n. di collocaz. Vat. lat. 1411 si possono già scorgere tracce di altre collaborazioni. La Ciaccio gli attribuisce ancora il Vat. lat. 2463, la Matricola delle Società dei Toschi dell'Archivio di Stato di Bologna e il Corale n. XI. H. 3 della Biblioteca Estense di Modena. Secondo Erbach di Fuerstenau invece, delle opere elencate soltanto il primo gruppo può considerarsi esclusivamente lavoro dello Pseudo-Nicolò.[41]

Il Messale dell'archivio capitolare della Basilica di San Pietro a Roma (Archivio capitolare: 63. B.) è già opera comune del maestro e del suo alunno (Pseudo-Nicolò e Nicolò da Bologna). Il magnifico Messale fu eseguito per il cardinale Bertrando di Deucio e pervenne, al più tardi nel 1350, in San Pietro. Deucio ottenne la porpora nel 1338, e nel 1350 lo troviamo già ad Avignone. Era in relazione anche con gli Angiò ungheresi.[42] Luigi il Grande incontrò in occasione della sua prima campagna napoletana, a Foligno, il cardinale che lo minacciava di scomunica cercando di distoglierlo dall'idea di aggredire Napoli (20 dicembre 1347).[43]

Fu lo Pseudo-Nicolò che cominciò ad alluminare il codice di Miklós Vásári comprendente le «Clementis pp. V. Constitutiones» e l'«Extravagantes» del papa Giovanni XII (Padova, Biblioteca Capitolare della Cattedrale A. 25). Il lavoro fu continuato da vari altri e terminato poi da Nicolò da Bologna nel 1343.[44]

Con questo codice va collegato anche l'altro di Vásári, il Decretale del papa Bonifacio VIII (Padova: Bibl. Capit. della Cattedrale A. 24). I volti scavati, le proporzioni incerte, la predilezione per i busti collocati tra i viticci della cornice tradiscono lo Pseudo-Nicolò, mentre le soluzioni spaziali più mature, l'assenza di scene sovraccariche di figure indicano un suo periodo tardo.



Fig. 25. Particolare dalla vita del re S. Ladislao (Vat. lat. 8541 : 85^{v})



Fig. 26. S. Paolo apostolo nel Leggendario Vaticano (Vat. lat. 8541 : 15^{r})

L'arte di Nicolò di Giacomo da Bologna segna un altro passo in avanti. Egli infonde nelle sue pitture una forza drammatica. La sua prima opera datata (Vat. lat. 1456) è molto vicina al Messale di Deucio. La Bibbia di Sankt Florian (segnata III. 7) eseguita per ordine di Alberto II vescovo di Passau (†1342) fa sentire, con la sua vivacità movimentata, l'atmosfera nuova portata proprio da Nicolò nell'arte della miniatura dello Studio irrigiditasi nel manierismo.[45] Risale all'interessante periodo della transizione il Decretale della Biblioteca Nacional di Madrid (n. collocaz. c. 4) proveniente dalla cattedrale di Messina. In molti suoi elementi esso si ricollega ancora al manierismo bolognese: tali le ali degli angeli, la mitra, il disegno schematico dell'edificio. Ma il contorcersi tormentoso di Cristo e dei ladroni crocefissi, la declamazione realistica, le caratteristiche forme schiacciate dei volti tradiscono già le stesse qualità che ritorneranno anche nelle sue opere posteriori venute a rompere il formalismo inanimato degli anni 30 del secolo.[46]

Il Lucano della Biblioteca Trivulziana di Milano (De bello Pharsalico, N^{r} 61) rivela chiaramente

gli sviluppi cui è giunto negli anni 70 il maestro che, oltre all'influenza dei romanzi francesi di Troia, ha assorbito anche influssi giotteschi.[47]

Tra i due punti estremi (da una parte l'inizio che riflette influssi bizantini e, dall'altra parte l'arte drammatica di Nicolò e del suo maestro anonimo) si inserisce la miniatura degli anni 20 e 30, di carattere estensivo, ma artisticamente più scadente, irrigidita nel manierismo.

All'inizio del sec. XIV la Facoltà di Giurisprudenza di Bologna è bensì in decadenza, ma, secondo quanto informa Azario di Novara, verso il 1350 il numero degli studenti si aggira ancora intorno ai 13.000. Non mancano i professori celebri, tuttavia, nella loro elezione non si fa più valere la prudente circospezione usata nel corso del sec. XIII. La città appartiene al papato, la Signoria perché sempre più consapevole dei suoi diritti e per le lotte delle ambiziose famiglie nobili viene spesso colpita dall'interdetto: allora gli studenti si disperdono: le frequenti nuove inaugurazioni non sono favorevoli alla riputazione dello Studio. Non si può inoltre non tener conto del fatto che le Università di recente fondazione (Napoli, Padova, Vercelli, Arezzo) distraggono molti alunni dalla «docta civitas».[48] Nel periodo travagliato gli ungheresi hanno un ruolo predominante tra gli oltramontani. Le diligenti ricerche di Endre Veres hanno fornito molti documenti relativamente agli studenti ungheresi che avevano frequentato lo Studio di Bologna.[48a] I troppo pesanti impegni delle botteghe dei copisti che funzionavano intorno allo Studio hanno prodotto un regresso nella qualità dei manoscritti eseguiti. Difficilmente si può trovare una biblioteca notevole dell'Europa ove non siano reperibili manuali di diritto dell'epoca provenienti da Bologna. L'arte del libro — forse appunto per l'eccessiva mole degli impegni — produce poche opere approfondite: l'arido manierismo delle miniature meccanicamente ricopiate e irrigidite in schemi rivela che i capi delle botteghe si servivano di molti artigiani di secondo o terz'ordine per appagare la crescente necessità di libri. Tra i numerosi ricordi conservati, con notevoli diramazioni, è difficile giungere a una sistemazione: a ragione Toesca si rammarica per la manchevolezza di una adeguata divisione e di una presentazione dello sviluppo del processo di transizione.[49]

È appunto per questo che dobbiamo esaminare a fondo il nostro Leggendario, valendoci del materiale a nostra disposizione. Esso è uno degli esem-



Fig. 27. S. Paolo apostolo nella Bibbia Nekcsei (Washington, Library of Congress: vol. II. f. 330.)

plari più notevoli della transizione e proprio per conoscere più a fondo tale periodo merita di chiarire, con un'analisi particolare, le circostanze artistiche della sua origine.

È difficile formarsi una visione generale della miniatura bolognese immediatamente precedente allo stile di Nicolò e del suo maestro e derivante dalle origini bizantine, e in genere dell'arte libraria degli anni 20 e 30 del trecento; ma è appunto questa ricca messe: gli statuti e le matricole delle confraternite, i numerosi manuali di diritto, la massa dei manoscritti liturgici, che rendono possibile di registrare ogni minima sfumatura del cambiamento di stile e di eseguire le più sottili

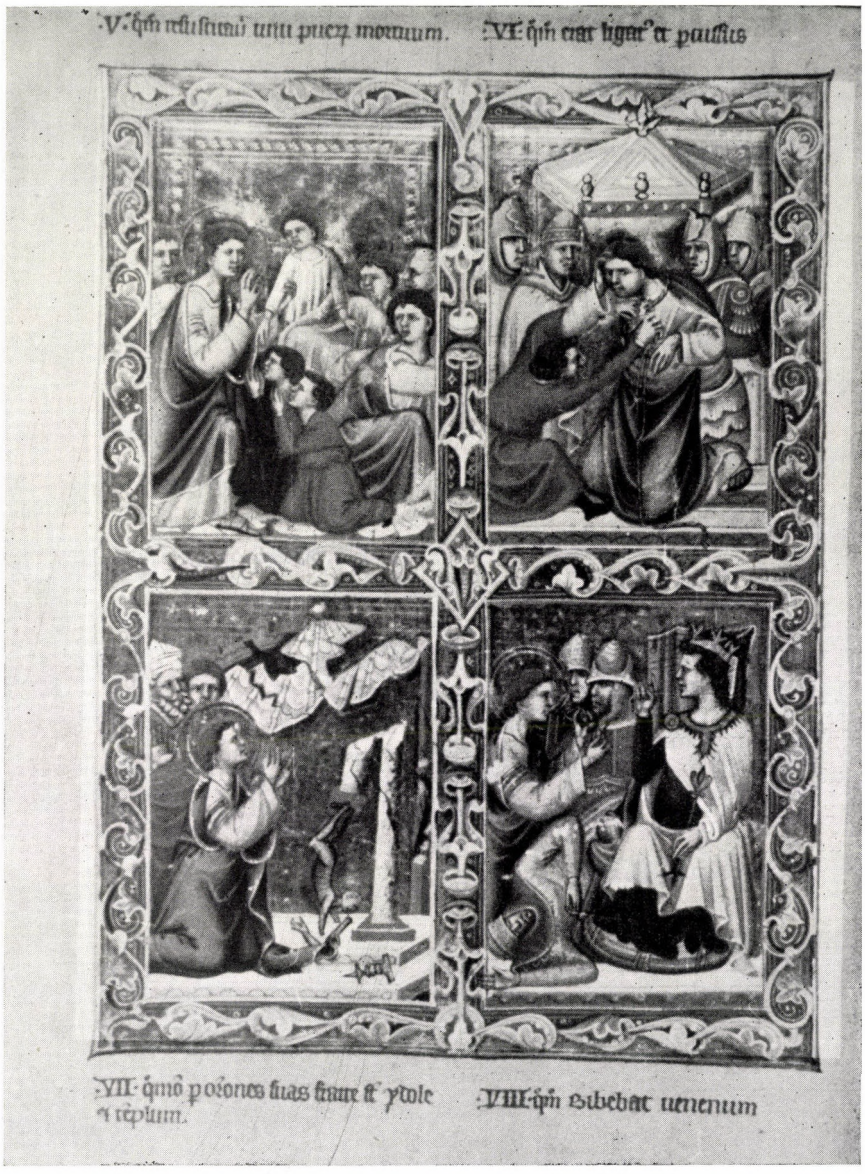


Fig. 28. San Giovanni apostolo nel Leggendario Vaticano (Vat. lat. 8541: 22^{v})

distinzioni nel processo di tale sviluppo. La rozza grandiosità della Confraternità di S. Maria De Aguglitis (1326, Biblioteca dell'Archiginnasio: Fondo Gozzadini n. 203) può avere ispirato la pesante Madonna ancora bizantineggiante, l'angelo giottesco e il tozzo apostolo Pietro dello Statuto dei Merciai (1328, Museo Civico n. 85) (fig. 18). Il drappeggio delle vesti dalle sfumature dorate rende più sciolta la rigidezza bizantina delle figure; il colore di carne più morbido dei volti rispecchia l'influenza della scuola di Rimini. L'Inventario della Società delle Laudi dell'Ospedale di Noxadella (1329) rivela già l'effetto dei codici giuridici che precedono immediatamente e preparano l'attività di Nicolò (fig. 19). Il viso tondeggiante e roseo della Madonna suscita quasi reminiscenze popolari; il miniatore, abbandonati i rigidi schemi bizantini, prende lo spunto dalla vita reale. Anche nel ricco ornamento della cornice si può osservare una certa maggiore indipendenza; tuttavia non riesce ancora a liberarsi dalla penosa riproduzione delle forme ereditate.[50]

Le miniature del Rituale e Statuto dei Battuti (1337) (fig. 20) e della Matricola dei Drappieri (1339) si avvicinano ancora di più alla vita reale: la gustosa naturalezza dei motivi, le ombre azzurrine dei volti danno a queste scene caratteristiche un sapore prettamente bolognese.

Le figure diventano sempre più tarchiate, i volti prendono un rosso più acceso, e la vivacità

dei colori con i caratteri iconografici esteriori rendono quasi obbligatoria una certa uniformità nell'arte della miniatura del quarto decennio del secolo. Ma l'uniformità manieristica dello stile non riesce a soffocare le varianti quasi innumerevoli: siamo in un campo in cui sarebbe difficile individuare le varie scuole, una qualche caratteristicà delle singole botteghe che trapeli pur attraverso le formule esteriori «obbligatorie» che si manifestano nel disegno degli abiti, nella raffigurazione schematica degli edifizi dello sfondo nelle figure geometriche dei drappi.

Nel Decretum Gratiani della Biblioteca Nazionale di Madrid (c. 4) (fig. 21) troviamo insieme l'eredità bizantina e l'iniziativa bolognese di una rappresentazione realistica della vita; la stessa fusione caratterizza anche il Decretale segnato C. 5.[51] Si collega strettamente ad essi il Giustiniano della Biblioteca Malatestiana di Cesena (Institutiones; S. IV). Le figure, le vesti, gli alberi dello sfondo e gli edifizi sono già noti dagli altri manoscritti dell'epoca, ma la vivacità deformante, e la stretta aderenza delle figure alla vita indicano un sensibile progresso.

In questo processo di sviluppo tracciato in base ad alcuni manoscritti va inserito il nostro Leggendario. In confronto alle illustrazioni degli altri codici noti, ridotte ad alcune miniature relative ai titoli e a qualche iniziale, il soggetto del Leggendario, esposto quasi interamente per mezzo di immagini, offre larga possibilità di constatazioni circa il sistema di lavoro, la cultura, lo stile narrativo, la preparazione tecnica, le doti artistiche del maestro (o dei maestri), per tentare poi, fondandosi su di esse, di tracciarne il profilo artistico e di assegnarne il posto nella storia della miniatura di spirito bolognese.

Nel corso dell'esame critico dello stile del Leggendario Illustrato il primo problema da risolvere è se il codice contenente un così vasto materiale narrativo illustrato sia opera di un solo maestro o se invece il committente abbia impegnato vari artisti, o, eventualmente, un'intera scuola (bottega). Le trattazioni che precedono il presente scritto non sono concordi nel rispondere a tale quesito. Il primo a prendere posizione nella questione dell'autore è stato Tibor Gerevich. In un primo tempo egli sosteneva che il codice fosse dovuto ad un solo maestro, alunno questo di Nicolò da Bologna. Più tardi egli, dividendo le parti ungheresi dal corpo centrale del codice, riteneva l'artista delle parti ungheresi un magiaro molto pratico delle



Fig. 29. San Giovanni nella Bibbia Nekcsei (Washington, Library of Congress: vol. II. f. 292.)

condizioni locali, venuto eventualmente a contatto col miniatore della parte più vasta del codice durante i suoi studi bolognesi. Entrambe le tesi hanno trovato dei seguaci. Il Dercsényi porta più avanti la seconda ipotesi ritenendo il codice opera di vari maestri, mentre la Berkovits afferma decisamente che il Leggendario, al quale s'ispirerà in seguito la pittura su tavole, è dovuto alla mano di un unico artista.[52]

Meta Harrsen, nel corso della sua accurata analisi della Bibbia di Nekcsei arriva alla constatazione che tale opera è uscita dalla stessa bottega — una bottega ungherese, e più particolarmente di Esztergom — che il Leggendario, e che le narrazioni illustrate delle leggende sono il frutto del lavoro di almeno quattro persone. Procedendo nelle sue indagini ella sviluppa l'ipotesi di Erbach di Fuerstenau e giunge ad isolare la serie della morte della Madonna, la vita di S. Giovanni Battista e quelle degli apostoli San Pietro e Paolo, S. Andrea e di S. Giovanni Evangelista: opere ch'essa attribuisce alla prima mano. Caratteristiche dei dipinti sono la composizione densa di figure, le

alte qualità formali, l'attuazione delle tendenze conservatrici di Bologna. Erbach di Fuerstenau accenna allo stile e all'influenza dello Statuto dei Merciai. È su questo rapporto formale che la Harrsen costruisce la sua tesi secondo cui la prima mano sarebbe quella del capo della bottega. Sarebbe opera sua anche il dipinto sulla copertina del secondo volume della Bibbia Nekcsei.(5^{v}).

Caratteristiche della secondo mano sono invece le facce scure e strette, lo sguardo duro delle figure. Le facce, presentate per lo più di profilo, sono incorniciate da lunghi capelli inanellati che scendono sulle spalle e da barbe. Per ritrarre il colore naturale delle carni domina l'avorio ombrato di verde oliva. Sono dovute a lui la serie della Passione di Cristo e la vita di Alessio. Egli è inoltre l'autore del dipinto di Esdra della Bibbia Nekcsei (v. I, 258—59), nonchè di quelli di Giuditta e Oloferne (v. I, 288) e di Giobbe (v. I, 304). Nel secondo volume della Bibbia, l'autrice attribuisce allo stesso le illustrazioni relative all'Ecclesiaste (29^{v}), a Gioele e Amone (177, 179. 11).

La terza mano alluminava le vite dell'apostolo S. Giacomo il vecchio e di San Ladislao. Sue caratteristiche le figure larghe, forti, rivelatrici della scuola boema; le teste ovali, i capelli biondi tracciati col giallo. Le carni sono rossastre, con sfumature di azzurro e grigio. Egli è anche l'esecutore della vita di San Nicolò. L'autrice lo ritiene ungherese, proveniente dall'ambiente del Collegium Christi di Esztergom.

Il IV maestro collaborò col III alla vita dell'apostolo Giacomo il vecchio; è appena possibile distinguere l'opera della sua mano da quella del maestro. Egli dipinge larghe teste ovali. Non mette più di due figure in una scena. Presenta corpi umani di un sano colorito roseo ombrato di un rosa grigiastro più scuro. Sono dovute a lui anche le leggende di San Giovanni e Paolo oltre a quelle di S. Vito e S. Cristoforo.[53]

In merito alla questione dell'uniformità del codice e della sua appartenenza ad una scuola conviene confrontare la vita dell'apostolo S. Giacomo il vecchio e quella di San Ladislao. Le due leggende si prestano molto all'indagine. Appartengono entrambe alle Vite più lunghe del codice (della prima, si sono conservate 64 scene in 16 pagine: VL 25—38, M XV—XVI, la seconda narra in 24 scene su 6 pagine la vita e i miracoli di San Ladislao). In tal modo esistono le basi reali per poter afferrare, attraverso le numerose e minute scene, le varie impronte dello stile.

Nella leggenda di S. Giacomo la figura dell'apostolo appare sempre coerentemente identica. Il viso ovale — perfettamente uguale alla raffigurazione di S. Giacomo della Bibbia Nekcsei (v. II, 375^{v}) — è coronato da capelli scuri, ondulati che scendono sulle spalle. La tonaca turchina è coperta da un mantello bruno; il manto orlato di bianco nasconde però solo una spalla dell'apostolo, come la toga romana, e fa vedere la conchiglia d'oro, insegna dei pellegrini, applicata sul petto della figura. Se l'apostolo è ritratto di profilo, tale insegna può passargli sul braccio (VL: 27_4, 33_{1-2}, M: XV_1, XVI_1). Il disegno sempre coerente del volto e della figura dell'apostolo rende abbastanza difficile di attribuire ad altra mano le composizioni a due figure. L'abito dell'apostolo è modellato plasticamente, le pieghe della tonaca sono ripetute anche nella toga. È particolarmente bello il drappeggio della toga che avviluppa il braccio e le belle pieghe ondeggianti che ne ripartono. L'artista si diletta nella piegatura quasi simmetrica (VL 27_4, 30_{1-2}, M: XV_3, XVI_3). (fig. 22)

Una delle caratteristiche più spiccanti della leggenda di S. Giacomo è la composizione meditata, economica delle piccole immagini. Nella maggior parte dei casi la scena riempie interamente i quadri della composizione, ma, nonostante la sua vivacità movimentata, non li scompone. Avviene più d'una volta che certe figure non trovano interamente posto nel quadro: allora un piede abilmente viene spostato tra gli ornamenti che incorniciano la composizione. Nella leggenda di San Ladislao questo ingegnoso passo in fuori non viene mai applicato: se la figura non può essere contenuta entro la cornice, viene semplicemente troncata. (p. es. VL: 80_1, 81_3). Del resto, le composizioni della leggenda di San Ladislao sono più cariche, e spesso le figure devono essere tagliate dalla cornice. Se volessimo applicare a questi dipinti il metodo della Harrsen, dovremmo assolutamente cercarvi la mano di un altro artista. Invece la figura calva, barbuta dell'M: XV_4 e del VL: 85_3 (fig. 25), la posizione della figura inginocchiata del VL: 25_3 e dell' M: XV_3 e il povero del VL: 85_4 indicano che le miniature appartengono allo stesso pittore. La diversità della composizione potrebbe essere piuttosto spiegata col fatto che la leggenda di S. Giacomo fu eseguita su modelli che trattavano l'argomento in una concezione simile, mentre per la realizzazione della leggenda di San Ladislao l'artista non disponeva di un modello iconografico già stabilito, ridotto nei quadri della miniatura.



Fig. 30. Particolare del cod. 2040. (f. 88[r]) della Biblioteca Nazionale a Vienna

Egli avrà potuto vedere la leggenda del re ungherese solo in affreschi, e doveva quindi costringere entro le proporzioni fisse del codice le ampie rappresentazioni delle pitture murali. Questo sforzo è particolarmente visibile nella raffigurazione del re che combatte contro i Cumani. L'artista non è riuscito in nessun modo a costringere le movimentate scene di battaglia nel letto di Procuste della ripartizione quadrata. Nel VL: 80 l'ampio paesaggio rompe la cornice ornamentale: invece degli ornati regolarmente applicati il maestro introduce nella cornice degli alberi, oppure sostituisce all'ornato di foglie ondulate, nella parte inferiore del campo, un terreno roccioso.

La dipendenza della Leggenda di San Ladislao del VL dalla particolare iconografia ungherese è confermata anche dal suo confronto con i frammenti di dipinti murali conservatisi dal XIV—XV sec. Nelle pitture murali riguardanti la vita di San Ladislao, conservateci secondo una scelta capricciosa della storia, si può seguire lo sviluppo della rappresentazione di un particolare caratteristico dell'iconografia del Santo: la battaglia di Cserhalom. La composizione più antica sull'argomento — ancora in stile romanico — si trova negli affreschi della fine del XIII sec. della chiesa luterana di Bögöz.[54] Nella pittura murale di Gelence (comitato di Háromszék)[55] di poco posteriore, si nota già la caratteristica esecuzione ungherese della leggenda: l'abbondanza dei particolari della scena profana di guerra. La tendenza all'astrattismo propria delle raffigurazioni delle pitture murali francesi qui si arricchisce — specie nei particolari — di molti elementi realistici. La serie si suddivide in numerose piccole scene: 1. l'udienza del re, 2. il vescovo di Transilvania benedice il re che fa un voto, 3. sfilata dell'esercito ungherese, 4. la battaglia con i Cumani, 5. il re insegue il Cumano rapitore di una fanciulla, 6. lo vince nella lotta, e 7. con l'aiuto della ragazza gli taglia la testa.

Concorde in sostanza con questa serie quella delle pitture di Homoródszentmárton (comitato di Udvarhely) la quale, insieme con l'altra di Székelyderzs, aggiunge alla leggenda un elemento essenziale per il nostro Leggendario: alla fine della lotta il santo re si riposa, poggiando la testa sulle

ginocchia della fanciulla rapita e liberata.[56] La scena appare, ideata in un modo del tutto simile, già nelle pitture murali di Zsegra (nella regione di Szepes) eseguite intorno al 1380.[57] È da supporre che gli autori delle pitture murali abbiano seguito nel loro lavori cicli di temi fissi; è specialmente la data del dipinto di Zsegra che contiene un'importante notizia per le nostre ricerche: verso la fine dell'epoca angioina, infatti, occorre indubbiamente tener conto della larga diffusione dello schema iconografico. Le strette analogie delle scene relative del nostro Leggendario con le pitture murali di Zsegra e Derzs lasciano presumere che il miniatore di quello fosse a conoscenza di questa variante della leggenda arricchita di elementi cavallereschi — e quindi certamente sorta all'inizio del sec. XIV.

Tra le analogie caratteristiche ricordiamo le seguenti: nella miniatura 82_2 del VL, le strette cornici racchiudono una scena movimentata di battaglia. San Ladislao, con una lancia in mano, insegue a cavallo i Tartari (!); uno dei guerrieri mongoli perseguitati volta il cavallo e si difende con la spada. Sotto gli zoccoli dei loro cavalli giace un Cumano ferito a morte. La scena è molto affine all'affresco di Zsegra: anche lì giacciono cadaveri e membra tagliate sotto le zampe dei cavalli, e San Ladislao abbatte l'avversario con una lancia. In base all'affresco di Füle si può presumere che esistesse una raffigurazione in cui il movimento della scena di battaglia era accresciuto, in modo simile alla raffigurazione del VL, con le linee guizzanti delle frecce scoccate. La miniatura VL: 82_3 racconta come Ladislao sia rimasto ferito dalla lancia di uno dei Cumani (quomodo fuit percussus cum conto). Secondo le fonti scritte Ladislao venne ferito dalle frecce dei Cumani: qui la leggenda illustrata diverge dal racconto scritto.[58] (fig. 23)

Nel quadro VL: 82_4 San Ladislao tiene fermo per i capelli il guerriero cumano, mentre la fanciulla salvata gli taglia le gambe con una scure (quomodo tenebat per crines et puella incidebat pedes eius). Nelle pitture murali di Zsegra e di Derzs la ragazza corre in aiuto del re, alle prese col Cumano, e ferendo quest'ultimo al piede, contribuisce a decidere la lotta. La narrazione del VL si scosta alquanto da questa rappresentazione: la ragazza recide la gamba del Cumano buttato in terra. La seguente scena corrisponde di nuovo alle altre raffigurazioni: il re tiene per i capelli il Cumano steso per terra e la fanciulla lo decapita con una scure (quomodo comanum depilabat per crines et puella decollabat collum suum). Nella maggior parte degli affreschi la scena finale della lotta corrisponde alla scena VL: 83_2 (quomodo iacebat in gremio puelle).[59] Il VL : 83_3 aggiunge un'altra scena alla leggenda: San Ladislao ferito nella lotta viene guarito dalla Vergine: i lineamenti della Vergine sono identici a quelli della fanciulla salvata dalle mani del Cumano rapitore. Tale analogia fu già fatta notare dal Lukcsics.[60] Desideriamo in questo luogo rilevare solo il fatto che si tratta, da parte del miniatore, un consapevole rimaneggiamento della leggenda. Le fonti scritte infatti non presentano la fanciulla salvata sotto una luce troppo favorevole. Ella avrebbe implorato da San Ladislao la grazia per il suo rapitore, volendolo forse salvare per un sentimento di amore «basso».[61] Il miniatore, che avrà trovato già pronta l'immagine del re che riposa appoggiato al grembo della fanciulla, cercava di riabilitare questa e, partendo dalla frase finale della leggenda («Sed illa filia episcopi non fuit»), creò una graziosa leggenda cavalleresca: sotto l'immagine della fanciulla, il re avrebbe combattuto in verità per la Santa Vergine, meritando il suo aiuto. (fig. 24)

Non solo nel contenuto il nostro Leggendario è analogo alle pitture murali ungheresi dei XIV—XV secoli, ma anche molte corrispondenze formali dimostrano la comune origine delle pitture delle chiese campagnole e del Leggendario. Il cavallo del VL 82_2 corrisponde perfettamente ad analogo particolare della relativa scena dell'affresco di Székelyderzs: la criniera del cavallo, il suo mantello leardo pomellato ecc. indicano una fonte comune. La corazza e l'armatura del re si staccano completamente dalle figure corazzate delle altre storie del Leggendario, e invece corrispondono perfettamente alle raffigurazioni di San Ladislao di Zsegra e di Székelyderzs.

Non si può fare a meno di notare anche la raffigurazione dei Cumani. I loro costumi indicano pure l'esistenza di fonti nazionali bene informate. Sotto certi aspetti sono diversi anche da quelli raffigurati negli affreschi, e più fedeli alla realtà. I guerrieri cumani portano giubbe corte che arrivano fino al ginocchio, spaccate sul davanti: le falde di questi indumenti tipo mantello sono legate da una cintura alla vita. La falda sinistra del mantello copre, sotto l'ascella destra, parte della falda destra. Secondo una fonte scritta del sec. XIII i Tartari (coi quali i Cumani avevano affinità etniche e di costume) portavano «tonache fatte di tela, di porpora e scarlatto, in questo modo: esse erano spaccate in due verticalmente, e piegate di tra-



Fig. 31. Particolare del cod. 2040. (f. 235^{v}) della Biblioteca Nazionale a Vienna

verso sopra il ventre.»[62] Le falde e talvolta le maniche della veste spaccata erano ornate da bordature rettangolari o quadrate ricamate di seta di diverso colore o di stoffa dorata. Simile ornamento è chiaramente riconoscibile nella figura del cumano giacente nella scena VL 82_3. La conoscenza del costume cumano si rivela anche dai berretti cumani a punta ornati di bottoni di metallo. I berretti con la penna di gru nelle scene VL 80_2 e 84_2 dimostrano come il costume cumano, al quale questo popolo, — che pure aveva rinunciato alla propria religione e alle proprie usanze — rimaneva tenacemente attaccato malgrado il violento intervento del legato papale, avesse guadagnato terreno anche tra i signori ungheresi, come anche le ampie maniche rasenti il suolo che si vedono nel VL 85_3. Dunque il miniatore dipingeva i suoi quadretti nella piena conoscenza dei costumi ungheresi e cumani della sua epoca, l'inizio del sec. XIV.

La prassi iconografica ungherese spiega la raffigurazione della fanciulla liberata con una corona in testa. Figure femminili con la corona si riscontrano d'altronde anche in altri punti del codice. Così p. es. nella serie della vita di Cristo (M: II_4) e della morte della Vergine (VL 1_3). Nel periodo a cavaliere tra il XIII e XIV sec. la corona, malgrado ogni divieto, è un elemento caratteristico dell'abbigliamento della donna bolognese. Gli statuti del 1289 proibiscono che le donne portino nei capelli corone ornate di perle o anelli d'oro e d'argento. Nel 1299 si concede, dietro pagamento di 100 soldi, di portare corone e diademi di perle, ma nel 1301 tale uso è di nuovo proibito. Ma le donne preferivano obbedire alla moda che non alle prescrizioni rigorose dei provvedimenti: infatti, dagli anni 1324 e 1340 abbiamo ripetute notizie di donne bolognesi derubate delle corone di perle che portavano in testa.[63]

Nonostante le differenze di composizione, la leggenda di San Ladislao è legata da molte affinità a quella di San Giacomo il vecchio. Soprattutto la formazione dei volti ombrati da lievi tratti di penna, la pittura delle pieghe delle vesti, il disegno dei gesti e delle linee delle teste stanno a confer-

mare la tesi della Harrsen che attribuisce allo stesso maestro le due leggende. D'altra parte potremmo enumerare non poche caratteristiche a riprova di come sia difficile staccare le due leggende dal resto del codice. Così ad esempio la scena segnata LXIIII (in realtà invece 44) della leggenda di S. Giacomo (VL: 33_4: quomodo hospes accusatus est suspensus) rivela una decisa analogia con la scena del suicidio di Giuda nella serie della Passione di Cristo (M: VIII_1), attribuita dalla Harrsen al II maestro (fig. 11 e 5). L'identità della scena dell'oste impiccato e di Giuda suicida con l'illustrazione della Bibbia Nekcsei (v. I 295^v) fa presumere che non si tratti di copie di un tipo uniforme di pittura, ma dell'opera di uno stesso identico maestro che ritrae un tema analogo in una concezione e con caratteristiche tecniche analoghe.

È il caso di osservare, nella leggenda di San Ladislao, la maniera in cui sono ritratte le mitre dei vescovi. Nella prima metà della leggenda (VL: 80_{2-3}, 84_{2-3-4}) la mitra è di una forte plasticità, disegnata con linee arcuate e divergenti, mentre nella seconda metà della leggenda essa è ritratta in un piano e disegnata con contorni rigidamente rettilinei. La stessa mescolanza di maniere di ritrarre si osserva anche nella leggenda di San Gherardo. Sullo stesso foglio (VL $69_{1,4}$) ritroviamo, entrambe le forme di esecuzione. Mitre plasticamente presentate si vedono nelle pagine VL 58, 64—66, 73, 75—76, 99—100, 102 ecc. del leggendario, altre in un solo piano nelle pagine VL 43, 49, 51—52, 97, M: XVII—XVIII, XXI. Del secondo tipo di mitra potremmo ricordare innumerevoli esempi tratti dalle miniature bolognesi del tempo: alla pag. 88 del Decretale di Vienna (cod. 2040); sul frontespizio del Decretale di Madrid (C. 4) e la miniatura del Calvario dello stesso; l'iniziale del foglio 208^r del cod. Pal. Lat. 632, ecc.

Occorre ricordare qui anche le raffigurazioni della tiara nel Leggendario. Il copricapo conico, dai contorni arcuati, è ornato da una rete di quadretti e un unico diadema. Questa maniera di presentazione vale a determinare l'epoca: infatti, prima del 1342 si trova solo eccezionalmente la tiara papale rappresentata con tre diademi.[64] Nel nostro codice si possono trovare del resto due varianti di tiare: 1. la punta del berretto con diadema e tratteggiato a reticella termina in un bottone (VL: 47_2, 60_1, 61_{1-2}, 64, 76); 2. l'orlo inferiore del copricapo più piatto è ornato da un bordo, nel mezzo, simile all'ornamento delle mitre, si vede un nastro verticale. In cima al berretto vi è un pennacchio a tre punte (VL: 72_{1-4}, 73_{1-2}). Questo tipo di raffigurazione fa credere che il nostro codice risalga alla prima metà del trecento. Infatti, l'uso delle tiare a tre diademi, nella seconda metà del secolo, si conforma, anche nella miniatura bolognese, alla generale prassi iconografica.

Per quel che riguarda la prima mano, possiamo accettare, con qualche riserva, la tesi della Harrsen. La serie della morte della Vergine, la vita di S. Giovanni Battista e quelle degli apostoli S. Pietro, Paolo, Andrea e Giovanni Evangelista, risalgono veramente alla stessa mano. Lo stile uniforme delle parti indicate esclude la possibilità di dividere quei fogli ricercandovi le tracce di vari autori. Non troviamo tuttavia pienamente giustificata la separazione dei fogli indicati dal resto del codice. Una caratteristica di detti fogli è il disegno attorcigliato dei capelli e delle barbe. Ma la stessa maniera caratteristica si può osservare anche nelle capigliature e nelle barbe delle altre parti del codice. Sulle orme di Erbach di Fuerstenau, la Harrsen mette in relazione tale caratteristica con la figura di S. Pietro nello Statuto dei Merciai (1328). L'affinità è veramente notevole, tuttavia, malgrado le analogie, non possiamo affermare l'identità del maestro. Il disegno più sicuro delle figure dello Statuto, l'individualismo espressivo delle fisionomie, la consapevole sistemazione della composizione rivelano una fantasia d'artista indipendente, mentre il miniatore del nostro Leggendario resta solo un maestro di second'ordine. Il drappeggio è più manierato, la composizione piuttosto accidentale, le espressioni dei volti solo abbozzate; al disegno delle mani e dei piedi manca la sicura bravura che da'una naturalezza infallibile alle figure dello Statuto. Le analogie nell'esecuzione delle ali d'angelo, degli alberi e degli ornamenti si spiegano anche con le identiche tradizioni della scuola, il che può spiegare nello stesso tempo anche le differenze qualitative riconoscibili malgrado le affinità.

Nella distinzione delle caratteristiche stilistiche la Harrsen non è coerente. Ella ritiene la vita dell'apostolo Paolo opera del I maestro, mentre attribuisce ad un terzo il San Paolo della Bibbia Nekcsei — malgrado che esso corrisponda in tutto all'apostolo S. Paolo del Leggendario (cfr. VL: 13_{3-4}; Bibbia Nekcsei II 308^v). (fig. 26—27.) È da escludere del tutto che i quadretti del Leggendario siano stati divisi tra vari pittori: le miniature che rivelano i segni sia della prima che della terza mano dimostrerebbero piuttosto che qui si tratta non di



Fig. 32. Bonifacii VIII. Decretalium liber VI. (Vienna, Biblioteca Nazionale: cod. 2047. f. 3^{r})

miniatori diversi, ma di diverse fasi di sviluppo dello stesso maestro, di vari periodi della sua attività. In tal caso i fogli in questione non sono opere del capo della bottega, ma lavori precedenti del miniatore di Bologna. Così si spiega l'analogia di questa maniera di dipingere con lo stile dello Statuto dei Merciai. Più tardi il miniatore che faceva il suo tirocinio accanto al maestro dello Statuto arricchì i propri mezzi espressivi di elementi presi in prestito dallo stile di altri miniatori. Considerando le leggende connesse alle pitture murali ungheresi non è da escludere che da Bologna egli

sia pervenuto alla corte del re d'Ungheria dove le nuove impressioni possono aver profondamente modificato il suo stile senza però fargli rinnegare le tradizioni della sua scuola di Bologna.

Se la nostra ipotesi è giusta, dovremmo riscontrare molti elementi presenti in ogni parte del codice. Si è già osservato che il caratteristico disegno delle pieghe delle vesti esclude una sterile divisione delle leggende di S. Giacomo il vecchio e di San Ladislao dalle altre comprese nel codice. Le caratteristiche ivi notate valgono anche per le pagine del «primo maestro». Una nota molto evidente è la preferenza per i volti chinati in avanti, fortemente accorciati nel disegno. (fig. 28—29) Si veda le miniature VL 6_{2-4}, 20_3, 22_2, 50_3, 51_3, $56_{2,4}$, 72_2, 75_2, 100_3, ecc. Identica per tutto il volume si presenta la raffigurazione degli idoli e dei demoni. Abbiamo già accennato al carattere unificatore del disegno delle mitre. Quello poi degli elmi e delle armi — ad eccezione delle leggende ungheresi — è del tutto uniforme. Non è certo possibile dilungarsi in tutti i particolari, ma quanto è stato finora detto è sufficiente per affermare, in conformità con la precedente constatazione di Ilona Berkovits, che, a nostro parere, il Leggendario è opera di un unico maestro il cui stile, nel corso del lungo lavoro, si è venuto arricchendo di elementi sempre nuovi, ma il quale ha conservato fino alla fine le caratteristiche fondamentali che avevano forgiato il suo stile artistico negli anni 30 del trecento bolognese.

Analizzando la Bibbia Nekcsei, Ilona Berkovits arriva alla supposizione che il miniatore della Bibbia si sia impegnato a illustrare anche vari codici e che nella sua bottega abbia assunto anche altri collaboratori per soddisfare le richieste della corte reale. Ella fa risalire la datazione della miniatura della Bibbia agli anni 40 del secolo e ritiene probabile che dallo stesso ambiente sia uscito anche il maestro del Leggendario.[65] Quanto alla data della Bibbia Nekcsei dobbiamo accettare una modifica della Harrsen, secondo la quale il codice sarebbe stato eseguito prima del 1335, vivente ancora il gran tesoriere Demetrio Nekcsei.[66] Secondo il Dercsényi i maestri della Bibbia Nekcsei e del Leggendario impararono l'arte nella stessa bottega, e più precisamente nell'ambiente di Nicolò di Giacomo.

Tuttavia, tra la Bibbia e il Leggendario vi sono troppo stretti legami per poter considerarli semplicemente opere di diversi miniatori formatisi nello stesso ambiente. Colpisce subito che la Bibbia rivela le stesse gradazioni del Leggendario, con la sola differenza che nel Leggendario si può scoprire anche un quarto grado di sviluppo. Tale differenza si spiega sufficientemente ove si faccia coincidere la data d'origine del Leggendario con quella del compimento della Bibbia. Il miniatore bolognese pervenuto in terra magiara avrà conosciuto nella sua nuova patria l'arte delle pitture murali dedicate alla leggenda di S. Ladislao e avrà assorbito gli elementi bizantini e boemi osservati dalla Harrsen.[67]

Occorre tuttavia considerare anche il fatto che la data del 1338 attribuita dalla Harrsen alla Bibbia della Library of Congress non è che un «terminus ante quem», e pertanto è d'uopo esaminare con attenzione gli altri volumi di miniature che si possono mettere in relazione con la Bibbia e col Leggendario e, partendo dal confronto con i dati storico culturali, vagliare le probabili circostanze della genesi dei volumi.

Sosteniamo anzitutto nel modo più categorico che lo stile della miniatura del Leggendario non deriva dall'arte di Nicolò di Giacomo. Le differenze che si notano tra il maestro riformatore della miniatura bolognese e l'autore dei codici legati all'Ungheria non sono soltanto qualitative. Le miniature di Nicolò contengono molti elementi che si dovrebbero ritrovare assolutamente anche nelle opere dei suoi allievi: la visione realistica nutrita alla vivacità movimentata delle miniature francesi non sarebbe rimasta senza traccia nell'attività dei discepoli di Nicolò. La realtà invece è che Nicolò e l'autore dei codici contenenti riferimenti ungheresi provengono dallo stesso ambiente, ma il maestro della Bibbia Nekcsei e del Leggendario è più conservatore, più attaccato alle tradizioni della bottega nel terzo e quarto decennio del secolo. Quindi, in un certo senso, egli è da considerarsi come un predecessore di Nicolò. L'attività di Nicolò da Bologna invece è da collocarsi, in base alle sue opere datate, tra il 1351 e 1372.[68]

Il Messale Deucio (Roma, S. Pietro, Archivio capitolare: 63 B), una delle opere più notevoli del maestro anonimo precursore dello stile di Nicolò di Giacomo e denominato dal Ciaccio Pseudo-Nicolò, fu eseguito tra il 1346 e 1350. Nel suo stile si possono riscontrare numerose caratteristiche che lo collegano con l'arte della Bibbia Nekcsei e del Leggendario. Egli ritrae figure basse e tarchiate; sono proprie alla sua maniera le teste tonde, gli occhi stretti verso l'angolo esterno, le orecchie piccole a fagiuolo, schiacciate all'indietro. L'artista rivela molte incertezze nella tecnica del disegno, sbaglia spesso le misure e accorcia grottescamente le figure. L'opera più antica dello Pseudo-Nicolò

è il codice segnato Vat. lat. 1366 della Biblioteca Vaticana. Il sentimento della natura del maestro anonimo si manifesta nelle piccole scene di genere dei ff. 191 e 198, mentre i nasi rincagnati, gli zigomi sporgenti lo avvicinano allo stile di transizione di carattere bizantino del primo quarto del sec. XIV.[69]

È importante per le nostre indagini il fatto che le ultime ricerche di storia dell'arte attribuiscono al maestro anonimo anche i due codici di Miklós Vásári (Padova, Biblioteca della Cattedrale: A. 24 e A. 25).[70] Se è giusta l'ipotesi della Sig. ra Gerevich per cui Miklós Vásári avrebbe ordinato i due volumi con l'aiuto di Miklós Dörögdi, durante il rettorato di János Uzsai, dobbiamo stabilire la data della loro origine per la fine del terzo oppure l'inizio del quarto decennio del secolo.[71] Corrisponde pienamente a questa congettura la data del 1343 che figura nel codice A. 25.

Anche i due codici Vásári appoggiano la nostra supposizione di dover collocare l'arte della Bibbia Nekcsei e del Leggendario nel periodo di transizione tra le forme confuse, le composizioni poco chiare, i rilevati contrasti di chiaroscuro degli anni venti e i quadretti meditati, organicamente uniti di Nicolò, e più precisamente negli anni precedenti l'attività dello Pseudo-Niccolò. È probabile che Miklós Vásári, ordinando il «Bonifacii papae VIII. Liber sextus Decretalium» (A. 24) e le «Clementis papae V. Constitutiones» (A. 25) abbia fissato, per il miniatore, il soggetto dei frontespizi illustrati. Nella prima pagina dell'A. 24 vediamo quattro scene della vita di Santo Stefano. Il primo quadretto rappresenta il sogno del principe Géza, il secondo il battesimo di Stefano, il terzo la sua incoronazione e il quarto il battesimo degli ungheresi pagani. I quadri non sono dunque delle illustrazioni, rimangono completamente indipendenti dal contenuto del volume, ma non dal committente. Nella cornice che divide i quadretti si vede, sotto il ritratto di re Stefano, del principe Emerico e di re Ladislao, nonchè del prevosto Nicolò, la figura del vescovo San Nicolò, santo protettore del Vásári; inoltre anche i due quadretti sono di argomento ungherese. Si nota subito che della vita di re Santo Stefano non sono presentati gli avvenimenti più importanti, ma le prime quattro scene della sua vita leggendaria. Qui non è da pensare quindi a una composizione indipendente, ma all'adozione, o copia, della prima parte di una serie di immagini già esistente. Il copiatore ritrae le scene adottate con una tecnica più sviluppata e con maggiori pretese, tuttavia non ci sempra infondata l'ipotesi che i modelli dei quattro quadretti siano da ricercarsi nella perduta leggenda di Santo Stefano del Leggendario vaticano.

Se le nostre osservazioni sono giuste, Miklós Vásári doveva conoscere il Leggendario con la sua struttura caratteristica, dal quale avrà tratto il soggetto dei frontespizi dei volumi da lui ordinati a Bologna: in tal caso quindi il Leggendario deve essere stato già compiuto in quel periodo. E ciò si potrebbe desumere anche dalle affinità stilistiche.

Le decorazioni delle cornici del Leggendario richiamano in tutto il periodo degli anni venti e trenta del trecento. L'esemplare viennese dell'opera di Herveus Brito: Quattuor quodlibeta e di Heinricus de Lübecke: Tria quodlibeta [1382 (Univ. 626)][72] compone l'ornato delle sue cornici degli stessi elementi del Leggendario: nota caratteristica dello schema ornamentale fisso è il motivo delle teste inserite tra il fogliame. I due Quodlibeta furono eseguiti nel 1326. Gli stessi ornamenti caratteristici trecenteschi si ritrovano nel codice di Averroe di origine padovana (o forse veneziana) del primo trecento [(Vienna: 2280 (Univ. 944)].[73]

Una stretta affinità si nota tra il nostro Leggendario e due Decretali austriaci. Uno di essi contiene i decreti di papa Gregorio IX (Gregorii papae IX Decretalium liber V cum glossa Bernhardi Bottoni et Johannis Andreae, 2040 (Univ. 1015).[74] Il miniatore del codice costruisce le sue composizioni con un vivo senso drammatico disegnando le singole figure con minuziosa cura. I suoi colori sono estremamente vivaci: rosso cinabro, rosso marrone, rosa e rosso vino; oltre questi colori usa poi volentieri il celeste, il verde chiaro, il bruno oliva. Le luci sono espresse col bianco, le ombre con una tonalità più scura del colore locale. Nonostante l'architettura schematica, la prospettiva difettosa e i caratteri tipici dei volti, le immagini tradiscono una certa vivacità impressionistica. (fig. 30—31).

L'«Arbor affinitatis et consanguinitatis» di Salisburgo [2047 (Salisb. 288)][75] proviene dalla stessa bottega dell'opera precedente, ma il suo maestro non appartiene ai miniatori bolognesi più importanti. Il colore base delle facce è il carnicino, con ombre di grigio chiaro; i chiaroscuri accennati con le tonalità più cupe dei colori locali mettono gradevolmente in rilievo la plasticità dei quadretti. (fig. 32)

Lo Hermann colloca entrambi i codici nel terzo quarto del secolo XIV, ma già il Toesca considerava

troppo tarda quella data,[76] attribuendo quelle opere, insieme col Decretale della Biblioteca senese (ms. K. I. 3), col Graduale del Museo Civico di Bologna (cod. 13) e col Messale del Duomo di Chieti ornato dello stemma orsiniano, al periodo della formazione della nuova maniera pittorica (intorno al 1328). Questa data spiegherebbe le soluzioni formali che si possono accostare alle miniature dello Statuto dei Merciai. In base a ciò possiamo fissare come terminus post quem dell'origine del nostro codice l'anno dell'esecuzione dello Statuto dei Merciai; e, considerati i rapporti stilistici, riteniamo di poter affermare senz'altro che esso risalga al periodo tra il 1328—1333. Ciò corrisponde in tutto ai dati che abbiamo posto come punto di partenza della nostra tesi.

A conferma dell'ipotesi di chi scrive valgono anche i caratteri dei lemmi. È già stato notato da vari osservatori che tale scrittura non corrisponde ai caratteri rotondi di Bologna, ma rivela una stretta affinità con la prassi grafica ungherese dell'inizio del XIV sec. Desidero aggiungere solo che la persona dello scrittore non può essere identica a quella dell'alluminatore: infatti, in vari punti del codice si possono riscontrare malintesi evidenti. Essi saranno dovuti al fatto che lo scrittore, nel formulare i suoi testi, non si appoggiasse allo studio diretto della Leggenda Aurea, ma stendesse i lemmi in base a vaghi ricordi di testi e alle immagini che aveva sotto gli occhi. Le congiunzioni delle parole alla maniera italiana e ungherese intercalate nel testo latino fanno supporre che l'autore fosse un magiaro che parlava anche l'italiano.

Il codice proveniente dai tesori della famiglia dei Jagelloni è pervenuto, tramite Angelo e Giovanni Battista Saluzzo e attraverso collezionisti italiani e francesi, al luogo attuale di conservazione. Tale provenienza fa sorgere l'idea che dopo la morte che aveva compiuto il tragico destino di Andrea il libro da Napoli sia tornato nella terra natale di lui per passare poi, tramite Edvige figlia di Luigi il Grande, nel territorio polacco. La messa in luce dei particolari del problema della provenienza potrà convalidare la nostra ipotesi.

Riassumendo i principali risultati delle nostre indagini possiamo constatare che il Leggendario Illustrato del Vaticano, il frammento Morgan di New York e i fogli di Leningrado appartengono ad un Leggendario eseguito intorno al 1333. Il codice arrivò da Bologna in terra ungherese e intendeva soddisfare le esigenze del reale committente con la particolare struttura gerarchica del Leggendario e con le aggiunte che rivelano influssi ungheresi. Fonte spirituale dell'opera è la Leggenda Aurea di Jacopo a Voragine; i suoi precedenti stilistici sono da ricercarsi nella caratteristica miniatura bolognese del periodo di transizione che precorre Nicolò di Giacomo e il suo maestro anonimo.

Il codice era stato bensì destinato al principe Andrea trasferitosi a Napoli, ma più tardi pervenne in Ungheria e la sua arte — specie quella ornamentale — può aver contribuito notevolmente alla formazione dell'artista della Cronaca Illustrata.

Abbiamo creduto di riferire l'origine del codice alla persona di Carlo Roberto scoprendone la causa diretta nell'educazione napoletana del principe Andrea. Il libro rispecchia lo spirito cavalleresco della corte degli Angiò ungheresi e, quale simbolo del destino della dinastia trapiantata dall'Italia in terra magiara, dimostra, con la sua arte sorta da radici italiche e innestata di elementi ungheresi, come nei tre secoli di regno degli Árpád il popolo ungherese sia diventato una parte organica dell'Europa cavalleresca formatasi sotto il patronato della Chiesa feudale del Medioevo.

La parte più grande del codice è conservata dalla Biblioteca Vaticana; frammenti minori ma tutt'altro che insignificanti si trovano nella collezione Morgan di New York e all'Ermitage di Leningrado, ed è da sperare che verranno ancora alla luce altri fogli. Finchè erano conosciuti solo i fogli vaticani, ci sembrava del tutto giustificata la denominazione di «Leggendario Vaticano Illustrato». Il termine «Passionale» proposto dalla Harrsen non corrisponde al soggetto del volume; invece, considerata la dipendenza dell'opera dalla Leggenda Aurea di Jacopo a Voragine e il suo contenuto, riteniamo assolutamente giusta la denominazione di «Leggendario». Per una più precisa definizione poi ci pare indispensabile sottolineare i riferimenti ungheresi e l'esecuzione affine al carattere di libro illustrato proprio alla Biblia Pauperum. Pertanto troviamo giustificata la denominazione di LEGGENDARIO UNGHERESE ILLUSTRATO. Il libro aveva une parte importante nella storia della miniatura ungherese medievale, ma è nello stesso tempo un prezioso documento dell'arte della miniatura bolognese nel Trecento. Il suo ricco materiale illustrativo della biografia dei santi fornisce preziosi elementi per gli studiosi dell'iconografia medievale, mentre le

scene narrative possono anche suscitare l'interesse del largo pubblico dei bibliofili. Questo eloquente documento della cultura cavalleresca degli Angiovini ungheresi meriterebbe senz'altro che il suo corpo diviso in varie parti venisse riunito utilizzando le possibilità tecniche della editoria moderna.

NOTE

[1] *Harrsen, M. :* The Nekcsei-Lipócz Bible a fourteenth century. Manuscript from Hungary in the Library of Congress. Ms. Pre-Accession 1. Washington 1949; — Recensione: *Gerevich, Ilona*, in: Művtört. Ért. (Rassegna di Storia dell'Arte) 5 (1956) pp. 340—342. — *Id. :* Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library. New York 1958. Recensione: Művtört. Ért. 8 (1959) p. 170—171., di *D. Dercsényi.*

[2] *Poncelet, A. :* Catalogus codicum hagiographicorum Bibliothecae Vaticanae. Bruxellis 1910 pp. 226—27.

[3] *Seymour de Ricci :* Catalogue d'une collection de miniatures. Paris 1913 nn. 72—73.

[4] *Karl, L. :* Notice sur un légendier historique conservé à Rome, in Revue archéologique, V. serie XXI (1925) pp. 292—322. V. anche: *Karl, L. :* Magyarország a spanyol nemzeti és francia klasszikus drámában. (L'Ungheria nei drammi nazionali spagnoli a nei drammi classici francesi) Budapest 1916, pp. 57—62.

[5] *Gerevich, T. :* L'arte antica ungherese, in Pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa Orientale, Roma II serie — Politica, Storia, Economia — XVIII (1929) L'Ungheria, pp. 325—346.

[6] *Hoffmann, E. :* Régi magyar bibliofilek (Vecchi bibliofili ungheresi) Budapest 1929, pp. 19—20; *Id. :* A Nemzeti Múzeum Széchényi Könyvtárának illuminált kéziratai (Manoscritti alluminati della Biblioteca Széchényi del Museo Nazionale). Budapest 1928, p. 68.

[7] *Toesca, P. :* Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana, Hoepli, Milano 1930, p. 36 — Per la miniatura bolognese v. *Gerevich, T. :* Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel Trecento. Rassegna d'Arte, 9 (1909) pp. 196—199; 10 (1910) pp. 29—31.

[8] *Lukcsics, P. :* Szent László király ismeretlen legendája (La leggenda sconosciuta di re San Ladislao) Budapest, 1930.

[9] *Gerevich, T. :* Szent Imre a magyar művészetben (Sant'Emerico nell'arte ungherese); in: Budapesti Szemle (Rassegna di Budapest) 218/633 (agosto 1930) pp. 207—208.

[10] *Dercsényi, D. :* Nekcsei Dömötör bibliája a washingtoni Library of Congress-ben (La Bibbia di Demetrio Nekcsei nella Library of Congress di Washington) in: Magyar Könyvszemle (Rassegna del Libro ungherese) 1942, pp. 113—114; *Id. :* Manuscrit hongrois du moyen âge en Amérique; in: Nouvelle Revue de Hongrie, 1942, pp. 159—161; *Id. :* Nagy Lajos kora (L'età di Luigi il Grande) Budapest, s. a. pp. 139—141.

[11] *Berkovits, I. :* A Képes Krónika és Szent István királyt ábrázoló miniatúrái (La Cronaca Illustrata e le sue miniature raffiguranti il re Santo Stefano); in: Magyar Könyvszemle (Rassegna del Libro ungherese) 1938, pp. 14—15; *Id. :* La miniatura ungherese nel periodo degli Angioini, in: Janus Pannonius I (1947), pp. 83—86.

[12] *Harrsen :* Nekcsei-Bible, pp. 48—53.

[13] *Harrsen :* Central European Manuscripts, pp. 49—50; *Harrsen :* Nekcsei-Bible, p. 39.

[14] *Gerevich, Ilona :* Vásári Miklós két kódexe (Due codici di Miklós V.), in: Művt. Ért. (Rassegna di Storia dell'Arte) 6 (1957) pp. 133—137.

[15] Informazione orale del prof. Lajos *Vayer*. Gli risulta che questi fogli verrebbero pubblicati dal direttore della collezione M. V. Dobroklonskij.

[16] *Poncelet* intendeva evidentemente riferire del foglio 105: il «115» è un errore di stampa. In occasione delle mie ricerche romane, nel 1941, richiami l'attenzione dei competenti sull'errore della paginazione: allora il foglio senza numero inserito tra i ff. 55 e 56 ebbe il numero «56 a».

[17] Va qui osservato che anche il Breviario di re Mattia (segnato Urb. 112) sarà pervenuto alla Biblioteca Vaticana per tramite di Prospero Lambertini. Infatti, anche questo volume è fregiato dello stemma Lambertini, ma qui ancora con le insegne cardinalizie.

[18] Per l'analisi paleografica dei lemmi, v. più avanti.

[19] *Harrsen :* Nekcsei-Bible, pp. 48—53. V. ibid. le ultime pubblicazioni relative al problema della provenienza. *Sotheby & Co*, Catalogue, London 1896, N. 939; — The Pierpont Library: Exhibition of Illuminated Manuscripts, New York 1934, p. 42, n. 86; — The Art News 1935 (giugno) e 1938 (marzo); — *Seymour de Ricci—Wilson, W. I. :* Census of Medieval and Renaissance MSS, New York III. v. 1937, p. 1433, n. 360; — *Woodruff, H. :* The Illustrated Passion Cycle, in Art in America, 1938, p. 134.

[20] *Harrsen :* Central European MSS, p. 50; per i fogli parigini v.: *Seymour de Ricci :* Catalogue nn. 72—73.

[21] *Mihályi, Á. :* A nyilvános istentisztelet (La sacra funzione pubblica) Budapest 1933[4], pp. 654—55; — *Bishop, E. :* Liturgica Historica. Oxford 1918, pp. 137—164; — *Eisenhofer, L. :* Handbuch der katholischen Liturgie, Freiburg i. B. 1941[2] vol. I pp. 199—201; *Schuster, I. :* Liber Sacramentorum. Torino 1930, tom. IV, pp. 119—129.

[22] Martyrologium Adonis archiepiscopi Viennensis ab Heriberto Rosweido S. J. theologo iam pridem ad mss. exemplaria recensitum. Romae, 1745.

[23] La numerazione dell'elenco più avanti riportato corrisponde ai numeri della tabella. Sarebbe opportuno fare l'analisi di tutte le *Vite*, sia per i loro rapporti iconografici che nell'interesse di una più esatta determinazione della fonte manoscritta. Speriamo di aver occasione, nel corso della publicazione del codice, di dare a parte uno studio esauriente critico sull'argomento.

[24] Ho utilizzato la Leggenda Aurea in parte nell'edizione del Graesse, poco accessibile e aggravati da molte soluzioni sbagliate (Iacobi a Voragine Legenda Aurea vulgo historia lombardica dicta. Lipsiae 1850[2]). L'edizione Graesse non permette di fare a meno delle osservazioni critiche dell'edizione in lingua tedesca della Leg. Aur. curata dal Benz; anzi per stabilire il testo esatto era necessario tener conto anche delle edizioni degli incunaboli. In tutto ciò mi ha prestato la sua cortese collaborazione l'amico András Bognár.

[25] *Künstle, K. :* Ikonographie der christlichen Kunst. I. Freiburg i. B. 1926, p. 570.

[26] Il foglio segnato XV e in parte quello XVI vanno collocati all'inizio della leggenda. Invece la numerazione dei fogli della Biblioteca Vaticana dimostra chiaramente che sei scene dei fogli Morgan (51—56) rendono quasi completo l'inizio della leggenda, mentre le scene 57—58. permettono la ricostruzione della fine della storia.

[27] *Bertaux, E. :* Les saints Louis dans l'art italien. Revue des Deux Mondes 158 (1900) pp. 616 e segg.; — *Kleinschmidt, B. :* St. Ludwig von Toulouse in der Kunst. Archivum Franciscanum Historicum. 2 (1909) pp. 197 e segg.

[28] *Dercsényi, D. :* Nagy Lajos kora (L'età di Luigi il Grande). Budapest, s. a. pp. 11, 69—70.

[29] Op. cit. p. 135, XXXIV t.

[30] Op. cit. p. 140.

[31] E' notevole che i principi angioini furono per quanto possibile battezzati col nome del santo a cui festa cadeva nel giorno della loro nascita. Anche nei casi in cui tale usanza venisse abbandonata, si teneva in considerazione il «vero» santo protettore. Così, p. es. la Cronaca Illustrata tiene conto di Remigio quale patrono del giorno natalizio del principe Ladislao. Con ciò si può spiegare anche nel nostro leggendario la narrazione particolareggiata della vita di Remigio. È stato Dezső *Dercsényi* a richiamare la mia attenzione sul culto dei patroni dei giorni natalizi, nella revisione del presente lavoro. — *Pór*, A. Nagy Lajos. Budapest 1892; — *Dercsényi :* op. cit. p. 46, — cfr. la

leggenda di San Giorgio del Leggendario con gli affreschi di Jacopo d'Avanzi: Padova, Cappella di S. Giorgio (1377).

[32] *Fraknói, V. :* Adalékok Endre és Johanna házasságkötésének történetéhez (Contributi alla storia del matrimonio di Andrea e Giovanna) 1331—1333. — *Óváry, L. :* Nápolyi Johanna (Giovanna di Napoli). Riv. Századok (Secoli) 27 (893); *Pór, A. :* A négy Miklós (I quattro Nicola) Századok, 36 (1902) p. 610.

[33] *Dvořak, M. :* Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Gesamm. Aufsätze zur Kunstgeschichte. München 1929, pp. 794—797, 812—813; — Erbach di *Fuerstenau :* La miniatura bolognese nel Trecento. L'Arte (1911) p. 3; — *Toesca :* Storia p. 1066.

[34] *Baldani, R. :* La pittura . . . Documenti e studi della R. Deput. di Storia patria per la Romagna, 1909. III. 376 p. Repr. *Toesca :* Storia, Fig. 756.

[35] *Salmi, M. :* La miniatura. Tesori delle Biblioteche d'Italia. Emilia e Romagna (A cura di Domenico Fava). Milano, 1932; — *Malaguzzi—Valeri, F. :* La miniatura in Bologna dal sec. XIII al XVIII. Arch. Stor. Ital. ser. V. t. 18 (1896) pp. 243—315. — Repr. *Toesca :* Storia, Fig. 757—758.

[36] *Toesca :* l. cit.

[37] *Mâle, É. :* L'art religieux du fin du Moyen Age en France. Paris 1925[3] p. 157; *Hermanin*: Alcune miniature della Biblioteca Vaticana con scene dell'antico Studio Bolognese nel Trecento, in Vita d'Arte, 1908, p. 109.

[38] *Salmi :* op. cit. pp. 301—304.

[39] *Malaguzzi-Valeri, F. :* I codici miniati di Nicolò di Giacomo e della sua scuola. Atti e memorie della R. Deput. di Storia patria per la Romagna. Ser. III vol. XI (1893) p. 125.

[40] *Ciaccio, L. :* Appunti intorno alla miniatura bolognese del secolo XIV. Pseudo Nicolò e Nicolò di Giacomo. L'Arte X (1907) p. 105.

[41] Erbach di *Fuerstenau :* op. cit.

[42] *Baluze :* Vitae paparum avinionensium. Paris 1693, I. pp. 209, 216, 814; *Ciaconio :* Vitae et res gestae pontificum romanorum et S. R. E. cardinalium. Roma, 1677 II. v. p. 815.

[43] *Villani, M. :* Cronica I. XII. c. 107.

[44] Erbach di *Fuerstenau :* Op. cit. pp. 11—12; — *Barzon :* Codici miniati della Biblioteca Capitolare della Cattedrale di Padova. Padova 1950, p. 27. — *Gerevich, Ilona :* Vásári Miklós két kódexe (Due codici di Miklós V.) Művt. Ért. (Rassegna di Storia dell'Arte) VI (1957) pp. 133—137.

[45] Erbach di *Fuerstenau :* op. cit. pp. 7—8.

[46] *Bordona, I. D. :* Miniaturas boloñesas del siglo XIV. Tres obras desconocidas de Niccolò da Bologna. Archivo Español de Arte y Arqueología. 1925 pp. 182—183.

[47] *Santoro, C. :* I codici miniati della Biblioteca Trivulziana. Milano, 1958, tav. XLV.

[48] *Sorbelli, A. :* Storia della Università di Bologna. Vol. I. I. Medioevo (Secc. XI—XV). Bologna, 1940 pp. 94—101.

[48a] *Veres, E. :* Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulók anyakönyve és iratai (Matricola e documenti di studenti ungheresi che frequentavano le università italiane) 1221—1864. Budapest, 1941.

[49] *Toesca, P. :* Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana, Hoepli, Milano 1930, p. 36. — *Dvořak :* op. cit. p. 793; — Erbach di *Fuerstenau*, op. cit. p. 7.

[50] *Salmi :* op. cit. pp. 294—301.

[51] *Bordona :* op. cit.

[52] *Gerevich :* L'arte antica; — *Gerevich :* Szent Imre (Sant'Emerico), p. 207; — *Dercsényi :* op. cit. p. 141; — *Berkovits :* op. cit. p. 84.

[53] *Harrsen :* Nekcsei-Bible op. cit. ; cf. la recensione di *Gerevich, Ilona*, in: Művt. Ért. (Rassegna di Storia dell'Arte) V (1956) pp. 340—342. — *La Harrsen* ha formulato la sua tesi in base all' op. cit. di Erbach di *Fuerstenau*.

[54] *Huszka, J. :* A bögözi falképek (Le pitture murali di Bögöz). In Arch. Ért. (Rassegna Archeologica) (1898) pp. 388—393; — *Ambrózy, Gy. :* A magyar csatakép (Le scene di battaglia nella pittura ungherese) Budapest, 1940, p. 39; — *Balogh J. :* Az erdélyi renaissance (Il rinascimento transilvano) Budapest, 1943 pp. 16—17, fig. 5; — *Radocsay, D. :* A középkori Magyarország falképei (Le pitture murali dell'Ungheria medievale) Budapest 1954, p. 120.

[55] *Huszka J. :* A Szent László-legenda székelyföldi falképekben (La leggenda di San Ladislao nelle pitture murali della terra dei Siculi) in Arch. Ért. (Rassegna Archeologica) V (1885), pp. 210—220; — *Id. :* Magyar szentek a Székelyföldön a XV. és XVI. században (Santi ungheresi in terra sicula nei secc. XV e XVI) in Arch. Ért. (Rass. Archeol.) VI (1886) pp. 123—130; — *Ambrózy :* op. cit. p. 38. — *Gerevich, T. :* Erdélyi magyar művészet (Arte ungherese in Transilvania) in: Erdély (La Transilvania, red. Teleki) Budapest 1940, p. 153; — *Dercsényi :* Nagy Lajos (Luigi il Grande) p. 133; — *Balogh :* op. cit. pp. 17, 36, nota 13; — *Radocsay :* op. cit. p. 141.

[56] *Huszka :* Szt. László-legenda (La leggenda di S. Ladislao) p. 212; — *Balogh :* op. cit. p. 17, nota 15; — Per Székelyderzs, v. *Huszka, J. :* Székely festőiskola a XV. században (Scuola di pittura sicula nel sec. XV) in Arch. Ért. (Rass. Archeol.) VII (1887) pp. 331—32; — *Id. :* A derzsi falképek (Le pitture murali di Derzs) Arch. Ért. (Rass. Archeol.) VIII (1888) pp. 50—53; — *Gerevich :* op. cit. p. 153; — *Ambrózy :* op. cit. p. 39; — *Balogh :* op. cit. p. 33, nota 96; — *Radocsay :* op. cit. pp. 133—134.

[57] *Jendrassik, B. :* Szepes vármegye középkori falképei (Affreschi medievali del comitato di Szepes) Budapest 1938, pp. 26—27, fig. 10; — *Radocsay :* op. cit. pp. 240—242.

[58] Riguardo alla variazione dobbiamo osservare che nella recensione della Cronaca Illustrata Edit *Hoffmann* (A Bécsből hazakerült műkincsek kiállítása a Nemzeti Múzeumban. III. Kéziratok (Mostra dei tesori d'arte ritornati da Vienna al Museo Nazionale. III. Manoscritti.) In: Magyar Művészet (Arte Ungherese) 9/1933 p. 290. — Die Bücher Ludwigs des Grossen und die Ungarische Bilderchronik. Zentralblatt für Bibliothekswesen (1936) p. 654. — *Péter* András (Magyar művészet története (Storia dell'arte ungherese) Budapest 1930, pp. 58—62; — *Zichy* István (A Képes Krónika miniatűrjei viselettörténeti szempontból. Petrovich Emlékkönyv (Le miniature della Cronaca Illustrata dal punto di vista della storia del costume. Scritti in memoria di Petrovich) Budapest, 1934. — *Dercsényi* Nagy Lajos (Luigi il Grande) p. 143) hanno constatato che la Cronaca Illustrata in molti punti non segue il testo delle cronache ungheresi: le sue aggiunte indipendenti dalla materia letteraria sono evidenti specialmente nella leggenda di San Ladislao. Le aggiunte — che si riscontrano in quasi tutte le raffigurazioni — dimostrano necessariamente l'esistenza di una sicura tradizione iconografica.

[59] Cfr. con le affini raffigurazioni di Füle, Zsegra ed eventualmente di Bibarcfalva.

[60] *Lukcsics :* op. cit. p. 24.

[61] «Quem puella valde rogabat, ne illum interficeret. Unde in hoc notatur, quod in mulieribus fides non sit, quia forte amore stupri illum liberare voluit.»

[62] Dal viaggio di Piano del Carpine nel 1247, citato in base all'opera di Pierre *Bergeron :* Voyage . . . en Asie dans les XII. XIII., XIV. et XV. siècle . . . Tome I., A Le Haye 1735 —, da *Boncz Ö. :* A kun és magyar viselet az utolsó Árpádok és az Anjouk alatt (L'abbigliamento cumano e ungherese al tempo degli ultimi Árpád e degli Angiò) Arch. Ért. (Rassegna Archeologica) VII (1887), p. 194; — cfr. ancora *Zichy :* l. cit.

[63] *Frati, L. :* La vita privata in Bologna, pp. 25—26.

[64] Erbach di *Fuerstenau* afferma risolutamente che la raffigurazione del triplice diadema è generalmente diffusa dopo il 1350 (op. cit. p. 8). — Secondo E. *Müntz* (La tiare pontificale, Mém. de l'Académie des Inscr. et belles-lettres XXXVI. (1898) esso appare per la prima volta nel monumento funebre di papa Benedetto XII. (1342, Musée d'Avignon).

[65] *Berkovits :* op. cit. p. 83.

[66] *Harrsen :* Nekcsei-Bible, p. 32. — cfr. ancora *Pór, A. :* Lipóczi és Nekcsei Demeter és Sándor (Demetrio ed Alessandro Lipóczi Nekcsei). Századok (Secoli) 24 (1891) pp. 20—43.

[67] La *Harrsen* (Nekcsei-Bible pp. 6, 30) accenna a influssi bizantini con mediazione balcanica (Pšača, Curtéa d'Arges), e confronta le figure bionde lunghe e robuste delle leggende di S. Giacomo il Vecchio e di S. Ladislao con la Laus Mariae di Praga (Praga, Museo Nazionale n. XVI.

D. 13; *Chytil, K.* : Knihova Musea Královstvi Českeho. *a)* Illuminované Rukopisi XIV. Stoleti. Praha 1915.

[68] L'Antiphonarium della Bibl. Estense di Modena (XII. L. 8): 1351; il cod. A. XII. 10 di Salisburgo *(Hermann* : Beschr. Verzeichnis II. 39): 1354; il cod. B. 42 dell'Ambrosiana di Milano: 1354; il Messale di Monaco di Baviera (cod. lat. 10072): 1372. Il processo di sviluppo è completato dalle opere segnate, ma non datate: Bologna, Archivio di Stato: Matricola degli Speziali; Madrid, Bibl. Nacional: cod. D. 1—2; Modena, Bibl. Estense: Antiphonarium (XII. L. 2); Padova, Museo Antoniano: Antiphonarium HH; Roma, Bibl. Vaticana: cod. Ross. 134; Venezia, Bibl. Marciana: Missale (cod. lat. III. 27). Cfr. *Toesca, P.*: Storia dell'arte italiana II. Il Trecento, Torino, 1951 pp. 836—838.

[69] *Ciaccio* : op. cit. p. 105; cfr. *Gerevich Ilona*: Vásári Miklós két kódexe (Due codici di Miklós Vásári) Művt. Ért. (Rass. di Storia dell'Arte) 6 (1957) pp. 133—137.

[70] La S.a *Gerevich* : op. cit., confrontando la Mostra storica nazionale della Miniatura (Palazzo Venezia—Roma) Firenze 1953, p. 138; Erbach di *Fuerstenau* : op. cit. p. 12 e D'*Ancona* : La miniature italienne du Xe au XVIe siècle, Paris 1925 p. 31, l'attribuisce a Pseudo-Nicolò e lo mette in relazione col rettorato a Bologna di János Uzsai.

[71] Johannes Dominici de Usa è ricordato nel 1343 come «olim rector studii Bononiensis». *Veres, E.* : op. cit. p. 26.

[72] *Hermann, J.* : Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento. 1. Bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts. (Beschr. Verz. d. illum. Handschr. in Österreich. V. Teil). Leipzig, 1928, N[r] 68.

[73] *Hermann* : op. cit. N[r] 27, Taf. XIII, XIV.

[74] *Hermann* : op. cit. N[r] 86, pp. 153—162.

[75] *Hermann* : op. cit. N[r] 87, pp. 162—165.

[76] *Hermann* : 1. cit.; *Toesca* : Trecento, p. 836.

TABELLA I.

Struttura dell'ordo sanctorum e del leggendario

I. LITANIA OMNIUM SANCTORUM:	LEGENDARIUM:
I. Pater de coelis Deus	
Filius Redemptor mundi	1. Jesus
Spiritus Sanctus	Spiritus Sanctus
Sancta Trinitas	Trinitas
II. S. Maria	2. S. Maria
III. *Angeli et Archangeli* :	
S. Michael	
S. Gabriel	
S. Raphael	
IV. *Patriarchae et Prophetae* :	
S. Joannes Bapt.	3. S. Joannes Bapt.
S. Joseph	.....
V. *Apostoli et Evangelistae* :	
S. Petrus	4. S. Petrus
S. Paulus	5. S. Paulus
S. Andreas	6. S. Andreas
S. Jacobus iun.	7. S. Jacobus iun.
S. Joannes	8. S. Joannes
S. Thomas	9. .....
S. Jacobus sen.	10. S. Jacobus sen.
S. Philippus	13. S. Philippus
S. Bartholomaeus	11. S. Bartholomaeus
S. Mattheus	12. S. Mattheus
S. Simon	
S. Judas Taddeus	14. Ss. Simon et Judas
S. Mattias	15. .....
S. Barnabas	16. .....
S. Lucas	18. S. Lucas
S. Marcus	17. S. Marcus
VI. *Martyres* :	
Omnes Innocentes	.....
S. Stephanus	19. S. Stephanus protom.
S. Laurentius	20. S. Laurentius
S. Vincentius	23. S. Vincentius
S. Adalbertus	.....
Ss. Fabianus et Sebastianus	21. S. Fabianus
	22. S. Sebastianus

Ss. Joannes et Paulus	24. Ss. Joannes et Paulus
	25. S. Vitus
	26. S. Blasius
	27. S. Georgius
	28. S. Christophorus
Ss. Cosma et Damianus	29. Ss. Cosma et Damianus
Ss. Gervasius et Protasius	.....
	30. S. Clemens
	31. S. Petrus
	32. S. Xistus
	33. S. Donatus
	34. S. Stanislaus
	35. S. Demetrius
	36. S. Gherardus
	37. S. Thomas Cantuarensis
VII. *Pontifices et Confessores :*	
S. Silvester	38. S. Silvester
S. Gregorius	39. S. Gregorius
S. Ambrosius	40. S. Ambrosius
S. Augustinus	41. S. Augustinus
S. Hieronimus	42. S. Hieronimus
S. Martinus	43. S. Martinus
S. Nicolaus	44. S. Nicolaus
S. Stephanus rex	45. .....
S. Emericus	46. S. Emericus
S. Ladislaus	47. S. Ladislaus
VIII. *Sacerdotes, Monachi et Eremitae :*	
S. Antonius	49. S. Antonius
S. Benedictus	48. S. Benedictus
S. Bernardus	50. S. Bernardus
S. Dominicus	51. S. Dominicus
S. Franciscus	52. S. Franciscus
	53. S. Ludovicus
	54. S. Briccius
	55. S. Egidius
	56. S. Alexius
	57. S. Eustachius
	58. S. Paulus eremita
	59. ?
	60. S. Remedius (Remigius)
	61. S. Hylarius
IX. *Virgines et Viduae :*	
S. Maria Magdalena	62. S. Maria Magdalena
S. Elisabeth	63. .....
S. Agatha	64. .....
S. Lucia	65. .....
S. Agnes	66. .....
S. Cecilia	67. .....
S. Catherina	68. S. Catharina
S. Anastasia	69. .....

TABELLA II.

Struttura del Leggendario

Segnatura VL	Segnatura M p.	Segnatura M n.	Leggenda n.	Leggenda nome	Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
	I	1	**1**			1. (Hic quomodo samaritana haurit aquam.)	
		2				2. (Quomodo Samaritana narrat populo omnia.)	
		3			1v	3. (Quomodo unus orabat ut sanaret filium.)	
		4				4. (Quomodo sanavit filium suum.)	
	II	5				5. (Quomodo Maria Magdalena unxit pedes eius.)	
		6				6. (Quomodo curavit unum in piscina.)	
		7			2r	7. (Quomodo de quinque panibus et duabus piscibus satiati fuerunt quinque milia.)	
		8				8. (Quomodo hic dixit qui sine peccato est vestrum in illam lapidem mittat.)	
	III	9				9. (Quomodo dixit dominus petro modice fidei quare dubitasti?)	
		10			3v	10. (Quomodo exspuit et pulvere sanavit caecum.)	
						11.	
		11				12. (Hic est transfiguratio Domini.)	
	IV					13.	
						14.	
		12			4r	15. (Quomodo sanavit unum hydropicum.)	
		13				16. (Hic est ramispalmarum.)	
	V	14				17. (Quomodo eiecit ementes et vendentes de templo.)	
		15				18. (Quomodo una effundit unguentum super caput Christi.)	
		16			5v	19. (Quomodo Judas accepit XXXta denarios.)	
		17				20. (Lavatio pedum apostolorum.)	
	VI	18				21. (Hic est cena domini.)	
		19				22. (Quomodo dixit apostolis ecce corpus et sanguis.)	
		20			6r	23. (Quomodo oravit in monte.)	
		21				24. (Quomodo fuit captus et osculatus.)	
	VII	22				25. (Quomodo presentatus est ante Pilatum.)	
		23				26. (Quomodo negavit Christum sanctus Petrus.)	
		24			7v	27. (Quomodo ductus est ante Caipham, qui scidit vestimenta sua.)	
		25				28. (Quomodo Gallus cantat et sanctus Petrus est recordatus verbi Jesus.)	
	VIII	26				29. (Quomodo restituit denarios et postea se suspendit.)	
		27				30. (Quomodo dixit sanguis eius super filios nostros.)	
		28			8r	31. (Haec est flagellatio ad columpnam.)	
		29				32. (Hic est velatus a facie.)	
	IX	30				33. (Haec est ultima sententia.)	
		31				34. (Quomodo portabat crucem.)	
		32			9v	35. (Quomodo latrones portent sua patibula.)	
		33				36. (Quomodo receperunt crucem de Jesu et apparuit ibidem Maria Magdalena cum sorore.)	
	X	34				37. (Quomodo ponebant sortem super vestimenta.)	
		35				38. (Quomodo depositus est de Cruce.)	
		36			10r	39. (Quomodo inunxerunt Christum Jesum.)	
		37				40. (Quomodo sepultus est dominus noster.)	
	XI	38				41. (Quomodo ligatus est lucifer in limbo.)	
		39				42. (Quomodo Christus extraxit animas de limbo.)	
		40			11v	43. (Quomodo resurrexit.)	
		41				44. (Quomodo tres Mariae venerunt ad sepulchrum.)	
				Passio Christi			

Segnatura			Leggenda		Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
VL	M		n.	nome			
	p.	n.					
	XII	42				45. (Quomodo dixit mulieri: «noli me tangere».)	
		43				46. (Quomodo instituit et dixit: «pax vobis».)	
		44			12r	47. (Quomodo dixit S. Thomae: Beatus es qui me vidisti et tetigisti.)	
		45				48. (Quomodo fuit presentatus Christus assem piscis.)	
	XIII	46				49. (Ascensio Domini.)	
		47			13v	50. (Spiritus Domini.)	
		48				51. (Sancta Trinitas.)	
		49				52. (Misericordia Domini.)	
1r			2	Assumptio Mariae	14r	1. I. Istoria de assumptione beate uirginis.	
						2. II. Quomodo uenerunt apostoli ad beatam uirginem.	
						3. III. Quomodo uenerunt omnes domine ad beatam uirginem.	
						4. IV. Assumptio beate uirginis.	
2v					15v	5. V. Episcopus iudeorum quomodo voluit beatam uirginem eicere de feretro.	
						6. VI. Quomodo sunt iudei qui ibi fuerunt conuersi.	
						7. VII. Quomodo fuit inuncta per puellas.	
						8. VIII. Quomodo fuit posita in sepulchrum.	
3r					16r	9. IX. Ascensio ipsius beate uirginis.	
						10. X. Quomodo fuit coronatio eius.	
			3	Istoria S. Joannis Bapt.		1. I. Quomodo angelus annuntiavit ad zacariam.	
						2. II. Nativitas.	
4v					17v	3. III. Quomodo scribebat zacharias nomen filii sui.	
						4. IV. Quomodo fuit in deserto.	
						5. V. Ecce agnus dei ecce qui tollit peccata mundi.	
						6. VI. Quomodo ductus fuit ad herodem.	
5r					18r	7. VII. Ductus in carcerem.	
						8. VIII. Saltatio puelle Herodi.	
						9. IX. Decollatio sancti Johannis.	
						10. X. Caput in disco.	
6v					19v	11. XI. Quomodo portauit caput matri sue.	
						12. XII. Quomodo positus est in sepulchrum.	
			4	Istoria S. Petri		1. I. Istoria sancti Petri.	
						2. II. Quomodo dixit hys uade et uendas omnia que habetis.	
7r					20r	3. III. Quomodo sequebantur eum ceci et claudi.	
						4. IV. Quomodo fuerunt apostoli percussi.	
						5. V. Quomodo deducti fuerunt apostoli de carcere per angelos.	
						6. VI. Quomodo fuerunt percussi et inuestigati.	
8v					21v	7. VII. Quando sanauit paraliticum.	
						8. VIII. Quando resuscitauit mortuam.	
						9. IX. Quomodo dedit baculum discipulo suo.	
						10. X. Quomodo posuit baculum super mortuum.	
9r					22r	11. XI. Quando est extractus de carcere.	
						12. XII. Derisio ipsius sancti petri.	
						13. XIII. Quando christus apparuit ei in carcere.	
						14. XIV. Quando resuscitavit puerum.	
10v					23v	15. XV. Quando fuit adoratus in kathedra.	
						16. XVI. Quomodo Symon magus miserat canes super sanctum petrum.	
						17. XVII. Quomodo resuscitauit mortuum.	
						18. XVIII. Volatio symonis magi.	

Signatura			Leggenda		Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
VL	M		n.	nome			
	p.	n.					
11r					24r	19. XIX. Quando Symon magus cecidit in terra. 20. XX. Quomodo est crucifixus. 21. XXI. Quomodo est depositus de cruce. 22. Ultima quando positus est in sepulchrum.	
			5		25v	1. 2. 3. 4.	Dalla numerazione delle scene si può dedurre la mancanza di due pagine.
					26r	5. 6. 7. 8.	
12v					27v	9. IX. quomodo fuerunt lacerata vestimenta eorum et percussi. 10. X. quomodo cecidit turris. 11. XI. quomodo est sanatio multorum. 12. XII. quomodo cecidit unus puer de fenestra de predicatione.	
13r				Istoria S. Pauli	28	13. XIII. quomodo resuscitauit puerum. 14. XIV. quomodo fuit ligatus et percussus. 15. XV. quomodo milites trahebant ipsum per collum. 16. XVI. quomodo fuit flagellatus.	
14v					29v	17. XVII. Quomodo fuit percussus ad faciem. 18. XVIII. Deliberatio multorum. 19. XIX. Quomodo ductus est ad Neronem. 20. XX. Quomodo ductus est per viam ad decollandum. et una mulier dedit ei pepulum.	
15r					30r	21. XXI. quomodo fuit decollatus sanctus paulus. 22. XXII. quomodo fuerunt coronati petrus et paulus per angelos. et restitutio pepuli mulieri. 23. XXIII. quomodo mulier ostendebat peplum uniuerso populo. 24. XXIV. Ultima quomodo apparuit post decollationem sanctus Paulus Neroni.	
16v			**6**		31v	1. I. Istoria de s. andrea quomodo ipsum deus benedixit. 2. II. quomodo fuit extractus de carcere. 3. III. quomodo fuit percussus. 4. IV. quomodo ipsum volebant cremare in carcere. et angelus in forma pueri cum una ampulna aqua plena extinxit ignem.	
17r					32r	5. V. quomodo mater accusabat filium de fornicatione ante iudicem. 6. VI. quomodo puer erat proiectus in aquam in sacco 7. VII. quomodo puer fuit extractus de aqua. et mater eius interfecta est per angelum. 8. VIII. quomodo eiecit demones qui interficiebant homines.	
18v				Istoria S. Andreae	33v	9. IX. quomodo demones in forma canum devorabant homines. 10. X. quomodo resuscitauit unum ex interfectis. 11. XI. quomodo ipsi demones submergebant homines in mare. 12. XII. quomodo exsuscitauit unum ex submersis.	
19r					34r	13. XIII. qumodo baptizavit quemdam reginam. 14. XIV. disputabat ante ydolas. 15. XV. quomodo ponebant ipsum in carcerem. 16. XVI. quomodo eum flagellabant.	

Segnatura			Leggenda		Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
VL	M		n.	nome			
	p.	n.					
20^{v}					35^{v}	17. XVII. quomodo adorabat sanctam crucem. 18. XVIII. quomodo posuerunt eum supra crucem. 19. XIX. quomodo erat depositus in sepulchrum. 20. Ultima. quomodo apparuit se episcopo in foma (!) peregrini.	
	XVII	59	**7**	Istoria S. Jacobi min.	36^{r}	1. (La Messa di S. Giacomo) 2. (Stus. Jacobus minor. Quomodo fuit in epoſcopum electus.)	
		60				3. (Stus Jacobus minor. Quomodo orabat dominum.)	
		61				4. (Quomodo Christus apparuit sibi.)	
	XVIII	62			37^{v}	5. (Stus Jacobus minor. Quomodo Christus est in mensa cum apostolis.)	
		63				6. (Stus Jacobus minor. Quomodo fuit extractus de fundatione.)	
		64				7. (Stus Jacobus minor. Quomodo interfectus fuit in una portica.)	
		65				8. (Stus Jacobus minor. Quomodo fuit sepultus.)	
21^{r}			**8**	Istoria S. Joannis	38^{r}	1. I. Istoria de sancto Johanne ewangelista. quomodo erat in oleo. 2. II. quomodo apparuit ei angelus in sompnis. 3. III. quomodo venerunt populi obviam sibi in portu 4. IV. quomodo curavit unam infirmam.	
22^{v}					39^{v}	5. V. quomodo resuscitavit unum puerum mortuum. 6. VI. quomodo erat ligatus et percussus. 7. VII. quomodo per oraciones suas fracte sunt ydole et templum. 8. VIII. quomodo Bibebat venenum.	
23^{r}					40^{r}	9. IX. quomodo sanctus Johannes dat tunicam aristodemo. 10. X. quomodo ponit tunicam supra mortuos. 11. XI. quomodo sunt liberati et conuersi cum aristodemo. 12. XII. quomodo aristodemus baptizatur cum tota natione.	
24^{v}					41^{v}	13. XIII. quomodo sanctus Johannes presentat unum iuvenem episcopo. 14. XIIII. quomodo petit et non invenit illum iuvenem. 15. XV. quomodo sanctus Johannes equitat post iuvenem. 16. XVI. quomodo illum iuvenem peruenerat.	
			9	Istoria S. Thomae	42^{r}–45^{v}		Dalla posizione dei fogli si desume la mancanza di due di essi.
	XV	51	**10**	Istoria S. Jacobi mai.	46^{r}	1. (Quomodo Stus Jacobus predicabat.)	
		52				2. Stus Jacobus. Quomodo novem sint converti.)	
		53				3. (Quomodo cum benedictione liberabat omnes a variis infirmitatibus.)	
		54				4. (Quomodo orant milit (!) Stum Jacobum.)	
	XVI	55			47^{v}	5. (Quomodo populus adorabat Stum Jacobum.)	
		56				8. (Quomodo Stus Jacobus mittit sudarium.)	
25^{r}					48^{r}	9. IX. quodomo puer dat sudarium in carcerem. 10. X. quomodo ille de carcere est liberatus 11. XI. quomodo ille idem orat sanctum Jacobum. 12. XII. quomodo unus princeps demonibus praecepit capere sanctum Jacobum.	

Segnatura			Leggenda		Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
VL	M		n.	nome			
	p.	n.					
26v					49v	13. XIII. quomodo sanctus Jacobus precipiet demonibus capere. 14. XIV. quomodo captus est per demones illeidem. 15. XV. Quomodo ille captus est et conuersus est ad sanctum Jacobum. 16. XVI. quomodo illeidem libros demonicales omnes proiecit in mare.	
27r					50r	17. XVII. quomodo ille post conuersionem osculavit pedem sancti Jacobi. 18. XVIII. quomodo aliqui multi conuersi erant sancto Jacobo. aliqui autem deridebant ipsum. 19. XIX. quomodo diffinitus est ad decollandum et est captus et ligatus et iam ducitur. 20. XX. quomodo ducitur in via et ducto ipso in via resanauit quemdam paraliticum.	
28v					51v	21. XXI. quomodo scriba conuersus est ad sanctum Jacobum. 22. XXII. quomodo scriba captus est cum sancto Jacobo. 23. XXIII. quomodo sanctus Jacobus baptizat eum. 24. XXIV. decollacio sancti Jacobi cum scriba.	
29r					52r	25. XXV. quomodo est sepultus sanctus Jacobus. 26. XXVI. quomodo posuerunt sepulchrum in navi. 27. XXVII. quomodo posuerunt extra sepulchrum de nave. 28. XXVIII. quomodo miserunt nuntium ad luppam.	
30v				Istoria S. Jacobi mai.	53v	29. XXIX. quomodo regina mittit discipulos ad herodem. 30. XXX. quomodo venerunt ad Herodem. 31. XXXI. quomodo sunt ducti discipuli in carcerem. 32. XXXII. quomodo sunt extracti per angelum.	
31r					54r	33. XXXIII. quomodo pons est fractus et sunt submersi. 34. XXXIV. quomodo stant ante lupam et multi sunt conuersi. 35. XXXV. quomodo interfecerunt draconem per signum + 36. XXXVI. hoc ducitur corpus sancti Jacobi in curru.	
32v					55v	37. XXXVII. quomodo venerunt populi orare ad sepulchrum. 38. XXXVIII. quomodo episcopus consecrat ecclesiam. 39. XXXIX. quomodo extraxit unum de carcere. 40. LX. quomodo unus registravit peccata et ostendit episcopo.	Errore nel numero d'ordine.
33r					56r	41. LXI. quomodo sanctus Jacobus absoluit eum a peccato. 42. LXII. quomodo sanctus Jacobus portat defunctum sacco. 43. LXIII. quomodo innoncens deponitur vivus de patibulo. 44. LXIIII. quomodo hospes accusatus est suspensus.	,, ,, ,, ,,
34v					57v	45. LXV. quomodo unus diabolus decepit peregrinum et seipsum interfecit. 46. LXVI. quomodo peregrinus interfectus iudicabatur ante iudicem. diabolus cum eo. 47. LXVII. quomodo peregrinus narrabat populo sua mirabilia. 48. LXVIII. quomodo beata virgo et sanctus Jacobus receperunt unam aliam a diabolis.	,, ,, ,, ,,

Segnatura VL	Segnatura M p.	Segnatura M n.	Leggenda n.	Leggenda nome	Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
35r				Istoria S. Jacobi mai.		49. XLIX. quomodo illam animam beata virgo suscitavit cum sancto Jacobo. 50. L. quomodo unus ibat cum uxore cum filiis ad limina sancti Jacobi. 58r 51. LI. quomodo fuit mortua in via uxor illius. 52. LII. quomodo sanctus Jacobus dederat unum asinum uiro suo.	
36v						53. LIII. quomodo peruenerunt ad aram sancti Jacobi. 54. LIIII. quomodo unus fuit captus quando ibat ad sanctum Jacobum. 59v 55. LV. quomodo turris cecidit in terram et exiuit de carcere. 56. LVI. quomodo sanctus Jacobus ducit ipsum in vias.	
37r						57. LVII. quomodo tres milites uadunt ad sanctum Jacobum et unus portat sacculum mulieris fatide. 60r 58. LVIII. quomodo idem miles unum fessum accepit supra equm. 59. LIX. quomodo idem miles infirmatur. 60. LX. quomodo miles ille confitetur.	
38v						61. LXX. quomodo unus est false accusatus. 62. LXXI. quomodo idem tractus est super cauda equi. 61v 63. LXXII. quomodo hic positus est in ignem et exiuit sine lesione. 64. LXXIII. quomodo hic firmat se populo nullam habuisse lesionem.	
	XVI	57			62r	(Quomodo Stus Jacobus liberavit unum ligatum.)	Dalla posizione dei fogli si desume la mancanza di due di essi.
		58			63v	(Quomodo Stus Jacobus iacenti sub arbore dat alimentum.)	
	XX	70	**11**	Istoria S. Bartholomaei		1. (Historia Sti Bartholomaei. Quomodo illi adorant idolos.)	
		71				2. (Stus Bartholomaeus. Quomodo liberavit demoniacum.)	
		72			64r	3. (Quomodo de filia regis eiecit Daemonem.)	
		73				4. (Quomodo fuerunt converti et fregit idolos.)	
	XXI	74				5. (Stus Bartholomaeus. Quomodo fuerunt baptizati.)	
		75				6. (Stus Bartholomaeus. Quomodo fuit captus.)	
		76			65v	7. (Stus Bartholomaeus. Quomodo fuit scoriatus.)	
		77				8. (Stus. Bartholomaeus. Ultima. Quomodo fuit sepultus.)	
39r			**12**	Istoria S. Matthei		1. I. hystoria de sancto ma quomodo disputabat cum phariseis. 2. II. quomodo duxerunt sibi draconem. 66r 3. III. quomodo duxerit sibi duos dracones et exierunt demones de eis. 4. IIII. quomodo predicat populo.	
40v						5. V. quomodo unus erat mortuus et angeli reportant sibi animam de celo. 6. VI. quomodo resuscitavit ipsum. 67v 7. VII. quomodo populus dabat sibi coronas et munera et noluit accipere. 8. VIII. quomodo baptizatur rex.	
41r						9. IX. quomodo interfectus est ante aram. 10. X. et ultima quomodo est sepultus.	
			13	Istoria S. Philippi	68r	1. I. Istoria sancti phylippi quomodo predicat populis et fuit in carcerem deductus. 2. II. quomodo draco interficiebat populos.	

Segnatura			Leggenda		Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
VL	M		n.	nome			
	p.	n.					
				Istoria S. Philippi	69v	3. Sostitui all'idolo la croce. 4. Resuscita dei morti. 5. Fu crocefisso insieme con le due figlie. 6. Suoi funerali.	Ricostruzione dei soggetti delle scene in base alla Leg. Aur.
	XIX	66 67 68 69	**14**	Istoria Ss. Simonis et Judae	70r	1. (Judae. Quomodo predicat populo.) 2. (Symonis. Quomodo predicat populo.) 3. (Judae et Symonis. Quomodo ipsi disputant cum phariseis.) 4. (Judae et Symonis. Quomodo ipsi serpentes recipiebant in gremium sine lesione.	
42v					71v	5. V. quomodo fuit 6. VI. quomodo unus clericus accusatus fuit per mulierem. 7. VII. quomodo fuerunt interfecti. 8. Ultima quomodo sunt sepulti.	
			15	Istoria S. Mattiae ev.	72r		Dalla posizione dei fogli si desume la mancanza di cca 3 fogli.
					73v		
			16	Istoria S. Barnabae	74r		
			17	Istoria S. Marci ev.	75v	1. In Alessandria gli si rovinano i sandali. 2. Guarisce la mano del calzolaio Aniano. 3. Battezza Aniano e la sua famiglia. 4. Viene ammanettato e imprigionato.	Ricostruzione dei soggetti delle scene in base alla Leg. Aur.
43r					76r	5. V. quomodo christus apparuit sibi in carcere. 6. VI. quomodo fuit lapidatus et interfectus. 7. VII. quomodo comburebant corpus eius. et ibidem tormentatores per grandines de celo sunt interfecti. 8. VIII. quomodo fuit sepultus.	
44v			**18**	Istoria S. Lucae	77v	1. I. Luce ewangeliste, quomodo scribit omnia ewangelia. 2. Ultima quomodo fuit sepultus.	
			19	Istoria S. Stephani		1. de sancto Stephano prothomartyre quomodo est lapidatus et interfectus. 2. Ultima quomodo fuit sepultus.	
45r			**20**	Istoria S. Laurentii	78r	1. I. de s. laurentio. quomodo est captus et ductus ad regem. 2. II. quomodo predicat uni et est conuersus. 3. III. quomodo est captus iterato et ducitur in carcere. 4. IV. quomodo baptizatus est unus incarcere.	
46v					79v	5. V. quomodo baptizat unum idem conuersum. 6. VI. quomodo fuit captus idem et ductus ante regem. 7. VII. quomodo omnes adorabant eum populi. 8. VIII. quomodo fuit captus et ductus ante regem. et unus puer apparuit cum uno sudario in manu.	
					80r	9. 10. 11. 12.	Dalla posizione dei fogli si desume la mancanza di cca 2 fogli.
					81v	13. 14. 15. 16.	

Segnatura			Leggenda		Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
VL	M		n.	nome			
	p.	n.					
47r			**21**	Istoria S. Fabiani	82r	1. I. de sancto fabiano. quomodo ipse iuerat ad unum papam. et ibidem apparuit sibi columba de celo. 2. II. quomodo fuit electus in summum pontificem. 3. III. quomodo fuit decollatus atque mortuus. 4. Ultima quomodo fuit sepultus.	
48v			**22**	Istoria S. Sebastiani	83v	1. I. de sancto Sebastiano. quomodo resanauit paraliticum. 2. II. quomodo resanauit. duos infirmos. 3. III. quomodo fregebat omnes ydolas. 4. IIII. quomodo baptizauit regem cum uxore et filia.	
49r					84r	5. V. quomodo fuit sagitatus. 6. VI. quomodo proiectus in priuatam. 7. VII. quomodo apparuit se sancte lucie ut sepeliretur corpus eius. 8. Ultima quomodo fuit sepultus.	
50v			**23**	Istoria S. Vincentii	85v	1. I. de s. Vincencio quomodo fuit captus et percussus. 2. II. quomodo fuit ligatus ad columpnam cum faucibus. 3. III. quomodo erat positus super craticulam in ignem et percussus et quod omnes uiscera exiebant de corpore. 4. IIII. quomodo christus apparuit sibi in carcere cum angelis et custodes eius fuerunt conuersi.	
51r					86r	5. V. quomodo positus est in bono lecto et ibi mortuus est. 6. VI. quomodo corpus eius portauerunt in campum ut deuoraretur. 7. VII. quomodo fuit ligata macina una ad collum eius. et proiectus in mare. 8. VIII. Ultima quomodo fuit sepultus.	
			24	Istora Ss. Joannis et Pauli	87v	1. L'educazione sacerdotale di Giuliano. 2. Giuliano chiama a sè i santi. 3. Distribuiscono tutti i loro beni ai poveri. 4. Li vogliono costringere a comunicarsi.	Ricostruzione dei soggetti delle scene in base alla Leg. Aur.
	XXII	78 79				5. (Sti Jovanis et Pauli. Quomodo fuerunt decollati.) 6. (Sti Jovanis et Pauli. Quomodo proicebant corpora in foveam.)	
		80	**25**	Istoria S. Viti	88r	1. (Sti Viti. Quomodo fuerat verberatus.) 2.	
52v			**26**	Istoria S. Blasii	89v	1. I. de s. Blasio quomodo omnes fere portabat (!) sibi uictualia. 2. II. quomodo sanauit unum puerum a spina in gutture. 3. III. quomodo unus lupus arripuerat unum porcellum et reportauit. 4. IIII. quomodo fuit tractus per pectines ferreos.	
53r					90r	5. V. quomodo fuerunt septem puelle tracte per pectines ferreos et lac de corporibus ipsarum exiebat. 6. VI. quomodo fuerunt posite in ignem et exierunt postea omnes illese. 7. VII. quomodo fuerunt omnes decollate. 8. Ultima quomodo fuit decollatus sanctus blasius.	
54v			**27**	Istoria S. Georgii	91v	1. I. de sancto Georgio. quomodo interfecit draconem. 2. II. quomodo baptizavit unum regem cum uxore et filiis. 3. III. quomodo cum fauce ardente comburrebant corpus eius. 4. IIII. quomodo bibebat uenenum.	

Segnatura			Leggenda		Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
VL	M		n.	nome			
	p.	n.					
55r				Istoria S. Georgii	92r	5. V. quomodo fuit decollatus unus magus. 6. VI. quomodo angelus fregebat rotas. 7. VII. quomodo fuit positus in unam patenam. 8. VIII. quomodo comburebantur ydola de celo cum sacerdotibus et militibus.	
					93v		
					94r	13. Daciano ucciso dalle fiamme. 14. Non si riesce a portar via le sue reliquie. 15. Sua apparizione a un sacerdote. 16. Difende Gerusalemme contro i Saraceni.	Ricostruzione dei soggetti delle scene in base alla Leg. Aur.
			28	Istoria S. Christofori	95v	1. Arriva alla corte del re di Cana. 2. Si difende contro il diavolo con la croce del suo re. 3. Ha visto grande moltitudine di soldati. 4. Suo incontro col diavolo.	
	XXIII	81 82 83 84			96r	5. (Cristoforus. Quomodo demonem fugavit.) 6. (Stus Cristoforus. Quomodo confitebatur peccata uno heremite.) 7. (Stus Cristoforus. Quomodo transducebat Christum per mare.) 8. (Stus Cristoforus. Quomodo fuit inclusus in carcerem cum duabus puellis.)	
56av						9. IX. quomodo fuit decollatus. 10. Ultima quomodo est sepultus.	
			29	Istoria Cosmae et Damiani	97v	1. I. Cosme et Damiani quomodo percuciebant ipsos. 2. II. quomodo fuerunt proiecti in mare.	
56r					98r	3. III. quomodo disputant cum rege et angelus tenet eos. 4. IIII. quomodo affugabant demones ante regem. 5. V. quomodo incendebantur in igne et ignis cremabat illos incenditores solos. 6. VI. quomodo fuerunt lapidati. et lapidatores fuerunt interfecti per lapidibus ipsorum.	
57v					99v	7. VII. quomodo fuerunt suspensi tribus iuuenibus. 8. VIII. quomodo fuerunt interfecti. 9. IX. quomodo camellus ruit et ostendit eis locum sepulture. 10. Ultima quomodo fuerunt sepulti.	
58r			**30**	Istoria S. Clementis	100r	1. I. Clementi. quomodo fuit electus post sanctum petrum. 2. II. quomodo sedebat in heremo. 3. III. quomodo fuit proiectus in mare. 4. IIII. quomodo angeli extraxerunt eum de mari.	
					101v	5. 6. 7. 8.	Dalla posizione dei fogli si desume mancanza di due.
					102r		
59v			**31**	Istoria S. Petri mart.	103v	1. I. petri martiris quomodo conduxit aerem super populos precaldem (!). 2. II. quomodo sanavit unum contractum. 3. III. quomodo sanavit unum puerum de magna gula. et patrem eius qui uomerat vermes pilosos. 4. IIII. quomodo fuit martirizatus.	

Segnatura VL	Segnatura M p.	Segnatura M n.	Leggenda n.	Leggenda nome	Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
60r			**32**	Istoria S. Xisti	104r	1. I. Sixti quomodo fuit ductus ad regem. 2. II. quomodo faciebant adorare ydola. 3. III. quomodo ducebatur in carcerem cum discipulis. 4. IIII. quomodo faciebant iterum adorare ydola.	
61v						5. V. quomodo decollabant eum cum discipulis. 6. Ultima quomodo fuit sepultus.	
			33	Istoria S. Donati	105v	1. I. Juliani quomodo interfecerat patrem et matrem. 2. II. quomodo confitetur s. donatus uno peccata sua.	
62r					106r	3. III. quomodo donatus eiecit demoniacum. 4. IIII. quomodo resuscitauit unam mortuam. 5. V. quomodo fuit electus in episcopum. 6. VI. quomodo baptizabat regem cum uxore.	
63v					107v	7. VII. quomodo eicerat draconem de lacu. 8. VIII. quomodo fecerat pluuiam propter siccitatem. 9. IX. quomodo ducebatur ad decollandum. 10. X. quomodo fuit decollatus.	
64r			**34**	Istoria S. Stanislai	108r	1. I. Stanizlai quomodo fuit electus in episcopum. 2. II. quomodo resuscitauit petrum militem. 3. III. quomodo celebrabat missam et fuit mactatus in capite cum gladio. 4. IIII. quomodo corpus suum diuisum et incisum fuit per frustra.	
65v					109v	5. V. quomodo aquile diuisum corpus custodiebant. 6. VI. quomodo fuit sepultus. 7. VII. quomodo postmodum manifestauit se populo. 8. Ultima quomodo resuscitauit filium unius hungari.	
66r			**35**	Istoria S. Demetrii	110r	1. I. Quomodo sanctus Demetrius predicabat populo. 2. II. quomodo angelus portauit sibi coronam in carcere. 3. III. quomodo benedixit unum iuuenem ad pugnandum duellum. 4. IIII. quomodo idem iuuenis deuinxit.	
67v					111v	5. V. quomodo idem iuuenis cum gladio regis interfecit illum. 6. VI. quomodo s. de apparuit christus in carcere. 7. VII. quomodo fuit interfectus. 8. VIII. quomodo per annulum suum et palium quod tangebant homines curabantur.	
68r			**36**	Istoria S. Gherardi	112r	1. I. Gerardi quomodo uenerat ante regem. 2. II. quomodo fuit in heremo. 3. III. quomodo fuit in episcopum electus. 4. IIII. quomodo predicabat populo.	
69v					113v	5. V. quomodo ceperant ipsum et clericos interficiebant. 6. VI. quomodo miserunt ipsum infra demonte pest. 7. VII. quomodo currus ibat per se cum corpore ad chanadinum. 8. Ultima quomodo fuit sepultus.	
70r			**37**	Istoria S. Thomae Cant.	114r	1. I. Thome martiris. quomodo regi presentatur. 2. II. quomodo scribit ante regem. 3. III. quomodo fuit electus in episcopum. 4. IIII. quomodo celebrabat missam.	
71v					115v	5. V. quomodo beata uirgo consuebat sibi tunicam. 6. VI. quomodo beata uirgo dicebat uno sacerdoti ut tunicam reciperet sibi banka et portaret s. Thome 7. VII. quomodo celebrante missa est interfectus. 8. Ultima quomodo fuit sepultus.	

Segnatura			Leggenda		Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
VL	M		n.	nome			
	p.	n.					
72^{r}			**38**	Istoria S. Silvestri	116^{r}	1. I. Siluestri. quomodo ducebatur in carcerem. 2. II. quomodo disputabat cum iudeis. 3. III. quomodo baptizabat iudeos. 4. IIII. quomodo dicebant sibi ut resuscitaret unum mortuum bouem et resuscitauit.	
73^{v}						5. V. quomodo extraxerat unum draconem de lacu. 6. Ultima quomodo fuit sepultus.	
			39	Istoria S. Gregorii	117^{v}	1. I. Gregorii. quomodo duxerunt ipsum extra de heremo. 2. II. quomodo fuit electus in summum pontificem.	
					118^{r}	3. 4. 5. 6.	Dalla posizione dei fogli si desume la mancanza di uno.
74^{v}			**40**	Istoria S. Ambrosii	119^{v}	1. I. Ambrosii. quomodo exiebant apes de ore. 2. II. quomodo fuit electus in archiepiscopum. 3. III. quomodo predicabat populis. et angelus tenebat eum. 4. IIII. quomodo interficiebat ipsum unus et gladius fuit incurvatus ad manum ipsius.	
75^{r}						5. V. quomodo ipse ibat in via. et hospes eius est submersus in terram cum tota domus eius. 6. Ultima quomodo fuit sepultus.	
			41	Istoria S. Augustini	120^{r}	1. I. Augustini quomodo scribebat ewangelia. 2. II. quomodo obiit.	
					121^{v}	3. 4. 5. 6.	Dalla posizione dei fogli si desume la mancanza di uno.
76^{r}			**42**	Istoria S. Hieronimi	122^{r}	1. I. Jeronimi quomodo scribebat ewangelia. 2. II. quomodo fuit electus in papam. 3. III. quomodo fuit indutus in uestem mulieris et surrexerat ad matutinas. 4. Ultima quomodo est sepultus in foveam.	
77^{v}			**43**	Istoria S. Martini	123^{v}	1. I. Martini quomodo diuisit pallium pauperi. 2. II. quomodo resanauit unum infirmum. 3. III. quomodo liberauit unum suspensum. 4. IIII. quomodo fuit electus in episcopum.	
					124^{r}	5. 6. 7. 8.	Dalla posizione dei fogli si desume la mancanza di tre.
	XXIV	85	**44**	Istoria S. Nicolai	125^{v}—127^{v}	1. (Nativitas Sti Nicolai. Quomodo surrexit de pelvim.)	
			45	Istoria S. Stephani	128^{r}	1. Sogno del principe Géza. 2. Battesimo di Santo Stefano. 3. Incoronazione di Santo Stefano. 4. Battesimo dei ungheresi pagani	I soggetti delle scene sono stati ricostruiti in base al Decretalis di Miklós Vásári (A. 24.).
					129^{v} 130^{r} 131^{v}		Dalla posizione dei fogli si desume la mancanza di altri tre.

Segnatura			Leggenda		Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
VL	M		n.	nome			
	p.	n.					
78r			**46**	Istoria S. Emerici	132r	1. I. S. Emerici. quomodo orabat circa duas lu (cernas). 2. II. quomodo osculabat monachos. 3. III. quomodo orabat in ecclesia et illuminata fuit ecclesia. 4. IIII. quomodo fuit sepultus.	
79v					133v	5. V. quomodo s. Eusebius vidit animam eius ferentem in celum. 6. VI. quomodo Corardus iuit ad papam. 7. VII. quomodo iuit ad sepulchrum s. regis Stephani et sanctus rex stephanus iussit ire ad sepulchrum filii sui. 8. VIII. quomodo iuit ad sepulchrum suum et est liberatus.	
80r			**47**	Istoria S. Ladislai	134r	1. I. S. regis ladizlai quomodo iuit in albam. 2. II. quomodo fuit coronatus. 3. III. quomodo ibat cum processione. 4. IIII. quomodo orabat ut exercitus suus fame non moreretur et venerunt animalia pro victualibus.	
81v					135v	5. V. quomodo cremabatur domus bissenorum per exercitum. 6. VI. quomodo orabat in ecclesia. 7. VII. quomodo orabat in ecclesia et dyabolus in forma mortui proiecit sibi pallium. 8. VIII. quomodo proiciebat cum feretro.	
82r					136r	9. IX. quomodo portabat crucem contra demonem. 10. X. quomodo pugnabat cum tartaris. 11. XI. quomodo fuit percussus cum conto. 12. XII. quomodo tenebat per crines et puella incidebat pedes eius.	
83v					137v	13. XIII. quomodo Comanum depilabat per crines et puella decollabat collum suum. 14. XIIII. quomodo iacebat in gremio puelle. 15. XV. quomodo beata uirgo medicat ipsum. 16. XVI. quomodo eleuatus est in aerem.	
84r					138r	17. XVII. quomodo fuit osculatus cum rege bohemie. 18. XVIII. quomodo fuit obitus ipsius. 19. XIX. quomodo currus ibat cum corpore waradinum. 20. XX. quomodo obuiauerunt ipsum cum processione.	
85v					139v	21. XXI. quomodo fuit sepultus. 22. XXII. quomodo populus adorabat circa sepulchrum. 23. XXIII. quomodo unus nobilis non potuit accipere scutellam argenteam. 24. Ultima quomodo pauper accepit scutellam.	
86r			**48**	Istoria S. Benedicti	140r	1. I. Benedicti. quomodo dyabolus fregit tintinaculum. 2. II. quomodo inuoluerat se inter spineam propter luxuriam. 3. III. quomodo demones corizabant ante ipsum in uno uiridario in forma puellarum. 4. IIII. quomodo unus dyabolus fregerat murum et lapis interfecerat unum monachum. et s. Be. resuscitauit ipsum.	
					141v	5. 6.	La mancanza di un foglio si desume dal n. d'ordine delle scene e dalla posizione dei fogli.
			49			1. 2.	

Segnatura			Leggenda		Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
VL	M		n.	nome			
	p.	n.					
87r				Istoria S. Antonii	142r	3. III. quomodo fuit eleuatus per angelos in arem. (!) 4. IIII. quomodo unus dyabolus magne longitudinis erat de celo usque ad terram. et angeli portabant animas. demones autem infra cadebant. 5. V. quomodo unus principes (!) faciebat percutere clericos. 6. VI. quomodo equus suus interfecit ipsum.	
88v			**50**	Istoria S. Bernardi	143v	1. I. Bernardy. quomodo christus manifestavit sibi horam nativitatis sue. 2. II. quomodo iacebat cum sorore sua et occulte surgens posuit se in aquam. ut fornicatio sibi non euenit. 3. III. quomodo fugebat ipse ante sororem suam. 4. IIII. quomodo ipse sororem suam fecit munialem.	
89r					144r	5. V. quomodo faciebat scribere in pluvia. et pluvia non nocebat. 6. VI. quomodo portauerat uno comiti corpus christi super unam patenam et hoc viso cecidit ad pedes eius. 7. VII. quomodo narrabat fratribus de morte sua. 8. Ultima quomodo fuit sepultus.	
90v			**51**	Istoria S. Dominici	145v	1. I. Domincy. quomodo mater eius vidit in sompnis quod unus catulus habebat unam facem ardentem in ore suo. 2. II. quomodo nunquam iacebat in lecto suo. 3. III. quomodo diuidebat bona ipsius pauperibus. 4. IIII. quomodo beata virgo presentauit sanctum dominicum cum sancto francisco christo filio suo.	
					146r	5. 6. 7. 8.	
					147v	9. 10. 11. 12.	La mancanza di 4 fogli si può desumere a dalla posizione dei fogli oppure dei n. d'ordine della leggenda di S. Francesco.
			52	Istoria S. Francisci	148r	1. 2. 3. 4.	
					149v	5. 6. 7. 8.	
91r					150r	9. IX. quomodo ipse flagellat seipsum nudum. et post hec posuit se in niuem magnam. 10. X. quomodo demones cruciabant ipsum. 11. XI. quomodo christus apparuit sibi in forma Serafin. 12. XII. quomodo sanauit unum qui fuit fixus in gutture cum gladio.	
		R 73			151v	13. Predica agli uccelli. 14. Sua morte. 15. Sua apparizione a una moribonda 16. Libera un prigioniero	
					152r		La mancanza di un foglio si desume dalla posizione dei fogli.

Segnatura			Leggenda		Ordine costruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
VL	M		n.	nome			
	p.	n.					
			53	Istoria S. Ludovici	153^{v}	1. 2. 3. 4.	In base alla numerazione delle scene risulta la mancanza di un foglio.
92^{r}					154^{r}	5. V. quomodo pascebat christi quinque pauperes. 6. VI. quomodo portabant sibi corpus christi cum cruce. 7. VII. quomodo una ceciderat de asino. 8. VIII. quomodo eadem domina peperit duas filias.	
					155^{v}	9. 10. 11. 12.	Dalla posizione dei fogli si desume la mancenza di almeno due.
					156^{r}	13. 14. 15. 16.	
93^{v}			*54*	Istoria S. Briccii	157^{v}	1. I. Briccii. quomodo fuit electus in episcopatum. 2. II. quomodo fuit lapidatus in carcere. 3. III. quomodo una meretrix dicebat ut erat filius suus. 4. Ultima quomodo portabat ignem in gremio ad sepulchrum sancti Martini.	
94^{r}			*55*	Istoria S. Egidii	158^{r}	1. I. Egidii. quomodo dedit tunicam pauperi. 2. II. quomodo liberauit demoniacum. 3. III. quomodo liberauit nautos. 4. IIII. quomodo fuit sagittatus uolente cervo sagittare.	
95^{v}					159^{v}	5. V. quomodo venerunt ad ipsum unus rex et unus episcopus. 6. VI. quomodo celebrabat missam et angelus dedit sibi cedulam. 7. VII. quomodo resuscitauit filium cuidam principis. 8. VIII. quomodo angelus dicebat sibi de obituo (!) suo.	
96^{r}			*56*	Istoria S. Alexii	160^{r}	1. I. Alexi. quomodo recessit ab uxore sua. 2. II. quomodo dedit bona sua pauperibus. 3. III. quomodo hic sedet cum pauperibus. 4. IIII. quomodo mater sua post recessum suum nunquam iacuit in lecto.	
					161^{v}	5. 6. 7. 8.	Dalla posizione dei fogli si desume la mancanza di almeno due.
					162^{r}	9. 10. 11. 12.	
			57	Istoria S. Eustachii	163^{v}	1. La caccia del cervo. 2. Viene battezzato insieme con la famiglia. 3. Viene spogliato e deve fuggire ignudo 4. Il naufragio	Ricostruzione dei soggetti delle scene in base alla Leg. Aur.
97^{r}					164^{r}	5. V. quomodo unus leo recepit sibi unum filium. et lupus. 6. VI. quomodo invenerat uxorem suam cum filiis suis. 7. VII. quomodo duxerant sibi leonem ut deuorarent eos. 8. Ultima quomodo fuerunt positi in ereo boue cupreo. ut cremarentur et exierunt illese.	

Segnatura			Leggenda		Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
VL	M		n.	nome			
	p.	n.					
98[v]			**58**	Istoria S. Pauli er.	165[v]	1. I. Heremite sancti Pauli. quomodo vidit duos unum in miseria et alium in solatio magis. 2. II. quomodo unus lupus conduxit sanctum Antonium ad cellam sancti Pauli. 3. III. quomodo unus corvus portabat ipsis dupplices cibos. 4. Ultima quomodo leones sepelierunt eum cum sancto antonio.	
			59	?	166[r]	1. 2. 3. 4.	Ancora in sospeso l'identificazione delle 4 scene.
99[v]			**60**	Istoria S. Remigii	167[v]	1. I. Remedii. quomodo fuit electus in archiepiscopum. 2. II. quomodo augmentavit uinum cuiusdam matrone. 3. III. quomodo maritum nepotis sue elegit in episcopum et ipsam in munialem. 4. IIII. quomodo ipsa iuerat ad uisitandum episcopum quondam maritum suum.	
100[r]					168[r]	5. V. quomodo s. hylarius huic. II. filios unum nomine latro. et aliam nomine Wulpiculam. 6. VI. quomodo s. hy. cecidit ad pedes sancti Remigii. 7. VII. quomodo angelus et sanctus Remedius extraxerunt sanctum Hylarium extra de carcere ante terminum. 8. VIII. quomodo sanctus latro videlicet filius s. hylarii fuit in episcopum electus.	
101[v]			**61**	Istoria S. Hylarii	169[v]	1. I. Hylarii. quomodo seruiebat filia sua habitu laycali monialibus. 2. II. quomodo fuit s. hy in episcopum electus. 3. III. quomodo infugabat serpentes subtus terram. 4. IIII. quomodo orabat ut filia sua in uirginitate moreretur.	
102[r]					170[r]	5. V. quomodo orabat ut mater puelle . . . moreretur. 6. VI. quomodo disputabat cum papa. et fuit papa ibidem mortuus. 7. VII. quomodo sex episcopi supplicabant sancti. et benedixit eis. 8. Ultima quomodo fuit sepultus.	
			62	Istoria S. Mariae Magdalenae	171[v]	1. 2. 3. 4.	Dalla numerazione delle scene si desume la mancanza di 2 fogli.
					172[r]	5. 6. 7. 8.	
103[v]					173[v]	9. IX. quomodo fregebat ydola. 10. X. quomodo fuit eleuata in aerem per angelos. 11. XI. quomodo corpus christi recipiebat. 12. Ultima quomodo fuit sepulta.	
104[r]					174[r]	13. XIII. quomodo unus miles fuit in exercitu mortuus sine confessione. et resuscitavit et recepit corpus christi et iterum mortuus. 14. XIIII. quomodo unus scripserat peccata sua in unam cedulam et sunt deleta. 15. XV. quomodo extraxit unum de carcere. 16. quomodo unus clericus circa sepulchrum eius veniam obtinuit de peccatis suis.	

Segnatura			Leggenda		Ordine ricostruito dei fogli	N. d'ordine e scritta della scena	Osservazione
VL	M		n.	nome			
	p.	n.					
			63-67		kb. 175^{v}—186^{r}		Probabile lacuna: Ist. S. Elisabeth, S. Agathae, S. Luciae, S. Agnetis, S. Ceciliae.
105^{v}			**68**	Istoria S. Catherinae	187^{v}	1. I. Katherine. quomodo docebat puellas. 2. II. quomodo disputat cum rege ante ydola. 3. III. quomodo disputat cum magistris ante regem et postea fuerunt conversi. 4. IIII. quomodo idem fuerunt cremati. et vestibus ipsorum ignis non nocuit.	Incompiuto

"QUELLO CH'E DIPINTORI OGGI DICONO PROSPETTIVA"

(CONTRIBUTIONS TO FIFTEENTH-CENTURY ITALIAN ART THEORY)

Part II.

by

M. Boskovits

One highly characteristic feature of the fact that the painters' work began to claim the status of a science, was that the word "perspective" had, by the second half of the fifteenth century come to be generally used as a special term in the realm of visual arts. By contrast to its earlier sporadic appearances, Filarete, by the beginning of the 'sixties considered it necessary[1] in Book XXIII of his Tract — having given an account of the "*misure e ragioni*" indispensably necessary to painters — to write a special brief chapter summing up the significance of "this method of perspective". However, even he rarely used its present-day name for the concept which he meant by perspective: generally he talked only of "measures", with whose help it was possible to determine the foreshortening of things *i. e.* of a new method of drawing.[2] The explanation is obviously to be sought in the fact that he wished to develop drawing from the same principles as architecture, for Filarete's architectural views were very close to those of Alberti, to whom indeed he frequently made explicit references.[3] He too, attributed great significance in the arrangement of his architectural elements to a proportionality deduced from the ratios of the human body and in his book actually enters into polemics on behalf of evolving the structure and forms of buildings according to geometrical rules.[4]

The basic elements of drawing enumerated by Filarete also do not differ essentially from those laid down by Alberti in his tractate. His exposition, however, enables us to see many things more clearly than in the case of his model, since in several instances where Alberti only set down his thoughts in an abstract manner, Filarete strove to render his treatment more intelligible by means of explanations based on psychology or the physiology of sight. His extremely detailed descriptions, moreover, especially stress the close liaison between his method of drawing and architectural design.[5] For example where he discusses, how figures and buildings should be rendered in the space of the picture, he expressly stresses that the ruler and dividers actually have a decisive part to play in this work.[6] The painter, having constructed a foreshortening network of squares for the ground plane, proceeds with his dividers almost from point to point, surveying the surface of the picture and marking out the places of the various shapes or figures, always with reference to the dimension furnished by the corresponding portion of line in the network. Anyone who pauses to reflect on this exhausting operation will appreciate that objects constructed in this manner indeed seem *cose misurate*, compared to those outlined according to mere fancy or routine.[7]

But did this construction, beyond its practical utility, also have any part to play in judging the quality of a work? Filarete himself furnished the answer, and he probably expressed a generally held view among the artists of his age when he said of Giotto that he could have been a far greater master, had he understood and used the "measures".[8] To him therefore — as this is an unmistakable indication — the construction of space used by Giotto and his school appeared obsolete. While Ghiberti had celebrated the great master of the trecento as a pioneer of the application of *misure*, Filarete really gave a judgment against him and considered his own method of perspective construction as of a qualitatively higher order.

There can be no doubt, however, that for the elder generation of artists working at the middle of the century, the part played by perspective in artistic work was still mainly a practical one. Filarete too, regarded it principally as a method to prevent one falling into errors that had been frequent with the old masters.[9] He considered rather colouring to be the most important part of the painter's work, since he was of the opinion that the true opportunity perfectly to imitate

nature lay here.[10] It is characteristic that in order to prove this he set down an anecdote which later came to be told about several other artists as well, namely that it was through the excellent use of his colours that Giotto had tricked the elderly Cimabue, having painted so life-like a fly on one of the master's newly finished pictures, that he had tried to drive it off.[11]

This little story probably originated in the fifteenth century, after similar tales preserved from antique times. Beyond the interest furnished by its motif — that of the flies, realistic to the point of deception, which did indeed appear several times on quattrocento paintings — it is especially noteworthy from the present point of view because it shows what an important part in judging a painting was still played, even for a so highly cultured theoretician of art as Filarete was, by the naïve requirement for the realistic effect of a picture. A design based on geometrical knowledge and correctly reproduced proportions were of course also important, — *ogni cosa, che di mano si faccia, è fondata sotto questo hordine e modo di disegnio*, wrote Filarete, — but the essence of the painting was nevertheless furnished by its colours.[12]

In the second half of the fifteenth century there was ever more frequent mention of the painter's perspective. Francesco Lancilotti in his *Trattato*[13] for instance, also desired of the painters that beside skill in drawing they should be able, with the help of colouring, to depict their figures in the most life-like fashion possible. This, however, was not what he considered the highest level of art. In his opinion it was the work of composition that stood above all things in painting, a mastery of construction in perspective, with whose help objects painted on a plane obtain corporeal properties and spatial reality.[14] A similar conception is manifested in Giovanni Santi's *Cronaca*, in the passage where the marvellous abilities of Mantegna are enumerated. *Disegno*, the basis of painting, is of course here too in the forefront, and this is followed by the other components leading finally to the joy of art, as he calls perspective, that noble science "derived from arithmetic and geometry".[15]

It may be clearly perceived from the line of thought pursued by both authors, that perspective was valuable to them as a means of realistic representation, as the method that would permit the painter to arouse wonder in his public. Yet, it also appears plainly from between the lines of their texts that it was this construction which they expected to furnish painting with the character of a science. As far as its scientific status was concerned, the science concerned with the visual image — that of *perspectiva*, or *de aspectibus* — had always occupied a very distinguished place in the mediaeval system of philosophy, maintaining it even in the fifteenth century,[16] while painting and sculpture had only a very poor standing in it.

This low status was by no means satisfactory to the painters of the Quattrocento, whose part in the social structure had also undergone a considerable change during the past hundred years. The situation of Giotto, who had attained the financial level of the wealthy bourgeoisie and possessed land of his own, was in his day still considered highly exceptional, while the foremost artists of the fifteenth century, according to the evidence of the tax-returns and wills that have been preserved, nearly all disposed of houses and landed property.[17] The orders which called them to different cities furnished them with greater opportunity for movement, and the important works they painted rendered it possible for them to establish close, personal links, sometimes almost amounting to friendships, with their clients of the highest social stratum. It seemed in the last decades of the century that nothing stood in the way of the financial and social independence of the most outstanding masters in Florence. Botticelli for example, did not even enter the guild before the confused circumstances following the Savonarolan episode, and as his family's tax-returns for 1481 show, he only worked when he happened to feel like it.[18] Having risen above the craftsmen's accustomed living standards, the artists — of course again only the foremost among them — increasingly strove to appear in the rôle of "extraordinary people", and after a while the community in which they lived itself recognized their special social status.

When Cino Rinuccini, at the very beginning of the Quattrocento, in a polemic written against the absolutist power of the Visconti, enumerated the eminent personalities of his city, his list began with the representatives of the free arts, followed by excellent jurists, generals and merchants, finally also to include a mention of Giotto. The great painter, however, figured not as an outstanding artist, but as the representative of one of the professions that flourished in Florence, who had achieved admirable results in his own field and had thus contributed to enhancing the reputation of his city.[19] How characteristic it is, that when at

the end of the century Lorenzo de' Medici had an epitaph set up to the same master in the S. Maria del Fiore, he had a text of almost ostentatious artistic pride engraved on it, in the lines written by Angelo Poliziano:

"Denique sum Jottus, quid opus fuit illa referre? Hoc nomen longi carminis instar erit."[20]

The problem of the peculiar value of artistic products was hence to become a permanent feature of theoretical works on either painting, sculpture or architecture, all of which endeavoured to prove how distinguished their subject was, by showing that it was based on the sciences.

"Painting and sculpture is a science embellished with many branches of scholarship and diverse skills, which requires the most inventiveness among all the arts, which derives from a specific activity of the mind *(meditazioni)*, which is realized through matter and rules *(ragionamenti)*" — says even Ghiberti,[21] while not much later we may witness the authors of tractates on art including themselves among the students of the liberal arts and desiring to participate in the dispute over primacy among the higher sciences. Defenders of the cause of painting adopted the more or less rethorical methods of argument used in these scientific disputes, frequently leaving their line of thought unchanged and simply substituting their own subject in place of one of the disputing faculties.[22] Alberti, and in his wake Ghiberti too, already followed the line of argument according to which a science is the nobler for needing a knowledge of subjects of a higher order for its cultivation. This is a piece of reasoning that may often be encountered in the literature of humanistic discussions — Salutati for example put forward a similar line of thought when striving to prove the perfection of poetry.[23] Acting according to another rethorical *topos* also used in the humanists' practice, Alberti attributed divine origin to his subject. In this, however, he was following a trail pioneered by others, including Poggio.[24]

During the second half of the century all these came to be accompanied by the ever greater rôle of scientific reasoning; in painting, its mathematical method came especially to be stressed, thus to emphasize the sound theoretical foundations and reliability of pictorial representation. In this context art was no longer primarily glorified for reproducing real objects, though as we have seen this was still an important argument, but also for the specific, artistic value of the completed work. The exceptionable features of the painters' imitative activity with which critics of Platonist persuasion had often reproached them,[25] were eclipsed by the modernity and perfection of their method — the mathematical method which was at this time becoming an increasingly exciting problem in Italy for scientific thought as well. [26]

The cultivation of the mathematical sciences had very significant traditions not only in the North Italian universities, but also in Florence. We know of the activities of several Florentine mathematicians even in the fourteenth century, of whom the popularity of Paolo Dragomari became so great that his contemporaries mentioned him together with Dante and Petrarch.[27] The upsurge of Platonism in the fifteenth century served but further to promote the development of mathematics, in the direction both of the natural sciences and of philosophy, inasmuch as numerically expressible proportionality, harmony, and the certainty of the mathematical method generally, played a very important part in the thinking of the humanists gathered in the Villa Careggi at Florence.[28]

The painters therefore sought a similar approach for themselves in their striving towards the status of a science. Francesco di Giorgio, in the Preface to his *Trattato*, referred to antique authorities to show that no art can subsist without arithmetic and geometry, but that they similarly can not do without drawing. From this point of departure he immediately proceeded to what was for him as a creative artist, the most urgent problem, namely how unjust it was to classify *arte antigrafica* among the mechanical arts, for both its extraordinary utility and its links with perspective, *i. e.* with a mathematical science, would entitle it to a higher rank.[29] Giovanni Santi considered sculpture and painting akin to poetry and historiography, thus also deserving the scientific status of the latter. At the same time, however, he also stressed that no craft could get on in its own sphere without the elements of drawing. He had harsh words to castigate the "ingrate and wicked people" who barred painting, this divine gift, from among the *artes liberales*, though there was no one who would presume to cast doubt on the standing of perspective, which constituted an organic part of painting.

What kind of perspective did they mean? That which attained to so distinguished a rank in the hierarchy of medieval science, or the painter's construction? As the text shows, Santi amalagam-

ated the two. He referred to the authority of Optics, but to characterize this science he seized upon the method of drawing of forms foreshortened and the fact that it served perfectly to register the impression caused by the spectacle. He emphasized that perspective affords glimpses of relations that cannot be comprehended purely by processes of the mind, and finally celebrated it as the great discovery of his century.[30]

Santi's arguments, or the laments of *profondissima pittura*, treated in Lancilotti's *Trattato* as a winged female figure who has in her sorrow fled from the continents and wanders over the seas,[31] show that the artists of the end of the fifteenth century not only demanded suitable social recognition for their own persons, but correspondingly also tried to make their craft appear a science. At the same time it may be observed that this endeavour also began to be appreciated by the scientists themselves. The versatile Francesco Albertini, for instance, wrote of painting that "... *epsa è arte infra tucte excellentissima, perchè dà cognitione di molte cose incognite a'docti et alli indocti*".[32] Scientific compendia were no longer as severe as hitherto in dividing perspective into a pictorial and an optical science — more precisely they now felt that the two belonged closely together. The same science that was an indispensable tool in the observation of refraction or of astronomical phenomena, was also a help to the architect and the painter, while the painter who wrote about the application of perspective in art ranked equally with Ptolemy and Heliodorus, the foremost representatives of antique optics, in Raffaello Maffei's *Commentarium Urbanorum*.[33] Those who, due to their conservative approach, did not consider it correct that a profession where success was achieved by means of manual efforts and dexterity should enjoy the glory of the free arts, conferred the popular virtues of pictorial representation on optical perspective and raised this, at least, to the status of *ars liberalis*. This too, must obviously have been how perspective found its way onto the tomb of Pope Sixtus IV, beside the personifications of the philosophic sciences.[34]

*

Perhaps the most important document on the spread of the mathematical method in painting is *De prospectiva pingendi* by Piero della Francesca.[35] At first sight this book does not appear to be more than a dry, geometrical work, in which the various procedures for construction follow one another, grouped in strict theorems. His first book is concerned with the perspective construction of planes, the second of regular bodies, the third of the irregular, more complex shapes. It may be presumed to have been prepared for Federigo di Montefeltro, and a Latin-language copy with Piero's drawings in his own hand, did indeed enrich the duke's library at Urbino. (The original autograph copy had characteristically, only its title, in Latin, in order that this too, should lend emphasis to the scientific character of the work.)

The fact that a copy of Piero's manuscript was in the possession of duke Federigo deserves more attention than is generally devoted to facts of this kind. The animated intellectual life of his Court at Urbino probably exercised a far more significant influence on the development of Piero's thinking than most discussions of the subject suppose, and we may actually regard his *De prospectiva pingendi* as a specific response to this influence.

The biography of Federigo by Vespasiano da Bisticci may indeed not be free of a certain amount of gilding that the bookseller — himself in constant business contact with the duke's Court — seemed to think necessary, but it nevertheless provides an interesting and reliable picture of its hero's philosophic and scientific interests, of the lectures and readings that took place at his table. It is from here that we know of the lectures on mathematical problems delivered for him by one *maestro Pagolo*, and that this branch of learning was also very well represented in the library of Urbino. Federigo himself, in a frequently quoted letter, considered architecture to be an especially valuable activity since it is based on arithmetic and geometry, the sciences with the "highest degree of certitude".[36] His attitude was perhaps partly determined by his interest in Platonism — Ficino dedicated several of his works to him — but partly also by the knowledge of mathematics and physics which, as a theoretically well trained condottiere, he had in any case acquired. The very problems of aimed artillery and of ballistics for instance, which had become of increasing strategic importance during this period, had made it indispensable to possess a certain, at that time considerable, skill in arithmetic and geometry.[3]

Whichever was the case, the respect which Federigo di Montefeltro felt for these sciences is commemorated to this day by two interiors of perspective construction with an almost unparallelled illusionistic effect, in the inlay work of the *studiolos* at Urbino and Gubbio. In whatever direction the viewer turned in these decorative ensembles, the wooden inlays on all sides tempted him with the riches of cabinets with their doors open, the comforts of benches jutting out from the wall, while scientific implements and musical instruments of the most varied kinds appeared to him, foreshortened by the virtuoso's hand.[38] The contemporary visitors must indeed have admired this wonderful mating of pictorial illusion and mathematical precision. It would be difficult to decide whether there was any link between the inlays of Urbino, made between 1472 and 1482, and Piero's *De prospectiva* which was written at the same time. Similar motifs may at any rate easily be found in them, and certainly the tractate and the adornment of the duke's study are permeated by the same spirit of geometrical idealization.

According to the preface to his book, Piero divided painting into three parts. The parts are *disegno*, *commensuratio* and *colorare*, of which two are familiar from other, similar divisions. *Commensuratio*, which in the master's text takes almost the most important place, now appeared for the first time as an independent component, and it is no other than perspective itself.[39]

". . . painting is nothing else," writes Piero, "than the demonstration of bodies and surfaces which experience diminution or foreshortening on the picture plane, arranged in that way as the things seen at various angles appear on the aforementioned plane; and since one part of any dimension is always nearer the eye than another, and the nearer part appears at a larger angle than the more distant one on the assigned planes and since the intellect is not able to judge their proportions of its own powers, to decide which lies nearer and which further, therefore I consider it necessary to have *prospectiva*, which proportionally distinguishes all the dimensions from one another as becomes a true science, expressing the growth and diminution of sizes through the power of lines."[40]

The definition is somewhat complicated. Piero's style bears no trace of rethorical lightness, but it excludes the possibility of misunderstanding: painting is a means of scientific perception. There is no more word of its utility, nor of the wide sphere of its application. The illusionistic character of the painting is also obscured in Piero's view, for it is destined not to produce a delusion, but on the contrary, through recording and analysing the visual image by mathematical means, to convince the viewer of the actual proportions of the things represented.[41] Nothing serves better to show the character of the perspective construction of Piero della Francesca, than the fact that among the figures and descriptions which abound in his work there are some which show the very reverse of the painters' usual procedure. We have theorem XXIII of his first book in mind, which raises the problem of how it is possible to determine the true shape of a foreshortened plane figure, where we do not even known the ratios of its sides.[42] In the works of the mediaeval opticians there were frequently repeated admonitions to the reader, that the eye is not able to determine the correct proportions of a foreshortened surface.[43] The scheme of construction advanced by Piero, however, allowed this problem to be solved, since with the help of a given distance, it permitted first the length of the base line of the surface of unknown proportions to be determined, then from it the actual shape of the whole surface.

Scientifically exact depiction, however, also had its sensitive point, the problem of distortions, whose clarification was in fact a matter of considerable concern to Piero. Strictly constructed perspective had already had its opponents earlier, who had adopted the standpoint of the conservative "conceptual" representation for their attack alleging that it showed something which in reality did not exist.[44] We cannot wonder at this, for the increasingly frequent appearance of bold foreshortenings, the *scorci*, on paintings must obviously have seemed unusual and disturbing to many people.[45] This was why Leonardo also advised that the painter should, if possible, avoid acute foreshortening in the case of works to be viewed by the broader public *(che no'son maestri)* and this is one of the reasons why Uccello experimented at supplementing geometrical construction with empirical data.[46]

According to Piero's description the objection of his contemporaries was that perspective cannot be a true science, it cannot be considered infallible, since in some cases it so badly distorts foreshortened surfaces as to make them appear even larger than they really are.[47] The author returned to this

problem on two separate occasions.[48] He argued that the fault lay not in the construction, but in that some painters often constructed their pictures on the basis of a shorter distance between eye and picture plane than the natural one, so that — unless an effort is made to view them with an unnaturally wide angle of vision — they present distorted shapes. In his opinion, however, nature is also dominated by a severe geometrical order to which it is necessary to conform. The eye, he writes, is a regular sphere, of which only one quarter projects from the socket. The maximum angle of vision is therefore 90°. The accusation of distortion should thus be levelled not at perspective but at the painter who, through the unfortunate choice of his distance, forces the viewer to step back in his attempt to survey the picture, and thus to avoid the true point of view.

But this was not enough to satisfy Piero, and he was inclined to say the construction was right even when it seemed to contradict the experiences of visual perception. According to our present conception it is also rather surprising to see him declare that the construction is right, whatever the image seen by the eye in reality. If, for instance, the viewer stands before the colonnade of a portico, the more distant columns to both the right and left appear to become more slender, compared to the one just opposite. The laws of perspective construction, however, lead to a different result — here the extreme columns grow broader than the middle one. Piero did not for a moment attempt an explanation of this surprising result, nor did he urge its correction, although the problem is once more connected with the viewing distance. "This is how it must be done," he writes laconically. Since the picture which is produced may be geometrically substantiated, it cannot be regarded as faulty.[49]

The question now arises that once perspective is no longer a prop but a guide to the painter's hand, what — beside its scientific rôle — is its significance in the aesthetic appearance of the picture? Of the formal conditions of a picture's beauty, of the question, what it is that makes a picture beautiful, Piero has nothing to say, in the sense in which for instance Alberti had. We must ourselves reconstruct his opinions on the subject, with the help of the dry texts where he describes the constructions. In these cases there is of course a grave danger of the student simply discovering his own, pre-conceived line of thought in the source investigated. Probably the most correct procedure, therefore, is not to rely on fragments of sentences taken from their contexts, but to set out from one of the most essential problems of *De prospettiva pingendi*, the question of proportionality.

Perspective, as we have seen, coincides in Piero's terminology with the concept of *commensuratio*, whose function, as the preface tells us, is the proportional arrangement of the shapes and outlines in the picture. Both this and the term *mensura*, used in a similar connection, generally refer to the fact that perspective representation becomes authentic by exactly reproducing the harmony in the proportions of things.[50] Now it is this very harmony that had led the artist to beauty even in Alberti's conception, and we have no reason to doubt the presence of a similar basic idea in the art of Piero with its even more strictly geometrical foundations.

Let us, however, examine the mathematical law of Piero's system of construction a little more closely. It is a familiar fact that the apparent diminution in the size of objects located in space, if they are otherwise of equal magnitude, depends on their distance from our point of view. The artists of the first half of the quattrocento generally did not pry further into the laws of this relation. They were content with the knowledge that the picture produced on the picture plane was, in obedience to the law of similar triangles, proportional to the image viewed. Piero, however, seeking the key to the relation of the dimensions depicted on the picture, went further than this. In order to determine the the law of the proportionality of foreshortening, he set up a progression to express the ratio of the images of shapes of equal size, set at equal distances. Thus while Alberti for instance, and the earlier masters of perspective, strove to achieve diminution on a uniform scale by working on a previously constructed foreshortened network of squares, Piero did not content himself with creating harmony only from the relations pertaining to the separate little world of the given picture, but tried to set a mathematical law of universal validity at the painter's service.

A study of the description of the seemingly complicated proportionate relation — the series 105, 84, 70, 60 — renders it probable that this master determined it not by setting out from practical observations, but on the basis of calculations.[51] The search for similar numerical relations was during this period one of the tasks of the

theory of music, and just as Alberti has somewhat earlier done in the case of architecture, so Piero was now able in his research on the laws of perspective to rely on the long elaborated theory of proportion, which the musical theorists of the time often discussed in their works. This is also indicated by the circumstance that the author explained his progression precisely by comparison with the most characteristic musical proportions.[52]

It therefore appears that to talk of the rôle of perspective in establishing harmony is in the case of Piero's art no mere metaphor. Consequently the aesthetic significance of his construction also differs considerably from what it would be if it only applied to the reproduction of the visible forms. Let us therefore cast a glance at the development of Italian music in the fifteenth century, which may possibly furnish further data on Piero della Francesca's sources.

It is common knowledge that Italian music in the quattrocento developed relatively slowly compared to the previous century. The first decades in fact witnessed a survival of the music of *ars nova* in their compositions, but soon influences from foreign countries gained ground and during the major part of the century Italy became a Franco-Burgundian province as far as music was concerned.[53] The same phenomenon was of course manifested in the sphere of musical theory as well, and the stand taken by the Paduan professor Prosdocimo de Beldemandis, for example, in defence of the Italian system of notation, aroused hardly any noticable response in later works.[54] The musicians in the Pope's Court, just like those in the entourage of the Princes or the King of Naples, were French, Dutch, Burgundian and English. Even in Florence, the work performed at the consacration of the Santa Maria del Fiore in 1436 was a motetta by Dufay, written specially for the occasion.[55] Although much detail is not available on the contemporary musical life of Urbino, we know that foreign musicians were also to be found in the retinue of duke Federigo, and his interest in music is indicated not only by the previously mentioned inlays showing various musical instruments, but also by an allegorical painting, attributed to Justus of Ghent, which represents *Musica* enthroned with Guidobaldo, the son of the duke, kneeling before her (London, National Gallery).[56] Of the main features of medieval musical development it was now the severely constructive, measured trend that came to the fore, carrying through its highly fluent and richly contrapunctual mode of composition even to the detriment of the melody.[57] Of course this music, just like the higher polyphonic art of the Middle Ages, had no wide public — it was addressed only to "the initiated". Those who listened to it were the scholars, members of the Court and representatives of the highest stratum of the rich bourgeoisie, for whom the extremely complex mode of construction in the seething web of *motetta* music was a source not only of auditive delight but also of a higher, intellectual enjoyment.[58] It is particularly interesting to note the aesthetical analysis provided by Johannes Tinctoris in his work *Complexus effectuum musices*. Of the twenty kinds of effect of music which he enumerates, it is essentially only the last five that touch on the function of entertainment — the rest refer rather to properties that promote the peace of the listener's mind or stimulate his intellectual activities.[59] Especially interesting for the present purpose is *effectus* No. 10, which is no other than *extasim causare*, moreover No. 11 — the "raising of the earthbound spirit" — which are reminiscent of Ficino's approach to music.[60] The view, however, which is manifested in setting instrumental and performed music at a lower level and rather glorifying its structure, built up according to laws identical with those of the cosmic order of the world, is characteristically matched in Piero della Francesca's scientific definition of painting.

It would be a lengthy undertaking, and perhaps superfluous from the present point of view, to digress on the similar features of development in the fine arts and in music; all the more so as these were already pointed out by authors in the sixteenth century.[61] Nevertheless, we cannot refrain from mentioning a half sentence occurring in another of Tinctoris' works in which he sums up the qualities of a good singer, for this involuntarily recalls what Angiolo Galli and his humanistic fellow poets wrote in glorification of the painters. "*Ars, mensura, modus, pronuntiatio et vox bona*" are the requirements enumerated by this theoretician of music, and though the term *mensura* in his usage and in the present context applies to the duration of sounds in time,[62] in respect to its function it corresponds to the similar expression that is familiar from art theory. After all, the word *misura* in the case of Cennini and Ghiberti, of Filarete and Piero della Francesca, always means the comparison of measurable dimensions and the

determination of their ratios to one another, therefore permitting the achievement of harmony.[63]

The same may also be said of *commensuratio*, which was inherited by medieval musical theory as a technical term in music, from Boethius.[64] It frequently occurs in Renaissance works on musical theory and its use (referring to the distance between the notes of the various parts in polyphonic music, and in its sixteenth century application foreshadowing the spirit of harmonic construction) once more seems to justify the supposition that musical theory also exercised a noteworthy influence on the development of the theory of perspective at the end of the fifteenth century.[65] Or would it perhaps be more correct to speak of a mutual influence?

As Prof. E. Lowinsky has shown in his highly interesting study, ideas on the cosmological order of the heavenly spheres exercised a peculiar influence on the evolution of the system of musical tones, while a change in the concept of physical space in turn also had its effect on the organization of tonal space, ultimately therefore on the mode of composing.[66] It should be born in mind that fifteenth century musical theory had, as a heritage of the medieval tonal system been forced in the structure of the tonal scale to retain difficulties of construction which tied the musicians' hand and did not make it possible to engage in modulation. Thus the general run of music was forced to adopt traditional paths even when architecture, sculpture and painting were already celebrating the rebirth of antique art in their own spheres. The difficulties began to be overcome by a revision of the earlier concept of tonal space, and the reorganization of the tonal system on what was held to be a geometrical pattern, in the second half of the quattrocento. Bartolomé Ramis de Pareja had — through his system of tuning based on octave spaces and published in his *Musica Practica* at Bologna in 1482 — already made a certain degree of tempering possible, after which Giovanni Maria Lanfranco in 1533 elaborated a truly tempered tonal system. By now the octave, which had acquired very great significance, was held to be the most magnificent of all tonal spaces, playing a part similar to that of the circle in geometry and available as a solid, geometrical building block to the composer in the new system.[67] The musician, moreover, strives to do his job on a strict mathematical basis, with exact precision, like a geometrician. The twelfth quint from the keynote in the tempered tonal system again corresponds precisely to the point of departure, and having completed an imaginary circle leaves no inaccessible areas — at least not in theory — for the musician. Although as far as we know the parallelism between perspective and music first appeared expressly only in the sixteenth century with Gioseffo Zarlino, a comparison of the geometrical methods of work used by the two vocations was already mooted by the theorists at the end of the previous century.[68]

This may be clearly perceived — if the reader will permit yet another return to the problem of the division of the sciences — in the introduction to Luca Pacioli's *De divina proportione*, where perspective and music are set beside one another. The scientists, says Pacioli, only consider arithmetic, geometry, astrology and music to be mathematical disciplines, though it would be more correct to extend this title either to the first three only, or to a total of five, including perspective among the quadrivial sciences. For while music delights one of the natural senses, that of hearing, perspective does the same with respect to sight. While the former is a vehicle of the numerical features connected with tones and of the measures manifested in time, the latter expresses the ratios of the natural members and the measures of the rays of vision — and so forth.[69] In the new systematization of the sciences, due to their similar structure, the mathematical sciences thus find themselves the neighbours of branches of the fine arts and of music — not only in obedience to the wishes of the painters, but also according to the opinions of the scholars themselves.[70]

The mathematical transformation of painting, however, reached a stage by Piero beyond which the theoretical part of the construction would soon only be able to develop further to the detriment of the practical realization. It is sufficient to point out that even Piero's method, *i. e.* the deduction of constructions like theorems from the fundamental principles of geometry and the proof of his procedure in the manner of Euclid, must itself have led the contemporary artists to fields that were not very familiar to them. The fact that the collection of his constructions does not so much comply with the requirements of practical application as rather demonstrates basic formulae, also indicates that *De Prospectiva Pingendi* was intended to be a systematization, but not primarily a practical guide. Indeed, it would be difficult to

imagine that even Piero, when he embarked on the drawing of a foreshortened head, carried out the elaborate and precise procedure that he describes in his book.[71]

In his two last works the painter was concerned only with purely mathematical problems. His *Abaco* is a compendium of the mainly arithmetical learning required in commercial practice[72] and leads to the inference that by the time of its writing — in the 1470-s — Piero was engaged in teaching mathematics. His other work, the *Tractatus de quinque corporibus regularibus*, written towards the end of his life, indicates his familiarity with higher mathematics.[73]

The five regular bodies were known by both the Ancient and the Medieval thinkers as being the next most perfect shapes after the sphere. They were generally held to be the formal models of the four elements and the firmament.[74] Renaissance Platonism, however, devoted particularly great attention to the problem. Ficino's interest is evidenced by his commentaries on Plato's *Timaeus*[75], while Luca Pacioli in *De divina proportione* analysed them from the mathematical point of view.[76] They were attributed outstanding importance in the natural sciences from the sixteenth century onwards, and it was precisely with the help of these regular bodies that the new approach to cosmology obtained some of its important laws.[77] There can be no doubt that the student who undertakes a comprehensive analysis of the theoretical works of Piero della Francesca will discover the elements of Platonism in his thinking,[78] but the writing of his book on regular bodies cannot be explained merely by the extraneous effect of Platonistic thought. It was the personal development of the painter that progressed — obviously in connection with the Platonistic and mathematical thinking of the Court at Urbino — towards the gradual geometrical "purification" of nature's forms, and the more and more abstract solutions attempted for this task, the increasingly exclusive use of the scientific method, finally led to the regular bodies, independent of all individual shapes. The enlistment of mathematics to aid painting raised more and more expressly mathematical questions, finally leaving no more of the visual phenomenon than a geometrical scheme suitable for scientific contemplation. Piero's introduction to *De quinque corporibus regularibus* does not actually say that he made a break with painting[79] but merely remarks that he embarked on the solution of mathematical problems to preserve the freshness of his spirit. Nevertheless he proudly stresses his new achievements, and his satisfaction clearly shows that his work cannot be regarded as the product of some kind of secondary pastime. Just as Luca Pacioli tells us in a seemingly naïve little anecdote that one of the statues of Pheidias, though magnificent in its entirety, earned the praise of the scientists mainly through the icosahedron on it, which they stood admiring absorbedly,[80] it appears that Piero della Francesca also turned away from his work as a painter for the sake of his geometrical problems.

*

Piero concludes a chapter in the history of the development of Renaissance perspective. His ascetically strict approach to the theory of art found hardly any following in the sixteenth century, or rather the heirs to his theoretical work were really confined entirely to the sphere of mathematics — like Luca Pacioli for example — and had only very loose ties with artistic work.[81]

A completely different interpretation of the place occupied by perspective in the system of painting was that developed by Leonardo da Vinci. His theory of perspective, and the development of the similar artistic theories of the sixteenth century, about which a considerably greater wealth of sources is available than with respect to the previous period, naturally deserves a separate study and its detailed treatment cannot be undertaken in the present context. Having, however, examined the problems of the beginning, of the initial stage of development, it may not appear superfluous to survey at least in general terms the views of the sixteenth century and to compare their characteristic features with the observations we have so far made. Thus with Leonardo it is straightaway conspicuous that although he repeats the view so frequently stressed by his precursors that painting entered the ranks of the higher sciences through the application of perspective and that in its character it is closely related to music, moreover that like every science it too requires support from mathematics,[82] nevertheless it appears that the perspective of which he speaks is something new, whose concept comprises more than in the case of the other art theoreticians of the fifteenth century. In place

of the geometrical constructions which with Piero had enjoyed undisputable authority, Leonardo made the principle of *esperientia* almost the alpha and the omega of his work, thus appearing as a pioneer of the experimental sciences and of the modern method of scientific research generally, who at the same time also changed the former course of development in the theory of art. Was this in fact the case? Can we be satisfied with stating that Leonardo had, in the name of a scientific approach whose proofs were to be furnished by experience, moved away from the Platonistically tinted trend of mathematical rationalism? Or more generally: is it correct to evaluate his experimentalism as a sudden turn, a bold innovation, with respect to the previous process of scientific development?[83]

This view is obviously just as one-sided as that which seek sto perceive in Leonardo the philosopher who severely censured mediaeval traditions, an ideal scholar of unbounded purpose and superhuman abilities, whose picture has since Valéry's enraptured essay kept returning even in scientific literature.[84]

Prof. E. Garin, in an excellent brief paper, has pointed out that it is indispensable to any understanding of the views of the master to study the Florence of his youth, its scientific and cultural atmosphere.[85] The effect in the City at the beginning of the fifteenth century of Occamist physics and logic, the then topical problems of experimental research, may just as well have influenced the artist in his youth two generations later as the thinking of the contemporary Platonist circle or the mathematicians of Florence whom he knew well, or even Argyropulos, who commented on Aristotle.[86] Yet perhaps special importance should be attached to the influence of Ficino, who in his medical and optical studies himself furnished proof of his interest in the empirical sciences,[87] since actually Leonardo's entire artistic conception — the adoption of the creative method of nature, the discovery of her secrets in order to create our own works, by following her example, — had its model in Platonic-Ficinian thinking. The principle which was one of the foundation pillars of the painter's method — that of the necessary connection of empirical science with mathematics, *omnis eruditionis ingenuae vis* — may also be found in Ficino's commentary on Timaeus,[88] and a comparison of several other related ideas leads to the conclusion that the proud statement "*non mi legga chi non è matematico nelli miei principi*", has good reason to sound Platonic.[89] The significance of numbers and measures in determining the inner order of the Universe accompanied Leonardo's researches throughout, as an unsquanderable heritage of the cultural development of Florence. His endeavour that experimental observation should acquire certainty not merely by the "distinguished" nature of its object, always led to the mathematical method of checking the results. We may only talk of a true science where the subject can be treated with the help of mathematics — this was Leonardo's view. Painting too, he only raised to the level of the sciences by referring partly to the fact that it is concerned with continuous quantities, like music and geometry, partly that through perspective it treats the quantities of the proportions of light and shade and of distances.[90] Sometimes indeed it seems that once the (mathematical) laws of nature are known, even experience loses its importance. "In nature no effect can come about without a cause: find out the cause, and you have no need for experience", declares the *Codex Atlanticus*.[91]

In actual fact, however, Leonardo was not able to do without the fruits of observation and experience. Yet when he talks of the inner laws and marvellous harmony of nature, their constantly acting premises in his thinking did not permit his empirical observations to be concentrated from partial results to form a unified system. His mathamatical principles weakened his experimental observations, while the latter in turn prevented him from placing his thought on really philosophical foundations.[92]

This duality of Leonardo's scientific conception must not be forgotten in examining his perspective either. The master must have arrived in Milan skilled in the methods of construction practiced in the workshops of Florence, and armoured with the geometrical laws of perspective. The tradition of empirical science which flourished in Northern Italy obviously extended its influence to him too, and it must have been as a consequence of this that Leonardo's independent scientific investigations came to be systematically pursued. This may of course also have been partially due to the fact that the painter's social status underwent a change in Milan.[93] While previously, although also concerned with music and humanistic studies, he had primarily nevertheless remained a painter, here, where he arrived as a musician,

he was a member of the Court, declaring himself to be primarily an engineer, an architect, and only incidentally as it were, mentioning in his letter of recommendation that he was also as versed in sculpture and painting as anyone else.[94]

He now endeavoured to supplement the theory of perspective, which had almost come to be a subject of abstract speculation, with the results of his empirical observations. Beside the constructional part proper, such means of conveying depth also came to the fore as the use of fainter colours and the vagueness of shapes, which though occasionally mentioned by his predecessors, were never discussed in detail. Through his *prospectiva di colore* and *prospectiva di speditione*, Leonardo's construction of space came to be linked in close unity with his theory of colour and light, where the factual details obtained from observation became increasingly important, to the detriment of the geometrical basis.[95] If, therefore, Leonardo writes that painting cannot do without perspective, this means something essentially different from what it might have meant in the case of Piero, for instance.[96] What the latter called *commensuratio* is in the case of Leonardo no more than *prospectiva liniale*, whose task it is *provare per misura quanto la cosa seconda è minore che la prima.* The more important part of the painter's work, however, which requires very much greater skill and more intellectual work, is that of modelling with the help of light and shade.[97] Linear perspective is a direct consequence of the mode of perception of our eyes, while the other two parts, as Leonardo points out, also depend on the air between the eye and the object.[98] In contrast to the recording of the formal characteristics of things therefore which the depiction of nature was formerly considered evidently to mean, the fortuitous aspects of visibility now became important, and though the measures, the precise figures of diminution, continued to be important to the master, the true means for conveying distance, the most important part of painting, *nasce da l'ombre e lumi. . .*[99]

The scientific significance of painting thus underwent a change. The "exceptional cases" registered by observation increasingly weakened the practical value of the mathematical rules, and with Leonardo the laws of perspective came to be far rather optical than geometrical in character.[100] It is in connection with this transformation, which became still more complete in the course of development in the sixteenth century, that yet another approach in the theory of art should be mentioned, which also began its evolution in Leonardo's view of painting. The relevant text occurs in the *Trattato della pittura*, where he refers to the fact that the work, with its particular solution, is born of a previously extant mental image, *i. e.* that it is first realized in the author's mind.[101] A different approach to this same idea may be noted in his views on sketches. While for the masters of the trecento and quattrocento the sketch was a preliminary drawing serving as the basis for a larger work to be followed more or less faithfully in the course of execution, a passage of the *Trattato* calls upon the painter not to strive in his sketch to draw finally arranged, perfectly delineated figures.[102] In his view the sketch belongs not so much to the work being prepared as rather to the artist himself; it is a part of the process continually taking place within his mind, which the apparently tangled lines of a hasty sketch — instead of achieving a final separation from his inner spiritual development — strive rather to preserve, thus maintaining the possibility of further evolution.[103] Hence in turn it follows that it is now the *inventio* which becomes the valuable part of the sketch, while the execution only plays a secondary, indeed an essentially reproductive part.[104]

These occasionally mooted ideas do not of course mean that Leonardo generally valued the completed picture less than the artistic idea. On the contrary. His endeavour was to conduct the work at every stage to the perfect solution, piling problem upon problem, striving with extraordinary thoroughness to delve punctiliously into all the questions of detail that arose.[105] To the contemporaries the only thing that appeared clearly from all this was that the master prefers his scientific studies to painting. "He is working hard at Geometry and has no patience with his brush", wrote *Fra Pietro Nuvolaria*, while Baldassare Castiglione also evinced his surprise at Leonardo's attitude, so unusual for a painter.[106] We have no reason to suppose that Leonardo purposely turned away from painting, even though the number of works he produced in his last years is very small.[107] The truth is probably no more than that it was the desire to obtain precise knowledge of scientific value about the spectacle that led him beyond the actual problems of painting, just as had been the case with Pierot in his search for ideal geometrical forms. His creative

method was — and indeed could not — in this sense continue to be influential. All the more influential, however, was his painting practice and his related theories. The *sfumato* with whose help he reconciled the atmospheric effect of a shape appearing in space with the strict delineation of its outlines — and which had with Leonardo already acquired an almost philosophic significance [108]— became one of the most important means of creative arbitrariness, a source of diverse speculations, and at all events brought about the discontinuation of the quattrocento's direct realism.

The theoretical path to detachment from the reality of the spectacle led primarily through the neoplatonic theory of ideas. The artist proudly recognized within himself the radiation of that same beauty which only attains to him indirectly by way of the things of nature, and thus the *imitazione della natura* obtains a new meaning — the artist has to carry out the intentions of nature. The theory of ideal imitation had not yet become generally accepted during the first half of the sixteenth century, but its influence had necessarily to be felt by everyone. Dolce urged the painters to attain a degree of beauty of which nature is incapable; Benedetto Varchi admonished them that in following nature it is necessary *usare alcuna discretione*, while Raphael himself also wrote in a letter to Baldassare Castiglione that for lack of suitable models he relied on his own ideas in creating his works.[109]

The artistic "supervision" of natural reality as perceived by the senses, also had its consequences in the evaluation of creative work. The true essence of the work, the artist's conception, is formulated within the artist himself and it is this formulation — the *disegno interno* as Zuccaro called it — which is the actual work of art, while its visible realization, the *disegno esterno*, is only the former's more or less successful copy, and as such possesses slighter significance.[110] Another result, moreover, of the new path to the achievement of beauty in art was that the painters now not only did not consider the mathematical rules of perspective and proportionality to be adequate security, but increasingly felt them to be impediments, constricting encumbrances. The art of the previous century, which had set itself the norm of mathematical precision, was completely alien to them. Pino had no more to say of Alberti's *Della Pittura* than that it contains more about mathematics than painting, while Vasari called the art of Piero della Francesca and his contemporaries stiff and rigid.[111]

The antecedents to this approach appear in an interesting fashion at the outset of the sixteenth century, with Pomponius Gauricus. This young humanist wrote his *De sculptura*, the approach of which was in many respects conservative, in Padua which was the centre of medieval optical studies. In this work perspective no longer figures as an illusionistic aid, nor as a means of mathematical control, but as the method of rational, lucid arrangement.[112] He recognized exceptions to the need for using arithmetic and geometry. He writes for instance that Donatello used no mathematicail aid *(abacus)* in his work, but proceeded only according to what he felt.[113] Now the approach of Gauricus was by no means at the summit of progress. He was actually no more than an eclectic compiler of knowledge obtained from diverse sources, and indeed his theses on perspective, for example, are rather primitive. Nevertheless, for this very reason, his stress on the subjective aspect of the creative method is highly characteristic and indicates that the process initiated in Florence had its effect in Northern Italy too. The equilibrium between the questions of proportionality and the physiognomical modes of expression based on practical observations, however, which had been with Gauricus,[114] was upset in the Florentine approach. In their articulation of painting the problems of colour, of light and shade and of movement preponderate, while perspective tends only to serve the construction of buildings and architectural decorations.[115] The concepts of *mensura*, *commensuratio* and *symmetria* are no more than practical guides, having definitely lost much of their previously still preserved mathematical-musical character. The canon of the proportions of the human body was no longer taken seriously because, as Lomazzo wrote, it is not necessary for the painter to adhere to the natural proportions which he may transform according to his own requirements.[116] That certain proportions were nevertheless considered in the composition of the picture was intended rather as no more than a subsequent justification for the painter that his figures complied with the philosophical requirements of beauty and also provided an opportunity for philosophical and religious contemplation.[117] Zuccaro considered[118] that the investigation by spec-

ulative mathematical methods of the ratios and proportions inherent in natural shapes is not only an exceedingly exhausting study but also an aimless waste of time from the painter's point of view. To him these questions appeared to be far more complicated than to his predecessors, and above all he felt them to be infinitely distant from art. It is therefore not surprising that the opinion, formerly considered a matter of pride, that painting is a branch of mathematics, caused general consternation at a session of the *Accademia del Disegno* in 1594.[119]

However, when saying that perspective was relegated to the background compared to its earlier significance, it should also be added that in its own special field its progress was by no means slowed down. Its technical devices were especially developed in stage design, where the brilliant achievement of illusionistic space effects in earlier times had given rise to marvellous stories even by the authors of antiquity.[120] The cupola decoration of Melozzo da Forli at Loreto or Bramante's apse with its *trompe-l'oeil* effect in the S. Maria presso S. Satiro of Milan were again examples of the practical application by the eighties of the fifteenth century of a theatrical space effect obtained by the distortion of perspective. During the next century, the work of Serlio and Barbaro also led to the appearance of fundamental theoretical works.[121] An example of the fusion of painted and real space where the viewer's deception is complete, may be found in the overwhelming *Teatro Olimpico* of Vicenza, designed by Palladio (1548), where the sloping walls and the gradient of the stage also helped produce an optical illusion. It was probably the part which perspective played in the dazzling illusionistic tricks of architectural and stage spaces that led to the general opinion by the second half of the sixteenth century according to which the task of this construction is not to demonstrate the true nature of things but on the contrary, to mislead people. Reference has already been made to the fact that this idea had repeatedly cropped up in the quattrocento as well. Then, however, the painters had still protested vehemently against it. Now, on the other hand, when the scientific approach to reality was outside the scope of the artist's ambitions, perspective did not not have a great part to play in the "idea" of the picture, its task did indeed became significant only where tricky works were concerned whose aim was expressly to decieve the eye. The view therefore of Agrippa von Nettesheim, developed in his *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium*, according to which perspective deals with the causes of the false image formed in our eye while painting, whose methods are borrowed from the former, on account of its false proportions shows things as being different to what they are, is actually only a less polite way of putting what the sixteenth century theoreticians of art also thought.[122]

Characteristic of the changed rôle and rank of perspective is another problem which gradually became prominent during the sixteenth century — that of eliminating the distortions of perspective. What was now sought in this respect was not how the effect of an undisturbed spectacle could be achieved in regard to a painting that could be viewed from normal eye-height amid customary circumstances, but to study the elimination of distortion in pictures that through their situation could only be observed from an expressly superior or inferior angle.[123] However, the construction to counter-balance exaggerated foreshortening must also have been the point of departure for evolving another construction. This involved the design of highly distorted pictures, generally only for purposes of entertainment, whose visual "solution" or interpretation was only possible from the side, from a viewing point forming an acute angle with the plane of the picture. The first trace of these *anamorphoses*, which made perspective a mysterious means for changing reality, may be found with Leonardo, but the fashion particularly spread from the second half of the sixteenth century.[124] A reference may be found even with Shakespeare, as to a symbol of the ephemeral nature of phenomena and generally of our uncertainty over the interpretation of a spectacle.[125]

A part of the contemporaries, however, saw more in the *anamorphoses* than a curiosity. Jean-François Niceron in his book "*Perspective Curieuse*" held these pictures, constructed with a marvellous exploitation of the laws of optics, to be the results of artistic magic. Together with the self-moving, speaking automata of the great magicians of antiquity and the Middle Ages he considers them to be the most marvellous and finest fruits of art and industry.[126] Gregor Schott in his comprehensive four-volume *Magia Universalis* devoted a special book to the science of the wonderful phenomena to be achieved with the help of geometrical construction,[127] and it appears that perspective in

this new realm once more achieved the admiration of scientific public opinion.

It would, however, lead us too far to attempt to survey the most varied spheres of application of perspective in the seventeenth and eighteenth centuries. For the present purpose it may suffice to state that both the magical application of its illusionistic character and the further mathematical development of its constructional aspect[128] ultimately helped the natural sciences, then embarking on their tremendous upsurge. It may be seen that what may rightly be called problems of painting were by now hardly a part of the sphere of interest of the students of perspective, while for the painters their acquaintance with the basic constructions meant that the problems of perspective were a closed question for them.

*

Let us therefore return to our original point of departure — Brunelleschi's discovery. On the basis of what has been outlined the author believes that the rôle of scientific optical theory which is held by many students to have been decisive in the birth of painters' perspective, may justifiably be questioned. "*Quello ch'e dipintori oggi dicono prospettiva*" was not always called by this name and the terms *misura* and *commensuratio*, later also used in respect to construction, permit the conjecture that its origin should be sought in the traditions of medieval workshop practice, rather than in any ready-made scientific theory.

It appears that the analysis of depiction on the basis of the scientific laws of vision only began when not only the requirement for the illusionistic representation of real life, but also its more or less practiced methods were already present. Only after a certain system for the geometrical depiction of spatial bodies had already been evolved, did the time come for the new method to be scientifically proved by means of perspective, and later even to be identified with it.[128] The compositional and aesthetic requirements of the original purpose of the construction may indeed still be clearly distinguished in art theory at the close of the century, but the process of development begun by Leonardo reduced their significance. The painters' perspective thus gradually became separated from mathamatics, its problems were increasingly confined to questions affecting the visual image, and that which had some 50 years earlier been "*zelante de la gloria de l'arte et di questa età*",[129] now became a modest ancillary craft within painting as a whole. For the rest, we shall therefore attempt too seek some kind of answer to the problem of what these frequently mentioned traditions of medieval workshop practice on which Brunelleschi relied, actually comprised, and what kind of "quasi-theory" it was that helped him establish his construction of space.

We know — and our everyday experience also serves to prove the fact — that expressions, technical terms that we have long been accustomed to use, maintain themselves with extreme tenacity in spoken usage, even when their original meaning has long changed.[130] Let us take this for our departure and presume that the expressions of fifteenth century art theory are also at least partly old concepts, which even in their new contexts betray their origin or the intent that led to their use in their new places.[131] Reference has already been made to the fact that several of the basic concepts of early Renaissance art theory may already be found in Cennini's *Libro*, and this in itself seems to substantiate the above conjecture. Yet other expressions, however, have far longer histories, and an investigation of their origins will lead back to the aesthetic speculations of medieval philosophy.

Especially interesting material from the point of view of art history is furnished by the philosophers of the Chartres School developing in the twelfth century, who admired Plato and were influenced by St. Augustine and Boethius, particularly in those of their works treating the problem of the Creation. The sensitiveness with which these thinkers responded to the beauties of the visible world might almost be called poetic, for they considered Nature to be a magnificent work of art and its Creator a consciously operating artist, so that they strove to discover the formative principles of the artist's work.[132]

According to their conviction number was the principle with which God established order in matter, unifying things and phenomena in a harmony of a higher order.[133] On the basis of Plato's *Timaeus* they considered the proportions derived from the first four figures (2 : 1, 3 : 2, 4 : 3) to be the ideal models for the structure of the corporeal world,[134] and naturally they set these proportions (which also played a great part in Pythagorean musical theory) as examples to all who strove in any field, in music, poetry or even architecture,

to achieve perfect compositions. Of these it was obviously in music that the aesthetic significance of the numerals was most fully manifested, so much so that the twelfth century philosopher did not hesitate to seek the explanation even of the effect of beauty achieved by tune and rhythm in numbers.[135] But the poet too, careful of the harmony of proportions, longed to follow nature,[136] and this was no less true of the architect, who in the church of his design wished, as it were, to rebuild a diminished copy of the Cosmos, proportioning the elements of his building in accordance with the numbers set down by the cosmographers.[137]

The symbolic interpretation of the significance of numbers in medieval thought, may mainly be attributed to the influence of St. Augustine. The Bishop of Hippo defined the conceptual trinity to be used with such predilection by later philosophers — according to which all beauty in the world lay in measures, numbers and order — on the basis of a Biblical passage. [138] This theory, however, with those who later developed it further, became a complex system. It is this that kept reappearing in the form of *modus-species-ordo* when the theologists of the twelfth and thirteenth century inquired into the method of work used by the divine artificer.[139] For in the period of the evolution of Gothicism God, in characteristic fashion, appeared as an architect to the thinkers imagination, and from the thirteenth century on the painters themselves with increasing frequency portrayed him as *architectus*, with a pair of compasses in his hand.[140]

A further step from the metaphor of the architect who built the world and the idea of a nature based on musical proportions, was taken by the scholars of the Oxford School who, as pioneers of the modern experimental sciences tried practically also to investigate the mathematical laws of nature. Robert Grosseteste and his followers intended to substantiate their reasoning *per potestatem mathematicae*, and through this law to prove all that they had formerly merely thought to suspect about the inner order of things.[141] They sought numbers in both nature and science, and in their ideas sometimes came surprisingly close to the views of the mathematically minded thinkers of the Italian Renaissance.[142] Grosseteste perceived the harmony of the universe to lie in measures and in the complex relations of the proportions derived from the these, and he also linked beauty to this idea; "[pulchritudo]. . . *videlicet resultat ex commensuratione*," he writes.[143]

The concept of *commensuratio*, inherited from Boethius, was thus like *mensura* and *consonantia* also transferred from the narrower field of musical theory to rank among the expressions of philosophy, and it was as such that it was later to be used by Albertus Magnus and also by Thomas Aquinas, who considered it perfectly natural to seek the same laws in the world of spatial forms, and to operate with the same terms as the scholars of music. These words even crop up in the writings of the Florentine Platonists, though this intellectual circle considered an aesthetic theory based on such strictly mathematical premises to be obsolete and exaggeratedly rigid.[145]

What connections were possible between these scholarly concepts and the sphere of *ars* — the technical terms of the painting, building and carving craftsmen?

First of all it should not be forgotten that the expressions related to proportion and harmony were by no means so abstract in the usage of medieval and Renaissance people as in the present age. *Ars* in the Middle Ages was generally speaking linked to practical work carried out in matter as opposed to *scientia* or *disciplina* which were concerned only with intellectual activity. Each manual craft, however, had a certain theory, a "science" attached to it — the ordinances and rules of the trade, *i. e.* the sum of the knowledge necessary for it. Of the sciences of the *quadrivium* it was in the first place geometry of whose laws the craftsmen availed themselves — for instance the land surveyor, the painter of murals, the woodworker, but especially the architect, whose profession came, during the course of the Middle Ages, precisely because of his scientific attainments, to be separated from that of the mason.[146] It was not, of course, a matter of higher mathematics, not even compared to the level of the times. Nevertheless, they knew constructions which permitted the surfaces of regular bodies to be divided according to certain ratios, to be diminished or expanded, as well as other operations suitable for carrying out frequently complicated practical tasks such as measuring the heights of towers.[147] With the development of Gothicism ever more complex tasks devolved on the craftsmen concerned both with designing and with erecting the buildings,[148] where they could no longer dispense with ruler and compass construc-

tions. The craftsman who after Villard de Honnecourt prepared further drawings in the latter's sketch-book, must undoubtedly used some kind of scientific geometrical handbook for his source,[149] while an English manuscript at the end of the fourteenth century which was concerned with architectural subjects, used the terms "architecture" and "art of geometry" as synonyms, proudly declaring that it derived its architectural laws from Euclid.[150]

The situation which had arisen was most vividly shown by the records of the building of the Cathedral at Milan. The master builders of Lombardy, who were far removed from the main line of development of Gothicism, were even after the beginning of the project uncertain of the proportions which the heights of the various elements of this unusually large church must bear to the dimensions of the ground plan and to the other elements. The French adviser Jean Mignot whom they had invited, sought through geometrical laws to obtain an overall solution for the job. "*Ars sine scientia nihil est*", was the opinion of the French architect, who only considered the structure's statical safety attainable if it was guaranteed by the geometrical construction.[151] The conservative architects of Milan trusted primarily in their technical skill, their mason's craft. They stressed that their craft was one thing and science was another, and the latter could not be applied without further ado to matters of architecture. When they were nevertheless unable to avoid the calculation of one of the more complex problems — that of the cathedral's height — by mathematical means, they turned to the mathematics professor Stornaloco for advice.[152] The foreign architects whom they invited as advisers in their dilemma, had their own methods. They insisted on the true order of the trinagle *(il retto ordine del triangolo)* which — they considered — cannot be abandoned without danger of error,[153] for in their countries geometrical construction had very ancient traditions.[154]

The scientific knowledge of the architects operating at the end of the fourteenth century may now for the greater part only be surmised from the notes of Villard de Honnecourt, dated over a hundred years earlier. It is from them that the constructions continually used in everday practice may be gleaned. Particularly noteworthy among these from our point of view are those that apply quadrature even to the human face. With the help of a sequence of squares, the areas of which diminish in geometrical progression, the Gothic architect was able from a single given base dimension, without calculation, by purely geometrical methods, to derive a whole series of the dimensions needed for his building. The fact is that these dimensions, as we know from Roriczer's *Von der Fialen Gerechtigkeit*, were frequently available by geometrical means, using as modules certain formulae determining the proportions among the different parts of the building, so that the fundamental construction of the quadrature supplied sufficient information for the erection of a pinnacle or a Gothic altar construction.[155] Now if Villard divided up the human countenance according to the same principle, then this indicates that he recognized the proportions thus derived as being of universal validity, *i. e.* applicable to natural forms as well.

His sketchbook also includes another diagram applicable to the human figure, which is most interesting. True, according to an opinion widely held in the literature of the subject, it was only subsequently drawn on the forms of the earlier sketch of a standing figure,[156] the aim being no other than the geometrical schematization of complex shapes. Nevertheless, in the author's view it is worth devoting some attention to it for, on the basis of the draughtsman's other drawings, it must be presumed that this too, like those, had practical significance. Villard, even if only by way of an experiment, strove to establish the natural proportions in the human figure, though in consequence of the very nature of the task in hand he treated his construction with greater latitude than in the case of the statical forms. Thus the critical points of the geometrical drawing show only approximate agreement with those of the figure, standing in a not too rigid posture. If, however, this diagram, which also occurred frequently in later architectural drawings, is accurately constructed,[157] it turns out that we obtain a scheme of division whose lines, within a quadrilateral, the sides of which are as 1 to 2, intersect both horizontally and vertically in accordance with a harmonically diminishing progression. As H. Kayser has pointed out, this method of division which actually comprises musical harmonies, may be discovered in the proportions of the details of many buildings which were erected, so that it was obviously also well known to the architects of the late Middle Ages.[158] Its application, together with the other

simpler or more complex geometrical constructions, not only gave the architect a sense of safety in his statics but also involved aesthetic satisfaction and a reference to the higher sciences from which he derived them. If, therefore, a medieval master spoke of having constructed his building „*in die rechten Masse*" *(in retto ordine)*, it seems justified to seek in his words an echo of the term *mensura (= ordo)*, familiar from philosophy.[159]

Now what use could the painter make of the problem of geometrical division? We know that in drawing human or animal figures, moreover in arranging the composition as a whole, the painters had also called certain constructional schemata to their aid as early as the period of the Romanesque style.[160] These very simple constructions, however, did not require any particular scientific attainments, and the painters actually handled them with considerable latitude. According to our present knowledge the situation does not seem to have changed much up to the end of the thirteenth century, indeed from Cennini's silence on the questions of geometry we must conclude that even his painter contemporaries saw no need of mathematical knowledge similar to that of the architects. In his *Libro* it is only the introduction to the part on fresco painting that contains a brief account of the method of dividing the wall surface to be used for painting,[161] which, on the one hand, facilitated the work of the master who, instead of transferring the drawing from a cartoon, sketched the outlines of his work directly on the wall, while, on the other, also furnishing points of departure for the compositional arrangement.

However, the problems of geometry only became really important to the painters when the background of the trecento panels which had formally been intended to be only decorative, was gradually transformed into a tiled floor that gave a sense of spatial depth, and the question arose, what rules could be used to determine the ratio of diminution with the foreshortened surfaces. We know from Alberti's account that some painters experimented with a solution where surfaces of equal size would foreshorten by one third in the depth dimension.[162] An attempt of scientific ambition to solve perspective foreshortening had thus already been made previous to Brunelleschi,[163] but characteristically this had aimed to set out by arithmetical means. It was, moreover, again the question of proportions that arose when the artist strove to show the objects and buildings on his picture according to their true dimensions, *i. e.* without changing the original proportions. The author believes that it is at this point that the key to Brunelleschi's "perspective" should be sought.

Only an acquaintance with geometry on the part of the architect appears to explain the fact that it was precisely he who discovered the formula of construction which pacifically combined the engineering precision of a correctly proportioned drawing with the strivings of the painter's illusionism.[164] His invention was probably for a long time circumscribed with the word *misurare*, and was later called *commensuratio* by Piero della Francesca, because it grew out of the investigating method of the architects, with its examination of ratios. Yet as soon as this property of the painter's perspective, of "reproducing the actual spectacle" was set in the background as against endeavours aimed at visual illusions, when the constructions of space that were deceptive to the point of complete illusion were no longer aimed at enlightening the viewer but at deceiving and dazzling him, the terms which had survived in the fifteenth century were relegated to oblivion. The problem of Renaissance perspective therefore lies not only in the question of "discovery" or in determining the actual modes of construction, though these too are its important components. Yet it must not be forgotten that perspective is at the same time also a concept in the theory of art, which, even though it is linked to generally similar construction procedures, is always manifested in ever new aspects in the course of the manifold development of the mode of artistic expression.

NOTES

[1] See: Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst, ed. *W. von Oettingen*, in: Quellenschriften . . . N. F. II, Vienna, 1890. *J. R. Spencer* (La datazione del Trattato del Filarete, in Rivista d'Arte, VI. 1956, pp. 102 ff.) has most recently put the date of its origin at between 1461 and 1462, except for the last four chapters which were only concluded in 1464.

[2] On the importance of perspective cf. ed. cit. pp. 619—621. It is worth noting the cautious terminology through which Filarete seeks to differentiate between the painters' perspective and the optical science of the same name: «[Fra] gli antichi, benchè sottilissimi et acutissimi fussino, niente di meno mai fu husata nè intesa questo modo di questa prospettiua . . .» Cf. also in the first part

of this paper (in this Acta, tom. VIII, fasc. 3—4, 1962), Note 2.

[3] See ed. cit. pp. 47, 567, 571, 573 and 587.

[4] On the application of the proportions of the human body to architecture see *ibid :* pp. 53, 261 ff.

On the mathematical laws of architecture see *ibid. :* p. 45.: «Vno d'essi dice: [i. e. one of his fictitious debating partners, who represents the conservative view in the Trattato] . . . a me non pare tanta cosa, quanta molti la fanno, che dicono, bisognia sapere tante ragioni di geometria e di disegni e molte altre cose . . . Io non cercho tante misure nè tante cose, quando fo fare alcuna cosa di murare, e non uo per tanti punti di geometria, quanti dicono costoro; e pure stanno bene . . .» etc. It is interesting how close the views which Filarete next proceeded to refute in detail, were to those which the architects of the Trecento professed when the Cathedral was built at Milan *(v. infra).*

[5] Cf. the place in Filarete's Trattato (p. 573), where he stresses how hard he tries, as opposed to Alberti, to render his teaching intelligible.

[6] *Ibid :* p. 611. «Ora uolendo porre figure su questo piano, che stessino proprio come dire huomini su una piazza, e così uno o più casamenti, o qualunque cose porre uolessi, farai in questo modo. Vedi prima, doue e su quale linea o parello tu uuoi mettere questa tua figura; et abbi le seste et aprile tanto, quanto è uno di quelli parelli per lo trauerso. E poi con quello e tu misura la figura; la quale tu sai, che è tre di queste braccia, o uogliono essere delle piccole, o uogliono essere delle grandi, secondo il parello, doue tu le poni. Fa in questa forma, come tu uedi questo sesto disegniato . . .»

[7] *Ibid :* p. 613.

[8] *Ibid :* p. 621. «Tu potresti ancora dire: "Tu m'ai tanto lodato ê dipintori antichi, e Giotto e gli altri assai, che non husauano queste misure..." Tu dî uero; ma se auessino inteso et husato queste uie e modi e misure, sarebbono stati molto migliori . . .»

[9] *Ibid.*

[10] *Ibid.* p. 627. « . . . non è arte, che abbia tanta forza di rapresentare la natura, quanto à questa; che uedrete alcuna uolta quello che tempo non può fare, ê farà uno maestro in dimostratione, mediante questo sapere adoperare di questi colori . . .»

[11] *Ibid :* p. 629. «Donde questo» — writes Filarete after the anecdote, — «se no dalla forza del sapere dare ê colori a sui luoghi?»

[12] *Ibid :* p. 565. and p. 627.

[13] We know only a single medallion *(G. F. Hill :* A Corpus of Italian Medals, 1930, n. 1049) of the artistic work of Lancilotti, the rather obscure "*pittore fiorentino*". His opinion may therefore perhaps be regarded as more general than that of the strictly "professional" authorities. On his life see: Trattato di Pittura composto per Francesco Lancilotti pittore fiorentino. Ed. *F. Raffaelli*, Recanati, 1855, pp. xx f.

[14] *Ibid :* p. 4.

«Nè basta solo in disegno esser docto.
Ma bisogna esser bel coloritore,
Ch'alla figura manchi solo el moto.
E sopra tutto buon componitore
Esser constructo bene in prospectiva
Ch'è piana in muro e par che venga fore.
Fare una cosa morta parer viva
Quale iscienza è più bella che questa?
O felice colui che quì arriva!»

[15] Federigo di Montefeltro Duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi. Ed. *H. Holtzinger*, Stuttgart, 1893, Lib. XXII, ch. 96, p. 188, 80 ff. verses:

« . . . ma qual consydra bene
Como lopere suue anoi dan fede
Vedra che primamente lui si tiene
El gran disegnio uero fondamento
Dela pictura e inlui secondo uiene
De inuentione un lucido ornamento . . .

Poi diligentia e uago colorire
Cum tucti itermi suoi e uarij distanzi
Mouentia de disegnio e fa stupire
Qualunque iscorti suoi uede e remira
Che inganan lochio e larte fan gioire
La prospectiua qual drieto se tira
Arithmetica e insiem Geometria
Elalta Architectura alei se inuia . . .» etc.

[16] Cf. *L. Baur :* Dominicus Gundissalinus, De divisione philosophiae, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, IV, 2—3, 1903, pp. 349—397. Perspective may be found in a similar place in the thirteenth century systematizations, *e. g.* with Thomas Aquinas or Robert Kilwardby, and essentially the same principle of systematization was still being followed even by Girolamo Savonarola.

[17] Cf. *M. Wackernagel :* Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance, Leipzig, 1938, pp. 353 ff., moreover with respect to the tax returns and wills of the artists cf. also *G. Gaye :* Carteggio inedito d'artisti . . . Florence, 1839, Vol. I.

[18] In the extant register of matriculation of the *Arte dei Medici e degli Speziali*, Botticelli is entered on 15th November, 1499. See: *H. P. Horne :* Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli . . . London, 1908. p. 280 f. — The *Denunzia* which the painter's father, Mariano, returned about 30th January, 1481, states that «Sandro djmarjano deta danni 33 edjpintore lavora inchasa quando evole.» See: *H. P. Horne :* op. cit. p. 71.

[19] See Risponsiva alla Invettiva di Messer Antonio Lusco fatta per Cino di Messer Francesco Rinuccini cittadino Fiorentino . . . ed. *D. Moreni,* in: Invettiva Lini Colucci Salutati in Antonium Luschum Vicentinum, Florence, 1826, pp. 246 f.

[20] On this epitaph see: *W. Paatz :* Die Kirchen von Florenz. Frankfort/M., 1943—54, Vol. III. p. 371, 501.

[21] See Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, ed. *J. Schlosser*, Berlin, 1912, p. 4. It would be incorrect to deduce from the fact that Ghiberti uses the word *scientia* for painting and sculpture, that he therefore also wished to rank them among the free arts. Even the also highly self-conscious Filarete had, after all, no more to say of their scientific standing than that: «Sichè abbi questo per uno il più degnio exercitio, che per mano si faccia, la pittura.» On the interpretation of *scientia* see also the treatment below. The view of *L. Mallè* according to which even Alberti had treated painting as a free art, is therefore incorrect. Cf. Della Pittura, ed. Florence, 1950. p. 15 f.

[22] On the scientific contentions of the Middle Ages and the Renaissance cf. The Battle of the Seven Arts . . . by Henry d'Andely, ed. *L. J. Paetow*, Berkeley, 1914; *H. Walther :* Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters, Münster, 1920; *L. Thorndike :* Medicine versus Law at Florence, in Science and Thought in the 15th Century, New York, 1929, pp. 24—58, moreover *P. O. Kristeller :* Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance, in Studies in Renaissance Thought and Letters, Rome, 1956, p. 563 and n. 25.

[23] See Ghiberti's *loc. cit.* of Note 21, moreover the introduction to Alberti's Della Pittura (ed. H. Janitschek, Vienna, 1877, p. 51) and Salutati's letter to Frater Johannes de Angelis in *C. Salutati :* Epistolario, ed. F. Novati, Vol. IV., Rome, 1905, pp. 196: «. . . cum ad poete perfectionem philosophie scientia requiratur. Non autem philosophum perficit poetria; qua ratione conficitur maiorem poetam esse philosopho . . .»

[24] See Della Pittura, ed. H. Janitschek, p. 93: «Giudica Trismegisto vecchissimo scriptore che insieme con la religione nacque la pictura et scolptura», and Poggio's argument in his work *Oratio in laudem legum :* «Poesia vero, multo post leges in XII tabulis descriptas, esse coepit, philosophiam quoque vero et reliquarum artium, quae liberales appellantur, facultates novissime in civitatem suam Romani susceperunt . . .» in: *E. Garin :* La disputa delle arti nel Quattrocento, Florence, 1947, pp. 11 ff.

[25] Cf. the passages on the artistic views of Gaurino Veronese and Nicolaus Cusanus in the first part of this paper. (In this Acta, tom. VIII. fasc. 3—4, 1962, p. 250).

[26] Even in Averrhoes' commentary on Aristotle we may find a reference to the problem of whether the preced-

ence of the two sciences — mathematics and astrology — is decided by the superiority of their subject or their method (See *E. Garin :* La disputa delle arti. op. cit. p. xiv). The scientific value of the mathematical method was thus of importance also to mediaeval thought. (For more detail *v. infra).* In the fifteenth century, however, especially great significance was attributed to it at the North Italian universities. «Si igitur consideravimus, nihil certi habemus in nostra scientia nisi nostram mathematicam» declared Nicolaus Cusanus for example. (Cf. *E. Cassirer :* Individuum und Cosmos in der Philosophie der Renaissance, Berlin—Leipzig, 1927, p. 15 et passim.)

[27] E. g. Sacchetti in his *canzone* on the death of Boccaccio. See *G. Libri :* Histoire des Sciences Mathématiques en Italie depuis le renaissance des lettres, 2. ed. Halle/S., 1863, Vol. I, pp. 205 ff). On Paolo Dragomari and the Tuscan mathematicians of his age cf. *M. Cantor :* Vorlesungen über Geschichte der Mathematik, 2. ed. Leipzig, 1900, Vol. II, p. 164 ff.

[28] Cf. *E. Cassirer :* Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit, Berlin, 1906, Vol. I, pp. 46 ff; *Idem :* Individuum und Cosmos . . . op. cit. pp. 67 f. et passim: *A. Chastel :* Marsile Ficin et l'Art, Lille—Genève, 1954, pp. 87 ff., moreover a review by *P. O. Kristeller* of the latter work in The Art Bulletin, XL, 1958, pp. 78 ff.

[29] See Trattato de Architectura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini . . . Ed. *C. Saluzzo* con note di C. Promis, Turin, 1841, p. 109. «Scrive Eupompo di Macedonia egregio matematico nissuna arte perfectamente neli huomini essere determinava senza arithmetica e geometria. Similmente non solo da lui, ma da molti altri eccellenti non meno necessaria era stimata l'arte del disegno a qualunque operativa scientia che le prenominate. Questo medesimo giudicando Apelle et Melanthio experti matematici et solerti pictori et di grande autorità in Sicione et per la tutta la Grecia instituirono che gli padri di famiglia a li figlioli loro et posteri fussero imparare l'arte antigrafica . . . Et benchè a'di nostri sia riputata vile et inferiore a molte altre mecchaniche niente di meno chi considerasse quanto sia utile et necessaria in ogni cosa humana si nella inventione si in possere explicare li concepti si nel'operare, si all'arte imitare: dall'altra parte geometria arithmetica perspectiva a questa essere affine facilmente giudicaria essa essere uno mezzo necessario in ogni cognizione et opera della cose factibili con dritta ragione.» On the term *arte antigrafica*, which is intended to denote the arts connected with drawing, cf. the note of C. Promis, *ibid :* p. 125.

[30] Ed. *H. Holtzinger*, Lib. XXII, ch. 96, 105 ff. verses:

«El secul nostro tanto la diuora
Che una tale dote infusa dali Idei
Fra le mechaniche arte uoglion porre
Ingrati iniqui sconoscenti e rei
Chie quel che possa le gran laude torre
A prospectiva alta scienza acuta
Piu che Geometria e piu aperta corre
Costei in propria forma e lei trasmuta
Inscorto ogni figura poi reduce
Ne interra inaltro secul piu ueduta
Et si perfectamente hogi reluce
Che como scorse la uertu uisiua
Perfectamente indisegnio reduce
Hor tal scienza dicta Prospectiua
Forsi e ardir che cum ragion non proua
Da qual chiar senso e gran ueru deriua
Et benche el fin di lei lhuom si non troua
Pure dela pictura membro intero
E inuention del nostro secul noua . . .»

[31] Ed. *F. Raffaelli*, p. 2.
«Sappi che sopra tutto mi dispiacque» — says the hovering lady to Lancilotti — «Che io nelle sette arti liberali — Messa non son. . . .»

[32] See Memoriale di molte statue et Picture sono nella inclyta cipta di Florentia . . . tracto della propria copia di Messer *Francesco Albertini.* (1510) Reed. Folrence, 1863, p. 7. «. . . perchè la sculptura et pictura molto delecta l'huomo' et pigliane recreazione et doctrina, et fructo copioso: cum sit che li cosmographi et naviganti senza questa non posson fare: lascio stare diversi artisti: epsa è arte infra tucte excellentissima . . .» etc.

[33] *Raphael Volaterranus :* Commentarium Urbanorum octo et triginta libri (1. ed. 1506) Roma, 1526, fol. 371 v. «Optice quoque quam nostri Prospectiuam communi vocabulo appellant, Geometrice subiicitur arti, cum corpus prospicimus, quod figura et ratione certa continetur. Cui separatim Euclides multique post eum libros dicauere, Inter quos Ptolemeus, Heros Mechanicus, Damianus, Heliodorus Larisseus, et proximo seculo Petrus e Burgo Sancti Sepulchri nobilis pictor, de hac simul et pictura vernaculo sermone copiose in quodam volumine differuit. Vsus huis discipline nimirum in plerisque rebus elucet. In metiendes edificiis. In Architecture pictureque ratione. In vmbrarum corporumque positione, cum sepe non rationi partium neque harmoniae, sed adspectui sit inseruiendum. Postremo ad deprehendendam coelestium, tum aliorum corporum varietatem, veritatemque, tum reflexiones refractionesque eorumdem.»

[34] Obviously in the case of the tomb of Pope Sixtus IV the artist was guided by a fully considered program, and the figure of perspective, though having as her attributes an astrolabe and an open book with quotations taken from Johannes Peckham's *Perspectiva communis*, evidently refers also the painters' perspective. (The opposite view is put forward by *E. D. Ettlinger* : Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVI, 1953. p. 239.)

[35] The first edition is by *C. Winterberg :* Petrus Pictor Burgensis De Prospectiva Pingendi, Strassburg, 1899. The edition used below is that of *G. Nicco-Fasola* (Florence, 1942.)

[36] « . . . la virtù dell'Architettura fundata in l'arte dell'aritmetica e geometria, che sono delle sette arti liberali e delle principali, perchè sono in primo gradu certitudinis . . .» in *G. Gaye :* Carteggio inedito . . . Vol. I, p. 214. On Federigo's life and the culture of his court see Vespasiano da Bisticci, Vita di Uomini illustri del sec. XV., ed. *A. Mai—A. Bartoli,* Filorence, 1859, pp. 90 ff., moreover *J. Dennistoun :* Memors of the Dukes of Urbino, ed. E. Hutton, London, 1909 and Federigo di Montefeltro, Lettere di Stato e d'Arte, 1470,—1480. Ed. *P. Alatri*, Rome, 1949, pp. viii—ix. On the cultural geography of fifteenth century Italy generally cf. *L. Olschki :* Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur . . . Heidelberg, 1919, Vol. I. pp. 127 ff.

[37] On the ties between duke Federigo and the Platonist *Accademia* of Florence cf. *P. O. Kristeller :* Supplementum Ficinianum, Florence, 1937, Vol. II, p. 352, moreover *A. Chastel :* Art et Humanisme à Florence . . . Paris, 1958, pp. 359 ff.

On the relation of *arte militare* with geometry and perspective, cf. the interesting views of *E. Winternitz* in: Quattrocento Science in the Gubbio Study, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New York, 1942, Vol. I, pp. 115—116.

[38] On the inlays at Gubbio and Urbino cf. *P. Remington :* A Renaissance Room from the Ducal Palace at Gubbio, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XXXVI, 1941, moreover A. Chastel . Art et Humanisme . . . op. cit. pp. 363 ff.

[39] Ed. G. Nicco-Fasola, p. 63. «La pictura contiene in sè tre parti principali, quali diciamo essere disegno, commensuratio et colorare. Disegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni proportionalmente posti nel luoghi loro. Colorare intendiamo dare i colori commo nelle cose se dimostrano, chiari et uscuri secondo che i lumi li devariano. De la quali tre parti intendo tracta[re] solo de la commensuratione, quale diciamo prospectiva . . .»

[40] *Ibid :* p. 128. «Et perchè la pictura non è se non dimostrationi de superficie et de corpi degradati è accresciuti nel termine, posti secondo che le cose vere vedute da l'occhio socto diversi angoli s'apresentano nel dicto termine et però che d'onni quantità una parte è sempre a l'occhio più propin-

qua che l'altra, et la più propinqua s'apresenta sempre socto magiore angolo che la più remota, nei termini assegnati, et non posendo giudicare da sè lo intellecto la loro mesura, cioè quanto sia la più propinqua et quanto sia la più remota, però dico essere necessaria la prospectiva, la quale discerne tucte le quantità proportionalmente commo vera scientia, dimostrando il degradare et acrescere de onni quantità per la forza de linee.»

[41] It is in thes lines of Piero that the view, only to be suspected with Alberti, is first expressed that painting is a science and must therefore be treated by scientific methods.

[42] Ed. *Nicco Fasola*, p. 86. — Piero's point of departure with this construction is the given distance point; his method therefore really recalls what is usually attached to the name of *Jean Pélerin* (in his work De artificali perspectiva, Toul, 1505). In the Italian literature of the theory of art this distance point construction can only be traced in Vignola's work, so that several students have expressed doubts whether this procedure had previously existed here. Cf. *H. Wieleitner :* Zur Erfindung der verschiedenen Distanzpunktkonstruktionen, Repertorium für Kunstwissenschaft, N. F. VII, 1920. More recent research, however, has in several cases pointed out perspectives constructed with the help of a distance point among the works of the fifteenth century masters. Cf. *D. Gioseffi :* Complimenti di prospettiva II. Critica d'Arte, XXV, XXVI, 1958, pp. 106 ff. and *R. Klein :* Pomponius Gauricus, The Art Bulletin, 1960, pp.

[43] Cf. for example *R. Bacon*, Opus Maius, part 5, dist. 6. cap. 1.

[44] « . . . dimostra una cosa, che non è» — says Filarete, quoting the essentially Platonistic excuse which his contemporaries advanced against the construction of space in perpective. (Ed. W. von Oettingen, p. 621.)

[45] The strangeness of a picture constructed in perspective to the eye of a person used to a different mode of representing space, is well shown by the memoires of a Japanese artist at the beginning of this century: *Yoshio Markino :* When I was a Child, Boston—New York—London, 1912, 272 ff. Cf. also: *E. H. Gombrich :* Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Repesentation, New York 1960, pp. 267 ff.

[46] Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, ed. *Ludwig*, p. 116. No. 59. «Se tu pittore te ingegnerai di piacer'alli primi pittori, tu farai bene la tua pittura, perchè sol quelli sono, che con uerità ti potran sindicare. ma se tu uorrai piacere à quelli, che no'son maestri, le tue pitture haranno pochi scorti e poco rileuo o'mouimento pronto . . .»

[47] Ed. *Nicco Fasola*, th. XXX, p. 96. «Per levare via l'erore ad alchuni, che non sono molti periti in questa scienza, quali dicono che molte volte nel devidere loro il piano degradato a bracci, li vene maggiore lo scurto che non fa quello che non è scurto; et questo adviene per non intendere le distantia che vole essere da l'occhio al termine dove se pongono le cose, nè quanto l'occhio può in sè ampliare l'angolo con li suoi raggi; sì che stanno in dubitatione la pro pectiva non essere vera scientia, giudicando il falso per ignoranza.» Cf. also *ibid :* p. 128. the introduction to Book III: «Molti dipintori biasimano la prospettiua, perchè non intendano la forza de le linee et degli angoli, che da essa se producano: con le quali commensuratamente onni contorno e lineamento se descrive. Perhò me pare de dovere mostrare quanto questa scienzia sia necessaria alla pictura.»

[48] For the second time in Book II of De prospectiva pingendi, ed. *G. Nicco Fasola :* p. 125 f.

[49] *Ibid :* p. 127.

[50] *Ibid :* p. 129. «Perhò è de bisogno sapere fare tucti li contorni mensuratamente de quello che l'omo vuol fare . . .» etc.

[51] The significance of Piero's progression was actually first discussed by *R. Wittkower :* Brunelleschi and Proportion in Perspective, Journal of the Warburg and Courtauld Institute, XVI, 1953, pp. 283 ff. The same author also drew attention to the fact that Piero, for lack of a modern system of mathematical notation was not able to put down the general form of the progression, therefore proposing it in two variations, taking first 4 then 6 units to be the distance from the intersection to the eye. According to the notation now used this corresponds to the series 2/1, 3/2, 4/3 . . n + 1/n, where the numerator is the distance of the object, the denominator that of the intersection.

[52] Ed. *Nicco Fasola*, pp. 73 ff. « Et hora . . . è necessario essa proportione dimostrare . . . perchè le proportioni sono inumerabili; et questa non è dupla commo è 2 et 4 et 8, et non è sexquialtera commo 4. 6. 9, nè sexquitertia, commo 9. 12. 16, nè tripla, nè quadrupla, ma dico essere proportione degradata . . .» Now these very same series may be found in *Johannes Tinctoris'* «Proportionale Musices», where the celebrated musicologist mentions only a few more, by way of supplementing those enumerated by Piero, as proof that the proportions occurring in the musician's practice were also these same ones. See *E. de Coussemaker :* Scriptorum de Musica Medii Aevi . . . Paris, 1864—76. Vol. IV, pp. 156 ff On the part played by similar musical proportions in *Alberti's* «De Re Aedificatoria», cf. *R. Wittkower :* Architectural Principles in the Age of Humanism, London, 1949, pp. 100 ff. — The author would like to express his gratitude to Prof. Dénes Bartha, who supported him by his valuable advices in drafting the part of the present paper, treating musical problems.

[53] Cf. *A. Einstein :* The Italian Madrigal, Princeton, 1949, Vol. I. pp. 5 ff.

[54] See his «Tractatus practice de musica mensurabili ad modum Italicorum», in *E. de Coussemaker :* Op. cit. Vol. III, pp. 228 f.

[55] Cf. *E. Reeser :* Guillaume Dufay — Nuper rosarum flores, 1436—1936, in Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, XV, 1939, pp. 137 ff.

[56] Cf. *A. Einstein :* The Italian Madrigal . . . *op. cit.* p. 213. The reproduction of the picture, which was part of a series representing Liberal Arts, may be found in: M. J. *Friedländer:* Joosvan Ghent, Berlin, 1925. On the contemporary musical life of Urbino cf. also: *A. Saviotti :* Una rappresentazione allegorica in Urbino, nel 1474. Arezzo, 1920.

[57] Cf. *G. Reese :* Music in the Renaissance, London, 1954, pp. 4 ff.

[58] Cf. *A. Einstein :* The Italian Madrigal . . . op. cit. pp. 30 f.

[59] See «Complexus effectuum musices» in *E. de Coussemaker*, Scriptorum de Musica . . . op. cit. Vol. IV, pp. 191 ff. — On Tinctoris generally cf. *C. van den Borren :* Johannes Tinctoris, in Biographie Nationale publiée par l'Académie Royale . . . de Belgique, XXV, 1930—32, c. 288. ff. and the literature there quoted.

[60] Cf. Ficino «Del divino furore» (in Opera omnia, Basel, 1561, p. 614) moreover *P. O. Kristeller :* Music and Learning in the Early Italian Renaissance, in Studies . . . op. cit. p. 464, and *A. Chastel :* Art et Humanism, op. cit. pp. 259 ff, 189 ff.

[61] Cf. the opinion of *Cosimo Bartoli*, advanced in Ragionamenti Accademici . . . Venezia, 1567, quoted by *A. Einstein :* The Italian Madrigal . . . op. cit. p. 21. (He compares Okeghem to Donatello and Josquin to Michelangelo.)

[62] «Mensura est quantitas temporis determinata per ipsum tempus in quo ipsa nota profertur . . .» states the definition in the «Liber de Musica» of *Johannes Vernuli de Anagnia* at the beginning of the fourteenth century. Ed. E. de Coussemaker, Sciptorum de Musica . . . op. cit. Vol. III, p. 130; for the opinion of Tinctoris on the abilities of a good singer, see in *K. Weinmann :* Johannes Tinctoris und sein unbekanntes Traktat «De inventione et usu musicae» 1917, pp. 17 ff. Cf. also *G. Reese :* Music in the Renaissance . . . op. cit. p. 147.

[63] Even Robert Grosseteste already spoke of the meeting between the endeavours of music and geometry in his tract «De artibus liberalibus». Ed. *L. Baur* in Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Münster, 1912. pp. 2 ff.

[64] See *Boethius*, Institutio musica, in: *Migne*, Patr. Lat., Vol. 63—64. On the influence of Boethius and particularly of his musical terminology on Renaissance art theory, cf. *G. Hellmann:* Studien zur Kunstterminologie . . . Cologne Univ. Thesis, 1955.

[65] The question would undoubtedly deserve more thorough investigation which can of course not be undertaken in the present context, and for which the author's

acquaintance with musical theory is also, unfortunately, not sufficient. It is only to illustrate the idea involved that the following definition by Franchino Gafori is quoted, which is felt to be a good characterization of the similarities between the methods of the musician and the painter engaged in the construction of perspective on the basis of measurements: «Il concento ovvero modulatione è uno certo corpo quale ha in sè diverse parte accomodate alla cantilena disposita tra voce distante per intervalli commensurabili. Et questo è dicto da cantori Contrapuncto.» (Published by E. Lowinsky, The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance. Papers of the American Musicological Society, Annual Meeting, 1941, Minneapolis, Minn., p. 72.

[66] *E. Lowinsky :* op. cit.

[67] The tuning of instruments according to the Pythagorean system took place with the help of the pure quint, resulting in a certain divergence (the Pythagorean comma) with respect to the initial tone after a series of 12 quints. The divergence was of course all the more audible, the further the musician was from the first tone. In practice therefore he had to avoid certain keys.

[68] *Gioseffo Zarlino :* Institutiones Harmoniche, (1. ed. 1558) Venezia, 1583, III, 63; published by *E. Lowinsky :* op. cit. p. 78. «La onde si come l'ingegnoso prospettivo col mezo della linea dritta e della obliqua, prima materia della sua arte, essendo condutte in diverse partij rappresenta al senso del vedere tante cose e tante diverse, che paiono miracolose . . . così il Musico, il quale conosca la natura de i nominati numeri e li ponga in atto: come si debbe rappresentare al senso dell'udito tante et tante harmonie, con nuove foggie e variate; che sarà un stupore di udirle . . .»

[69] De Divina Proportione, ed. *C. Winterberg*, Vienna, 1889, 40 ff. «Questo vocabulo Mathematico excelso Duca fia greco deriuato da che in nostra lengua sona quanto a dire disciplinabile, e al proposito nostro per scientie e discipline matematici se intendano Arithmetica. Geometria. Astrologia. Musica. Prospectiua. Architectura e Cosmographia. e qualunque altra daqueste depenente. Non dimeno communamente per li saui le quatro prime se prendano . . . Ma el nostro iudicio benche imbecille e basso sia o tre o cinque ne constregni cioe Arithmetica. Geometria. e Astronomia. excludendo la Musica da dicte per tante ragioni quante loro dale 5. La prospectiua e per tante ragioni quella agiongendo ale dicte quatro per quante quelli ale dicte nostre 3. la musica. Se questi dicano la musica contentare ludito vno di sensi naturali. E quella el vedere. Quale tanto e piu degno quanto eglie prima porta al intellecto se dichino quella satende al numero sonoro e ala mesura importata nel tempo de sue prolationi. E quella al numero naturale secondo ogni sua diffinitione e ala mesura dela linea visuale. Se quella recrea lanimo per larmonia. E questa per debita distantia e varieta de colori molto delecta. Se quella suoi armoniche proportioni considera. E questa le arithmetici e geometrici . . .» etc.

[70] This may be seen in Luca Pacioli's «Summa de Aritmetica» (in: *E. Müntz :* Les Archives des Arts, Paris, 1890, pp. 35 ff), *Raphael Volaterranus* «Commentarium Urbanorum» (ed. cit. Lib. XXI, fol. 223 v).

A similar reference is made by the anonymous author, the «*Prospectivo Milanese depictore*» at the end of the fifteenth century who describes the scenes of an antique relief where perspective also figures among the liberal arts. See *G. Govi :* Intorno a un opusculo rarissimo della fine del secolo XV . . . (Antiquarie prospettiche Romane) Roma, 1876, p. 16. Another pertinent contribution is the opinion of Gianfiloteo Achillini, the court humanist of the Sforzas, in his «Viridario»: «Fra l'arti liberali è la pittura, Sette se uoglion dir, questa è l'ottava . . .» (Quoted by *H. Brockhaus :* De Sculptura von Pomponius Gauricus, Leipzig 1886, p. 13.)

[71] It is part of the mathematical methodicalness o Piero, that he develops all the constructions which he describes in De prospectiva pingendi from the simplest basic elements, regardless of whether he may previously already have included several similar deductions. For exactly this reason, it is the geometrical proofs that occupy most space in his book. — Characteristically about one hundred years later Daniele Barbaro already regarded this method as childish and wrote that works such as Piero's «. . . per gl'idioti ci potranno servire.» (Practica della prospettiva, Venezia, 1569, p. 3.)

[72] Bibl. Lauranziana, Florence, Cod. Ashb. 359: «Alcune cose de abaco necessarie a mercatanti.»

[73] Bibliotheca Vaticana, Cod. Urbinas, 63.

[74] Cf. the opinion of *R. Bacon* (Opus majus, Pars. IV, dist. 2, c. 11) who although referring to the significance attributed to the regular bodies as cosmological forms, does not for his part share this view.

[75] Commentarium in Timaeum, in Opera, Cf. also *A. Chastel :* Marsile Ficin e l'art . . . op. cit. p. 101.

[76] Ed. *C. Winterberg*, pp. ff. It was also Pacioli who prepared an Italian translation of «Libellus De Quinque Corporibus Regularibus», for which, since did not display the name of Piero, the author, he was accused of plagiarism from the sixteenth century onwards. Cf. *M. Jordan :* Der Vermisste Traktat des Piero della Francesca über die 5 regelmässigen Körper, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, I. 1880, pp. 113 ff.

[77] For example Kepler in his «Mysterium Cosmographicum» (1595) based his calculations of the structure of the solar system on the proportions prevailing in the regular bodies. Cf. *W. Pauli :* Der Einfluss Archetipischer Vorstellungen auf die Bildung naturwissenschaftlicher Theorien bei Kepler, in: Naturerklärung und Psyche, Zürich, 1952, particularly pp. 112 ff.

[78] The most successful attempt so far in this respect, *G. Nicco Fasola*'s introduction to the cited edition of De prospectiva pingendi, is despite the numerous interesting ideas it moots not always convincing, in that if frequently links Piero's theoretical development to sources which only very much later influenced or could influence Italian art theory. (E. g. Nicolaus Cusanus.)

[79] See *G. Mancini*, L'opera «De corporibus regularibus» di Pietro Franceschi detto della Francesca, usurpata da Fra Luca Pacioli, Atti della Reale Accademia dei Lincei, Serie 5, Vol. XIV, p. 488: « . . . non ab re visum fuit opusculum quod in hoc ultimo aetatis meae calculo, ne ingenium inertia torpesceret, in mathematica de quinque corporibus regularibus edidi numini tuo dedicare . . .» etc.

[80] Cf. De divina proportione, ed. *C. Winterberg*, p. 158: Hauer lecto in certi annali romani comme Fidias scultore supremo feci . . . vn certo lauoro nel quale vi pose el corpo dicto Icosaedro figura delacqua il che molti phylosophi sumamente commendauano e in quello piu se fermauano acontemplare che anullaltra parte delopera qual medesimamente era tutta excellentissima . . .»

[81] All this of course does not mean that Piero's achievements as a painter had no followers, as is evidenced for example by the development of the School of Ferrara, and in a more remote sense the painting of the Umbrian-Tuscan School.

[82] Das Buch von der Malerei, ed. *H. Ludwig*, No. 1. 29, 31; pp. 2, 58, 64.

[83] On Leonardo's scientific attitude in opposition to Platonism, cf. *L. Radice's* paper in Rinascita, 1952, April. See also *G. Fumagalli :* Les embûches à l'étude de Léonard, in L'art et la pensée de Leonardo da Vinci, Études d'art, No. 8—10, Paris—Alger, 1953—1954, pp. 144 ff.

On the significance of Leonardo's scientific method cf. *J. H. Randall :* The place of Leonardo da Vinci in the emergence of modern science, in Journal of the History of Ideas, XIV, 1953, 191—202.

[84] *P. Valéry :* Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, (1894) in: Variété, Paris, 1924.

[85] See: La cultura fiorentina nell'età di Leonardo, in Medioevo e Rinascimento, Studi e ricerche, Bari, 1954, pp. 311—340.

[86] Cf. *ibid :* pp. 325 ff. On Leonardo's links with Argyropulos cf. also *E. Solmi :* Leonardo, frammenti letterari, Florence, 1923, pp. 12—14; on his connections with Paolo dal Pozzo Toscanelli, Benedetto dell'Abacco and Carlo Marmocchi, the outstanding mathematicians of his day, cf. *J. P. Richter :* The Literary Works of Leonardo da Vinci, London, 1883, Vol. II, p. 358, No. 1439, and *G. Calvi :* Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci, Archivio Storico Lombardo, II. 1916, p. 432.

[87] Cf. *P. O. Kristeller:* Studies in Renaissance Thought... op. cit. pp. 77. ff, and the same author's review on *A. Chastel :* Marsile Ficin et l'art ... in: The Art Bulletin, XL, 1958, p. 78.

[88] Cf. *E. Garin :* La cultura fiorentina ... op. cit. pp. 333 ff. On the view that the human arts must follow nature, see Theologia platonica, in *Ficino*'s Opera omnia, Basel, 1576, Vol. I. fol. 122—123. — On the view of Leonardo which may be set beside this, see Das Buch von Malerei, p. 18. No. 12.

[89] See Quaderni di Anatomia, IV, 14 v; in *J. P. Richter :* Literary Works ... No. 3.

[90] See Das Buch von der Malerei, ed. *Ludwig*, p. 4, No. 1. «Nissuna humana investigatione si po dimandare vera scientia, s'essa non passa per le mattematiche dimostrationi.» Cf. also *ibid :* p. 64, No. 31c.

[91] See Cod. Atl. fol. 147 v; cited in *G. Fumagalli :* Leonardo «omo senza lettere», Florence, 1938, p. 44. — On Leonardo's mathematics cf. also *E. Cassirer :* Individuum und Cosmos ... op. cit. p. 162f, where the distinguished author presumes a harmony of the mathematical and empirical methods. For the opposite view cf. *A. Chastel :* Art et Humanisme ... op. cit. p. 412 f. On Leonardo's mathematics generally see: *P. Sergescu :* Léonard da Vinci et les mathématiques, in Léonard de Vinci et l'experience scientifique au XVIe siècle, Paris, 1953, pp. 73—83.

[92] Cf. *E. Garin :* La cultura fiorentina ... pp. 336 ff. *M. A. Dinnik* (О философских и эстетических идеях Леонардо да Винчи, „Вопросы философии" 1952, № 4.) takes an opposite view.

[93] On Leonardo's activities and his development in general before 1482, cf. *J. Thiis :* Leonardo da Vinci, the Florentine Years of Leonardo and Verrocchio, London, 1910.

[94] For an analysis of the letter of recommendation preserved in the Codex Atlanticus see *K. Clark :* Leonardo da Vinci, an Account of his Development as an Artist, Cambridge, 1952, p. 37.

[95] See *J. P. Richter :* The Literary Works ... p. 16, No. 14 «Come sono· di 3 nature prospectiue: la prima s'astende· jntorno alla ragione del diminuire (e dicesi prospettiva diminvitiva) le cose che si allontanano· dall'occhio; la seconda contiene· in se· il modo. del uariare· i colori che si allontanano dall'ochio; la terza e vltima s'astende· alla dichiarazione come le cose deuono essere meno finite quanto piv s'alontanano, e nomi fieno questi. prospectiva liniale· prospectiva di colore· prospectiva di speditione.» Cf. *ibid :* Nos. 15—16 and 17. On the artistic practice of Leonardo see also *V. N. Lazarev*, Леонардо да Винчи, Moscow, 1952.

[96] See *ibid :* p. 18, No. 19. «Quelli che s'inamoran di practica sanza scientia, son come 'l nochiere che entra navilio sanza timone e bussola che mai è certezza dove si uada; sempre la practica debbe esser edificata sopra la bona teorica della quale la prospettiva è guida e porta, e sanza questa nulla si fa bene ne'casi di pittura.»

[97] See *ibid :* p. 59, No. 99. On the importance of the shadow effect cf. also Das Buch von Malerei, ed. *Ludwig*, p. 404, No. 413: «Di molta maggiore inuestigattione et speculattione sono l'ombre nella pittura che li suoi lineamenti; e la proua di questo s'insegna, che li lineamenti si possono lucidare con uelli o' uetri piani interposti infra l'occhio e la cosa, che si debbe lucidare; ma l'ombre non sono comprese da tale regola, per la insensibilita delli loro termini, li quali il piu delle uolte sono confusi, come si dimostra nel libro de ombra e lume.»

[98] *Ibid :* p. 480, No. 489.

[99] *Ibid :* p. 412, No. 404; cf. also p. 508, No. 517.

[100] It is characteristic that in his treatment of the proportionality of foreshortening Leonardo set out not from the mutual relations of the diminishing images, but made the ratio of the various objects to their own images the object of his investigations. The progression thus obtained is from the formal point of view much simpler than Piero's but being related solely to checking the function of vision, it has nothing whatever to do with the tasks of the painter. Cf. *R. Wittkower :* Brunelleschi and Porportion ... op. cit. pp. 285 ff.

It is also worth noting that the theorems of mediaeval optics attain to a very important rôle precisely in Leonardo's theory of perspective, and the master on more than one occasion quotes them word for word. Cf. *E. Solmi :* Le fonti dei manoscritti de Leonardo da Vinci, pp. 81—84; 226—227; 295—297, moreover *P. Sergescu :* Léonard de Vinci et les mathématiques ... op. cit. p. 79.

On Leonardo's perspective in general cf. also: *J. Mesnil :* La perspective linéaire chez Léonard de Vinci, Revue Archéologique, XVI, 1922, pp. 55 ff. moreover *P. Francastel :* La perspective de Léonard de Vinci et l'experience scientifique au XVIe siècle, in L. d. V. et l'experience scientifique ... op. cit. pp. 65 ff.

[101] See Das Buch von der Malerei, ed. *Ludwig*, p. 70, No. 33: «della qual pittura li suoi scientifici e veri principj, prima ponendo che cosa è corpo ombroso, e che cosa è ombra primitiva et ombra derivativa, e che cosa è lume cioè tenebre, luce, colore, corpo, figura, sito, remotione, propinquità, moto e quieta, le quali solo colla mente si comprendono senza opera manuale. e questa fia la scientia della pittura, che resta nella mente de'suoi contemplanti. della quale nasce poi l'operatione ...»

[102] *Ibid :* No. 189.

[103] Cf. *E. H. Gombrich :* Conseils de Léonard sur les esquisses des tableaux, in L'art et la pensée de Léonard de Vinci ... op. cit. pp. 180 ff.

[104] With regard to painting Leonardo did not yet draw this conclusion, but a generation after his death it appears to have become the general view. Pino in his «Dialogo di puttura», Michelangelo in his Sonnets and Vasari in remarks occurring in his biographies already recognise the intellectual part of art to be of a higher order, while *arte* or *τέχνη* once more comes close to playing the subsidiary part of a handicraft. (Cf. Dialogo di Pittura, Venezia, 1548, fol. 10v; on the opinions of Michelangelo and Vasari see *L. Möller :* Die Wandlungen des Kunstgedankens in der italienischen Kunsttheorie von 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Hamburg Univ. Thesis, Würzburg, 1938, pp. 4 ff.

[105] See the anecdote related by Vasari (Vite, ed. *Milanesi*, Vol. IV. p. 47) in which Pope Leo speaks of Leonardo as follows: «Oimè! Costui non è per far nulla, da che cominica a pensare alla fine inanzi il principio dell'opera.»

[106] The opinions of the contemporaries on Leonardo may be found assembled in *L. Beltrami :* Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere de Leonardo da Vinci, Milan, 1919, Nos. 99—194.

[107] On the deliberate abandonment of Leonardo's activities as a painter cf. *L. H. Heidenreich :* Leonardo da Vinci, Basel, 1954, Vol. I, p. 121 f; of the more numerous representatives of the opposite view, according to whom Leonardo in intention remained a painter throughout, cf. *K. Clark :*. op. cit. p. 147 f. and *C. Luporini :* La mente di Leonardo, Florence, 1953, p. 128 f.

[108] See Das Buch von der Malerei, ed. *Ludwig*, No. 547, cf. also *A. Chastel :* Art et humanisme ... op. cit. p. 323, p. 425 ff.

[109] See *L. Dolce :* Dialogo della pittura, Florence, 1735, p. 176; *B. Varchi :* Due lezioni, Florence, 1549, p. 111 ff; for an analysis of the much quoted letter of Raphael cf. *R. L. Lee :* Ut pictura poesis, the Humanistic Theory of Painting. The Art Bulletin, XXII, 1940, pp. 204, 207 and note 50. Cf. also *E. Panofsky :* Idea, Leipzig—Berlin, 1924, pp. 122—130.

[110] Cf. *K. Birch—Hirschfeld :* Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, Rome, 1912, p. 29.

[111] Vite, ed. *Milanesi*, Vol. IV. p. 10 f. On Pino's opinion (Dialogo di Pittura, ed. cit. fol. 2v) cf. *J. R. Spencer :* L. B. Alberti on Painting ... Yale University Thesis, New Haven, 1953, p. XXVI, and *C. Gilbert :* Alberti and Pino, Marsyas, III, 1946, p. 94.

[112] Cf. *R. Klein :* Pomponius Gauricus ... op. cit. p. 213 ff.

[113] Ed. *Brockhaus*, p. 121.

[114] Cf. *A. Chastel :* Marsile Ficin et l'art ... op. cit. p. 111.

[115] The divisions of painting with *G. B. Armenini* (De veri precetti ... Ravenna, 1587, II, c. 3) are the following: disegno, lumi-ombre, colori, composizione. A similar division may also be found with *Francesco Bisagno.* (Trattato della

pittura, Venezia, 1643) *Raffaello Borghini* (Il Riposo, Florence, 1584) distinguishes invenzione, disposizione, attitudine, membri e colori. Cf. *K. Birch—Hirschfeld :* Die Lehre von der Malerei . . . op. cit. p. 24 f.

[116] *G. Lomazzo :* Trattato della pittura, Milan, 1585, p. 247.

[117] *Gregorio Comanini :* Il Figino, ovvero del Fine della Pittura, Mantova, 1591, p. 109; «Questa proportione, et armonia dei corpi, che bellezza è detta, non è altro, che una via, per cui si camina alla cognitione di Dio . . .»

[118] *F. Zuccaro :* L'idea de scultori, pittori e architetti divisa in due libri, Torino, 1607, pp. 133 ff. Cf. *E. Panofsky :* Idea. op. cit. pp. 45 f.

[119] See Origine, et Progresso dell'Accademia del Disegno . . . ed. *Romano Alberti*, Pavia, 1604, pp. 61—65; cf. *D. Mahon :* Studies in Seicento Art and Theory. Studies of the Warburg Institute, 16. London, 1947, p. 169.

[120] Information on the extraordinary degree of development of antique scene painting is to be found primarily with *Pliny* in his Naturalis Historia. Cf. *e. g.* lib. XXXV, 23 where he tells of a piece of architecture so perfectly painted that the birds attempted to alight on it.

[121] Cf. with respect to this development: *A. Blunt :* Illusionistic Decoration in Central Italian Painting of the Renaissance, Journal of the Royal Society of Arts, Vol. CVII, 1959, pp. 310 ff.

[122] See De incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellentia verbi Dei declamatio, Anvers, 1530, cited in *J. Baltrušaitis :* Anamorphoses ou perspectives curieuses, Paris, 1955, p. 63.

[123] An example of a composition to balance perspective distortion which was much admired and frequently shown in books of models, was an idealistic conception of Trajan's column. According to this there were not 25 rings on the column as in real life but much fewer, and the patterns form ever broader bands towards the top, so that the topmost accounts for over one third of the whole patterned surface. Cf. *J. Baltrusaitis :* op. cit. p. 9 ff.

[124] Cf. *S. F. Bassoli :* Leonardo da Vinci e l'invenzione delle anamorfosi, in Atti Soc. dei Nat. e Matem. di Modena, LXIX, 1938, p. 8 ff.

[125] *Shakespeare :* Twelfth Night; or What You Will, Act. V. sc. 1; and King Richard II, Act. II, sc. 2: « . . . perspectives, which, rightly gaz'd upon, Show nothing but confusion, — ey'd awry, Distinguish form . . .» — Galileo voiced a similar view on anamorphoses (Opere, IX, 129) comparing them to allegorical poems which are hard to understand. Cf. *E. Panofsky :* Galileo as a Critic of the Arts, The Hague, 1954, p. 13.

[126] *J. F. Niceron :* La perspective curieuse, ou Magie artificielle des effects merveilleux de l'optique par la vision directe, 1638. — Quoted in *J. Baltrušaitis :* op. cit. pp. 22 f.

[127] *Gaspar Schott :* Magia Universalis, Würzburg, 1657—59. Cf. *J. Baltrušaitis :* op. cit. p. 50.

[128] On the further mathematical development of perspective construction cf. *C. Taylor :* The Geometry of Kepler and Newton, in Transactions of the Cambridge Philosophical Society, XVIII, 1900, pp. 197 ff, moreover *W. M. Ivins Jr. :* Art and Geometry; A Study in Space Intuitions, Cambridge, Mass, 1946, p. 103 ff.

[129] De prospectiva pingendi, ed. *G. Nicco Fasola*, p. 129.

[130] The most characteristic examples are provided by technical developments, where devices are frequently called by the names of the ones they have displaced (*e. g.* «car» for the automobile). In artistic photography we may frequently meet with expressions borrowed from painting — «linear composition» or «painterly formed», people will say of a photo, these statements implying (generally of course unintentionally), that the picture obtained through physical and chemical effects is one composed of lines, patches of paint and other elements of the artist's modes of expression.

[131] Still fundamental on the questions of the terminology of art theory in the fourteenth and fifteenth centuries, is the research of *J. v. Schlosser :*. Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten . . . op. cit. Vol. II. pp. 42 ff. Cf. also *R. Krautheimer :* Lorenzo Ghiberti, Princeton, N. J. 1956, 230 ff; *G. Hellmann :* Studien zur Terminologie . . . op. cit. and *E. F van der Grinten:* Enquiries into the History of Art Historical Functions and Terms . . . Amsterdam Univ. Thesis, 1952.

[132] Cf. *A. Clerval :* Les écoles de Chartres au Moyen Age, Mémoires de la Société archéologique, XI, 1895; *R. L. Poole :* The Masters of the Schools of Paris and Chartres, English Historical Review, 1920; *J. H. Parent :* La doctrine de la création dans l'école de Chartres, Paris, 1938, moreover *R. Klibansky :* The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Age, London, 1939.

[133] Cf. *Alanus ab Insulis :* Anticlaudianus, ed. *Migne*, Patrologia lat., Vol. 210, col. 515.: «(numerus) . . . erat ad cujus formam Deitatis idea impressit rebus formam mundoque figuram.» A similar thought occurs with *Hugo de Saint Victor* in Didascalion, Migne, Patr. lat. Vol. 176, col. 755.: «Virtus autem numeris est quod ad ejus similitudinem cuncta formata sunt.»

[134] See Timaeus 35—36. — On the psychological significance of numbers as the principles of order and regularity cf. *C. G. Jung :* Symbolik des Geistes, Zürich, 1948, p. 469.

[135] According to *Rudolphus de Saint Trond* «Quicquid in rythmus delectabile praestant sive in modulationibus sue in quaelibet rythmicis motibus, totum numerus efficit.» Cf. *G. Pietzsch :* Die Musik in Erziehung und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters, Halle, 1932, p. 130 ff. and *E. de Bruyne :* Études d'esthétique médiévale, Bruges, 1946, Vol. II. p. 108.

[136] Cf. *E. R. Curtius :* European Literature and Latin Middle Ages, Bollingen Series XXXVI, New York 1953, p. 501 ff.

[137] Cf. *O. von Simson :* The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Mediaeval Concept of Order. Bollingen Series XLVIII, New York, 1956, p. 21 ff. and *H. Sedlmayr:* Die Entstehung der Kathedrale. Zurich 1950.

[138] Wisd. of Sol. XI, 20. «Sed omnia in mensura et numero et pondere disposuisti.» Setting out from the Biblical quotation, Augustine in «De Genesi contra Manicheos» develops the triple principle of *mensura-numerus-ordo* which he later (about 405) expanded in his De natura boni. In the new formulation he linked mensura with the concept of *modus*, *numerus* with *species*, while *pondus* as earlier, was connected with *ordo*. Cf. *W. J. Roche :* Measure, Number and Weight in Saint Augustine, in New Scholasticism, XV, 1941, p. 350 ff.

[139] *Alexander Halensis :* Summa Theologica, ed. Quaracchi, 1924—1947, Vol. II. p. 81. «Pulchra est res quando tenet modum et speciem et ordinem». Similar thoughts are also to be found with *Vincentius Bellovacensis :* (Speculum Naturale, ed. de Douai, 1624, Lib. XXVIII, c. 5.) «In his autem omnibus quae creata sunt omnia quanto magis moderata, speciosa, ordinata, tanto magis bona sunt.» Cf. *E. de Bruyne :* Études . . . Vol. III, p. 119.

[140] Cf. *Alanus ab Insulis :* De planctu naturae. ed. Migne. Patr. Lat. Vol. CCX, col. 453; *Alexander Halensis :* Summa theologica, ed. cit. Vol. I, p. 174. Cf. *E. de Bruyne :* Études . . . Vol. III, p. 102. — On portraying God as an architect see *O. v. Simson :* The Gothic Cathedral . . . op. cit. p. 35 and note 37.

[141] Cf. *S. H. Thomson :* The Writings of Robert Grosseteste, Cambridge, 1940, moreover *D. E. Sharp*, Franciscan Philosophy at Oxford, Oxford, 1930.

[142] It would be very interesting on occasion to investigate what links there were between the mathematics of the Oxford School and the Italian Renaissance. That some connection did in fact exist is proved by Luca Pacioli himself, who mentions Bradwardine, the fourteenth century continuer of the traditions of the Oxford School, among his sources. See *G. Mancini :* L'opera De corporibus regularibus . . . op. cit. p. 456. Cf. also *L. Olschki :* Der geometrische Geist in Literatur und Kunst, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch., VIII, 1930, p. 516 ff. On the influence of Franciscan nominalism upon the cultural life of fifteenth century Florence cf. *E. Garin :* La cultura fiorentina . . . op. cit. p. 325 f.

[143] See *R. Grosseteste :* Commentarius in Divinis Nominibus, ed. *L. Baur :* in Beiträge zur Geschichte der Philo-

sophie des Mittelalters, 1912, «Distribuens . . . commensurationem qua unumquodque videlicet se habet ad se et ad alterum nec diminute nec superflue, et pulchritudinem, quae videlicet resultat ex commensuratione.» Cf. *E. de Bruyne :* Études . . . Vol. III, p. 138.

[144] Cf. *ibid :* p. 168—170, moreover pp. 305—306. — Cf. also *T. Greenwood :* La connaissance mathématique d'après Thomas d'Aquin, in Revue de l'Université d'Ottawa, XII, 1942, p. 121 ff.

[145] In Ficino's commentary on the Platonic Convito there is a passage on those who «certam membrorum omnium positionem, sive ut eorum verbis utamur, commensurationem et proportionem cum quadam colorem suavitate, esse pulchritudinem opinentur.» Cf. *A. Chastel :* Marsile Ficin et l'art . . . op. cit., p. 87 ff. Several students of art history have considered this opinion to be the sign of a polemic against artists. Cf. *G. Nicco Fasola :* De prospectiva pingendi, p. 14, or *D. Frey :* Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung, Augsburg, 1929, p. 32. — Undoubtedly the theoretically more schooled among the artists may also have held views similar to those to which Ficino takes exception. This, however, was as we have seen an approach inherited from the Middle Ages and therefore conservative from the viewpoint of the Florentine Platonists. The painters, sculptors and architects themselves only adopted it and Ficino evidently campaigned against the sources of their scholarship and not against the views of the artists, who could hardly be his debating partners.

[146] Cf. *N. Pevsner :* The Term «Architect» in the Middle Ages, Speculum, XVII, 1942.

[147] On the relations between theoretical and practical geometry cf. the opinion of *Dominicus Gundissalinus* in his De divisione philosophiae, ed. *L. Baur :* in Beiträge zur Geschichte der Philosphie des Mittelalters, IV, 1903, p. 106 ff. On the geometry of the mediaeval craftsman, moreover a script discussing the proportions of the human body written about 1200, cf. *M. Cantor :* Die römische Agrimensoren und ihre Stellung in der Geschichte der Feldmesskunst, 1875, pp. 157 and 223, moreover *idem :* Vorlesungen . . . op. cit. Vol. II, p. 293.

On the practice of the Gothic masters in measuring height cf. the drawing of Villard de Honnecourt in *H. Hahnloser :* V. d. H.; Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Vienna 1935, p. 119. f. Cf. *J. Csemegi*, A középkori építészet szerkesztési módszerei. «A M. Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve», 1953, Budapest, 1954, p. 13—57. (On the methods of construction of mediaeval architecture.)

[148] On the fact that with the development of Gothicism the rôle of geometrical construction also increased rapidly in architecture cf. *O. v. Simons :* The Gothic Cathedral . . . op. cit. p. 16 ff.

[149] «Totes ces figures sunt estraites de geometrie», says the note of the second master and *H. Hahnloser* convincingly proves that the figures on p. 39 of the sketch-book should really be regarded as copies. (Ed. cit. p. 256).

[150] «Constructiones artis geometriae secundum Euclydem» ed. *D. Knoop—G. P. Jones—D. Hamer :* The Two Earliest Masonic Mss. Manchester, 1938, Cf. *O. v. Simson :* The Gothic Cathedral, p. 33 f. and note 33.

[151] Cf. *J. S. Ackermann :* Ars sine scientia nihil est: Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan, The Art Bulletin, XXXI, 1949, pp. 84—111, particularly p. 101 ff.

[152] Cf. also *P. Frankl :* The Secret of the Mediaeval Masons, The Art Bulletin, XXVII, 1945, p. 45 ff.

[153] Cf. *J. S. Ackermann :* Ars sine scientia nihil est . . . p. 89.

[154] It is characteristic that even in 1521 Cesariano in his translation of Vitruvius appended the note: «secundum germanicam symmetriam» to the construction of the quadrature. Cf. *W. Überwasser :* Spätgotische Baugeometrie. Untersuchungen an den «Basler Goldschmiedrissen». Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte, 1928—30, NF. XXV—XXVII, p. 221 and note 2.

[155] See *Matthes Roriczer :* Von der Fialen Gerechtigkeit, Regensburg, 1486. For an analysis of the construction of pinnacles cf. *W. Überwasser :* Nach rechtem Mass. Aussagen über den Begriff des Masses in der Kunst des XIII.—XVI. Jahrhunderts. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, LVI, 1935, p. 256, on the altar construction cf. *Idem :* Spätgotische Baugeometrie . . . op. cit.

On Gothic plans developed from geometrical progressions cf. also *M. Velte :* Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund- und Aufrissgestaltung der gotischen Kirchen, Basel, 1951, and *P. Booz :* Der Baumeister der Gotik, Kunstwissenschaftliche Studien 27, Munich, Berlin, 1956. — The latest research indicates that although geometrical construction played the most important part in the *scientia* of the Gothic research, arithmetical calculations gradually also came to be used. Cf. *K. J. Conant :* New Results in the Study of Cluny Monastery, Journal of the Society of Architectural Historians, XVI, 1957.

[156] Cf. *H. Hahnloser :* Villard de Honnecourt . . . op. cit. p. 86, moreover *E. Panofsky :* The History of the Theory of Human Proportions, in the volume: Meaning in the Visual Arts, New York, 1955, p. 87.

[157] See *H. Kayser :* Ein harmonikaler Teilungskanon. Analyse einer geometrischen Figur in Bauhüttenbuch von Villard de Honnecourt, in Harmonikale Studien, I. Zürich, 1946, Cf. also *M. Ghyka :* The Geometry of Art and Life, New York, 1946, p. 126.

[158] The application of this *harmonikaler Teilungskanon* appears even in the literature of sixteenth century art theory. See *W. Rivius :* Vitruvius Teutsch, Basel, 1575 (1. ed. Nürnberg, 1548) p. 325. Cf. *H. Kayser :* op. cit. p. 25.

On the proportions used in mediaeval architecture generally cf. also *R. W. Gardner :* A Primer of Proportion in the Arts of Form and Music, New York, 1945 and *Ch. Funck—Hellet :* L'équerre des maîtres d'oeuvres et la proportion. Les Cahiers techniques de l'art, II, 1949.

[159] *W. Überwasser* in his cited paper «Nach rechtem Mass . . .» (p. 255) quotes the words of Roriczer: «So doch eine jede Kunst Materie, Form und Masse hat» and later: «so habe ich es unternommen etwas berühter Kunst und Geometrie zu erläutern und diesmal zuerst den Anfang des ausgezogenen Steinwerkes, wie und in welchem Mass das aus dem Grunde der Geometrie mit Austeilung der Zirkels hervorkommt und in die rechten Masse gebracht werden soll.»

[160] Cf. *K. M. Swoboda :* Geometrische Vorzeichnungen Romanischer Wandgemälde, Alte und Neue Kunst, II, 1953, p. 81 ff.

[161] *W. Überwasser :* Von Mass und Macht der alten Kunst, Strassburg, 1933, has a detailed analysis of Cennini's passage on fresco painting, and partly relying on this reconstructs a geometrical system that determines the compositions of numerous pictures. These diagrams, constructed on the basis of architectural schemata, are not always convincing but undoubtedly prove that late mediaeval painting did use some kind of construction for the division of the compositions. Cf. also on this Alberti's Della Pittura (ed. Janitschek, p. 112) and *Luca Pacioli*'s Trattato dell'Architettura (in: De divina proportione, ed. *C. Winterberg*, p. 137.)

[162] Della Pittura, ed. Janitschek, p. 81. «Qui sarebbono alcuni i quali segnierebbono una linea a traverso, equidistante dalla linea che giace nel quadrangolo, et quella distantia quale ora fusse tra queste due linee, dividerebbono in tre parti, et preso ne le due a tanta distantia, sopracignerebbono un altra linea et così a questa adgiugnierebbono un'altra et poi un'altra . . .» etc.

[163] On the perspective constructions previous to Alberti cf. also *R. Klein :* Pomponius Gauricus . . . op. cit.

[164] On the connections of the methods of the mediaeval architect with the constructions of the Renaissance painters cf. *P. Francastel :* La perspective de Léonard . . . op. cit. p. 62, moreover the considerations of *G. C. Argan* (The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the XVth Century, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, IX, 1946, p. 96 ff.) who thought, however, to deduce the idea of linear perspective mainly from the spatial effect of the actually constructed elements, pillars and arches. Cf. particularly p. 108 f.

UNA MADONNA VENEZIANA DEL 1500 CIRCA

E. Ybl

Or non è molto destato attenzione un quadro della Madonna, del Rinascimento italiano, di notevoli qualità artistiche (legno, 55.5 × 48). Proprietà privata ungherese, è stato espertamente restaurato da György Kákay Szabó per rinascere all'antica bellezza. (fig. 2). Nel quadro la veste della Vergine è rosso-arancione, il manto è blu scuro, col risvolto verde marrone e l'orlo bianco ornato di disegni imitanti le lettere dell'alfabeto. Dietro ad essa, una tenda grigioverde un poco ondeggiante, con l'orlo rosso chiaro. Mancano purtroppo alla parte inferiore del quadro circa 8 cm, come si deduce dall'assicella superiore di sostegno fissata sul retro della tavola. L'assicella inferiore manca; evidentemente il quadro terminava in basso con una ringhiera sulla quale era gettato un drappo verdolino orlato di rosso; è forse quella parte che portava la firma dell'artista. La tavola di pino non e parchettata ed è un po' piegata.

Il dipinto ha indubbiamente strette affinità con i quadri di Giovanni Bellini, mentre alcuni particolari, come gli uccelli ed i rettili rivelano l'imitazione del Carpaccio, mentre in fondo a destra si può riconoscere la copia del paesaggio del *Miracolo sul mare* (B. 71) del Dürer. (fig. 1). Il nostro dipinto quindi sarà stato terminato dopo il 1500, dato che sia il Meder che il Winkler ed il Panofsky assegnano l'incisione del Dürer al biennio 1498—1500.[1]

Tuttavia, nè il Bellini nè il Carpaccio possono essere autori del dipinto: infatti, a parte il sorriso raggelato, da maschera, sul volto del bambino, non è concepibile che due maestri veneziani così importanti abbiano utilizzato quasi senza modificarla l'incisione del Dürer. Le dimensioni della fortezza in cima al monte e del castello sottostante sono bensì un poco ridotte, ma l'architettura tedesca con le sue torri e bastioni dai tetti alti, a punta, è rimasta inalterata. Anzi il nostro pittore ha tracciato anche a destra una strada larga che parte dai piedi delle rocce. Ha tralasciato invece, perchè reso superfluo dal cambiamento del soggetto, il gruppo del mostro marino, la figura barbuta che accorre, con le braccia alzate dallo spavento, sul banco sporgente nel fiume e le bagnanti che scappano dall'acqua mentre la loro compagna rapita, distesa sulla schiena del mostro marino in contrapposto italiano, le guarda dolorosamente. Sarà stato proprio questo contrapposto così italiano, ancora tutto mantegnesco, a richiamare l'attenzione del pittore sull'incisione.

D'altra parte, egli ha seminato nel quadro animali minuziosamente disegnati: uccelli, aironi, anitre selvatiche, rettili, conchiglie, come si vede in parecchi dipinti del Carpaccio. Così il cardellino incappucciato rosso-bianco, seduto su una stanghetta in alto a sinistra, si trova pure sulla balaustra del quadro di *S. Orsola* a Londra (già nella collezione Layard a Venezia),[2] gli uccelli seduti su una sbarra, nell'*Annunciazione* della Cà d'Oro proveniente dalla Scuola degli Albanesi;[3] (fig. 3) anzi, nel quadro di soggetto identico di Lazzaro Bastiani (Padova, Museo Civico)[4], per non parlare di altre opere del Carpaccio. Nel nostro quadro il cardellino siede sulla stanga col suo piccolo grigio. Lucertole, serpenti e rane si possono vedere poi nella *Lotta di S. Giorgio col drago*, in primo piano come anche qui ai lati delle rocce düreriane.[5] È già un'aggiunta del nostro pittore, poichè nell'incisione del Dürer mancano tali rettili. Nel gusto del nostro artista per il disegno particolareggiato si manifesta quasi un orrore per il vuoto: egli non considerava, infatti, che la lucertola o il serpente collocati sulla lontana parete rocciosa risultassero, paragonati l'edificio o alla gente per strada, più grandi di un coccodrillo ben sviluppato o di un serpente gigante, quasi dei mostri antidiluviani. Del resto, anche nel primo piano del *San Girolamo* del Bellini si può osservare una lucertola simile.[6]

Allo stesso modo il pittore del quadro della nostra Madonna ha preso dal Carpaccio le piante disegnate con cura nel primo piano, caratteristica



Fig. 1. A. Dürer: Miracolo sul mare. Incisione in rame. B. 71.

così tipica del grande veneziano, specie nel *Martirio di S. Orsola*, (fig. 4) nel *Battesimo del re*[7] e sopratutto nel *Guerriero* (Lugano, collezione Thyssen-Bornemisza).[8] (fig. 5) I dipinti di S. Orsola risalgono all'ultimo decennio del XV sec., la serie di S. Giorgio agli anni tra il 1502 e 1507.[9] (fig. 6) È indubbio che il nostro pittore abbia osservato bene le opere precedenti e quelle in corso del suo celebre collega veneziano.

Chi sarà l'autore del nostro quadro? Adolfo Venturi nella sua «Storia dell'Arte Italiana» scrive[10]: «Alberto Dürer aveva suggerito motivi nuovi a tutta l'arte veneziana, specialmente per mezzo delle sue incisioni, le quali ebbero una diffusione stragrande». Egli ricorda Jacopo de' Barbari, Bartolomeo Veneto e Marco Marciale. Il Marciale è un artista più rozzo che segue Dürer con una «policromia da bazar» (Venturi), mentre la personalità del Barbari è facilmente riconoscibile per le sue figure di tipo tedesco, niente affatto bellinesco. Tra i tre, quello che più degli altri può essere messo in relazione col nostro dipinto è Bartolomeo Veneto, il maestro che, partito dalle orme del Bellini e di Cima, è arrivato più tardi con una svolta ardita ai ritratti femminili calligraficamente stilizzati, con caratteri simili al disegno, e a quelli virili più ampi, cinquecenteschi. È stato Federico Hermanin adavvertire per primo gli elementi presi in prestito al Dürer nell'opera di Bartolomeo Veneto.[11] Egli ha dimostrato infatti che nello sfondo paesistico di destra del magnifico *Ritratto d'uomo* della già collezione Crespi di Milano (1512),[12] Bartolomeo copiò una incisione in legno del Dürer, del 1497, raffigurante un *Cavaliere galoppante con alabardiere* (B 131). Secondo lo Hermanin, il nostro pittore avrebbe copiato le due figure del foglio düreriano per momentanea pigrizia. Non modificò nemmeno i gesti di esse, solo lo sfondo è diverso. Lo stesso si vede, con qualche differenza, nel bel ritratto d'uomo della Galleria Nazionale di Roma. Un caso simile è rappresentato dalla Madonna di Bartolomeo conservata nel museo di Münster e a causa della falsa segnatura anteriormente attribuita da G. Pauli al Boltraffio.[13] Qui Bartolomeo ha preso in prestito l'incisione in rame del Dürer *Maria ai piedi di un albero*, del 1513 (B. 35), con in fondo la scena del *Re a cavallo col suo accompagnatore* desunta da Lucas van Leyden (B. 24). È proprio in base a ciò che Herbert Cooc ha riconosciuto nel ritratto l'opera di Bartolomeo e Guido Cagnola vi ha aggiunto ancora due altre Madonne di Bartolomeo quell'Ambrosiana e quella collezione Bozzotti di Milano, nelle quali pure si vedono le suddette figure di Lucas van Leyden.[14] Quindi anche dopo il 1513 Bartolomeo continuava a valersi di prestiti del genere. In tal modo la nostra Madonna, proprio per le imitazioni düreriane, potrebbe essere messa in relazione con Bartolomeo, notorio imitatore, se non fossero proprio le sue Madonne a contraddire a tale ipotesi.

Adolfo Venturi, il quale per primo ha dedicato a Bartolomeo uno studio a parte[15], descrive, come la a lui attribuita prima Madonna, quella della Casa Martinengo di Venezia, poi venduta all'asta con la collezione Dona della Rosa della stessa città. Secondo l'iscrizione tale opera fu terminata il 9 aprile 1502 da Bartolomeo, di origine mezza veneziana mezza cremonese. Nel paesaggio dello sfondo appare ancora l'edificio del Santo di Padova con le sue cupole e torri, dall'altra lato invece si vede un castello piuttosto basso. Questo tipo di Madonna viene spesso ripetuto dal nostro artista e nell'esemplare che è forse l'ultimo, lo sfondo düreriano, trasportato a destra,



Fig. 2. Seguace di Giovanni Bellini: Madonna. Budapest, proprietà privata
(Per ragioni tecniche al quadro manca a ogni lato una striscia di un cm circa.)



Fig. 3. Vittore Carpaccio: Annunciazione. Venezia. Cà d'Oro



Fig. 4. Vittore Carpaccio: Viaggio di S. Orsola. London. National Gallery



Fig. 5. Vittore Carpaccio: Cavaliere. Lugano. collezione Thyssen-Bornemisza

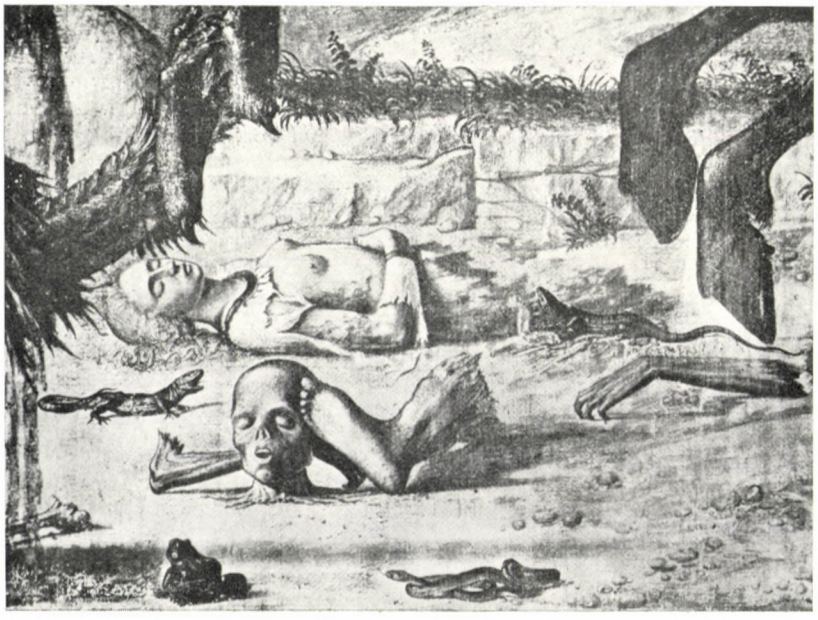


Fig. 6. Vittore Carpaccio: S. Giorgio col drago. Particolare. Venezia. S. Giorgio degli Schiavoni



Fig. 7. Giovanni Bellini: Madonna col Bambino. Berlino. Museo

assume già un carattere italiano. Sono scomparsi i tetti alti, le torri tonde e sono più evidenti i marciapiedi. Le case sul fiume si appoggiano su alti pilastri sorgenti dall'acqua. Lo stesso motivo paesistico montuoso, coronato di castelli si ritrova nella *Pietà*[16] a S. Pietro d'Orzio, anzi, in parte, sulla già ricordata Madonna della collezione Bozzotti di Milano. Il monte turrito, di tipo italiano, figura del resto già su varia Madonne anteriori del Bellini, del Carpaccio e di Cima e su altri quadri di questi artisti, come nella *Risurrezione di Cristo* del Bellini, prima attribuita dal Venturi a Bartolomeo.[17] Tutta la pittura dell'Italia settentrionale aveva il gusto di tali motivi. Da Venezia col cielo sereno si vedono dalle Fondamenta Nuove le cima delle Alpi coperte di neve. È comprensibile che i pittori italiani avessero una predilezione per paesaggi simili. Anche il pittore della nostra Madonna dipinse nello sfondo di destra delle montagne brulle, rocciose che s'innalzano sull'orizzonte del vasto paesaggio ravvivato da un castello.

Tutto ciò indica indubbiamente Bartolomeo. Ma cosa dire delle parti figurative del nostro quadro? Certamente le Madonne segnate di Bartolomeo somigliano poco alla nostra. Nel nostro dipinto il Bambino è fermo in piedi, calmo, mentre in quelli di Bartolomeo sembra quasi sgambettare sulle ginocchia della madre, pronto a saltare in piedi. Guarda sorpreso verso destra, colpito da qualcosa che viene da quella parte. Nella Madonna Bozzotti tale atteggiamento del Bambino viene motivato da Bartolomeo col mettergli accanto il piccolo S. Giovanni Battista, sulla testa del quale egli posa la mano sinistra. Ma la destra è sempre posata sulla gamba, e anche la posizione dei piedini è identica. Questa irrequietudine è caratteristica anche dei bambini di Cima. Spesso essi guardano in una direzione opposta a quella della madre, come si osserva più chiaramente nella *Madonna dell'Arancio* (Venezia, Accademia),[18] nella *Madonna Montini* (Parma, Galleria) e in quella a gruppo di Copenaghen.[19] E Cima stesso copre la testa della Madonna con un fazzoletto grande a larghe pieghe come quello che si osserva nelle prime autentiche Madonne di Bartolomeo. Quelle del periodo più tardo, come il quadro della Galleria di Stoccarda[20] e l'altro della collezione



Fig. 8. Giovanni Bellini: «Madonna degli alberetti.» Venezia. Accademia

Bozzotti non presentano analogie con la nostra Madonna. È Madonna della collezione Benson di Londra,[21] col suo sguardo devoto fisso sul figlio, che rassomiglia di più, con gli occhi abbassati, alla nostra.

Tanto più forti invece si mostrano le analogie con l'arte di Giovanni Bellini. La stessa posizione del quadro, più calma, ricorda questo maestro. Possiamo osservare la stessa caratteristica in una delle Madonne dell'Accademia di Venezia (fig. 10), nella *Madonna degli Alberetti* (fig. 8) della stessa e in quelle dei musei di Chicago e Berlino[22] (fig. 7); mentre il volto di Maria, raccolto, ma tuttavia rivolto verso il figlio, è identico all'espressione delle Madonne belliniane ripetute varie volte, come in quella di Bergamo, della collezione Harewood di Londra, in quella di Detroit e della Morgan Library di Nuova York.[23] Anche in queste ultime si vede quasi l'interno delle narici disegnato in uno scorcio meraviglioso. Anche qui le palpebre abbassate, aperte a spiraglio sono arcuate come pure le labbra. Le sopracciglia sono disegnate in alto,



Fig. 10. Giovanni Bellini: Madonna col Bambino. Venezia, Accademia



Fig. 9. Giovanni Bellini: Madonna col Bambino. Cambridge (USA). Fogg Art Museum

come nella Madonna di Bergamo. Il fazzoletto bianco di Maria, con le pieghe dell'orlo rivoltate, somiglia — come ha osservato György Kákay Szabó — a quello di una Madonna dell'Accademia di Venezia.[24] Anche la scollatura rotonda della veste si ritrova spesso nelle opere dell'artista. Ma la prova decisiva dei legami del nostro quadro col Bellini sono le lunghe dita sottili e nervose della Madonna, con la punta del medio appoggiata sull'anulare, come nella Madonna del Fogg Art Museum di Cambridge.[25] (fig. 9) In quest'ultima il Bambino tiene nella sinistra una rosa, nel nostro quadro invece una fragola. Sono simili anche i capelli ricciuti e inanellati, con un ricciolo che ricade sulla fronte. È solo il volto inespressivo del nostro bambino, simile a una maschera, che non ricorda il Bellini; mentre la modellazione del corpo corrisponde all'arte del maestro: anche questi disegna spesso ditini così rigidi. Nelle opere belliniane nè la Madonna nè il bambino portano braccialetti o collane, mentre ciò si vede in una delle Madonne di Vittore Carpaccio e di Antonello Saliba. Può darsi che nel nostro quadro si tratti di un'aggiunta di epoca posteriore.[26] La tenda

verde dietro le due figure è un fenomeno frequente non solo nell'arte del Bellini, ma in tutta la pittura veneziana.

La nostra Madonna è indubbiamente un lavoro di scuola. È noto quante repliche abbia eseguito il Bellini, tra di esse alcune possono sembrare piuttosto bellinesche che non opere autentiche del maestro. È anche il caso del nostro dipinto. La composizione delle figure potrebbe essere opera sua, della fine del Quattrocento, anzi il volto della Madonna e le mani, eccellenti sa, confrontati con opere autentiche dell'artista, sembrano essere dipinti da lui stesso. Egli avrà forse tracciato appena il Bambino, lasciando incompiuto anche lo sfondo. Il quadro sara rimasto in questo stato per alcuni anni, finchè il pittore ignoto, meno dotato e legato al Bellini, l'avrà terminato entro il 1505 utilizzando le incisioni del Dürer ed i piccoli animali e piante del Carpaccio. La prassi usata allora nelle botteghe rende possibile tale ipotesi. Ripetiamo che l'artista doveva aver conosciuto anche i quadri anteriori e quelli in preparazione del Carpaccio. Anche György Kákay Szabó, considerando il problema dal punto di vista della tecnica della lavorazione, ha constatato che si tratta dell'opera di due diverse mani: è diversa la materia del colore che si è comportata diversamente nel corso del restauro. Si possono attribuire a due mani diverse il volto nobile e raccolto, delicatamente disegnato della Madonna da una parte e i lineamenti rigidi del bambino, le molte imitazioni dall'altra; cioè le parti eccellenti e quelle meno buone, dovute al maestro minore che forse copiava lo stesso Bellini, ma anche il Carpaccio e il Dürer. Non può trattarsi di Bartolomeo Veneto malgrado tutte le ripetizioni düreriane, perchè i suoi bambini sono più vivaci, le loro forme più angolose, i gesti più ricercati, mentre la Madonna è di un tipo più popolare, come quelle di Cima.[27] La nostra Madonna invece è una creatura più fine, come l'arte del Bellini è più nobile di quella di Cima. Lo spirito e alcuni particolari dell'opera fanno pensare al grande maestro, anche se più tardi il quadro è stato terminato da un altro pittore.[28]

Nemmeno i Santacroce possono venire in considerazione, anche se nelle loro opere si incontrano pure certi sfondi caratteristici della pittura veneziana. Manca infatti la cura amorevole nel disegno particolareggiato delle piante e la raffigurazione dei diversi animali.[28]

Il nostro dipinto rappresenta infallibilmente la pittura veneziana degli anni intorno al 1500.

NOTE

[1] *Meder, J.:* Dürer-Katalog, Wien 1932, p. 96, N. 66; *Winkler, Fr.:* Dürer (Klass. d. K.) IV ediz. p. 118; *Panofsky, E.:* Albert Dürer, Wien 1922. II, p. 26.

[2] *Marle, R. v.:* The Development of the Italians Schools of Painting. The Hague, 1936. XVIII, p. 233, e *Perocco, G.:* Tutta la pittura del Carpaccio, p. 89.

[3] *Ludwig, G.—Molmenti, P.:* V. Carpaccio, p. 232 e *Marle:* op. cit. p. 272; *Perocco:* op. cit. p. 135.

[4] *Ludwig, G.—Molmenti, P.:* Op. cit. p. 25.

[5] *Marle:* op. cit. XVIII, p. 258 e *Perocco, G.:* op. cit. pp. 108—109.

[6] *Gronau, G.:* C. Bellini, p. 82.

[7] *Hausenstein, W.:* Das Werk des Carpaccio. Berlin, Leipzig 1952. p. 37 e *Perocco, G.:* op. cit.; pp. 53 e 107.

[8] *Marle:* op. cit. XVIII, p. 311 e *Perocco:* op. cit. p. 152.

[9] *Marle:* op. cit. XVIII, p. 207, 247 e 311, e *Perocco:* op. cit., pp. 40 e 59.

[10] *Venturi, A.:* Storia dell'arte italiana. VII Parte. Milano 1915, p. 693.

[11] *Hermanin, F.:* Bartolomeo Veneto e Alberto Dürer, in: L'Arte, III (1900) p. 155.

[12] Riproduzione in: L'Arte, II (1899), p. 440.

[13] Rassegna d'Arte, anno 1912, p. 19.

[14] Rassegna d'Arte, anno 1912, p. 77. La Madonna di Münster.

[15] L'Arte, II (1899), pp. 432—462.

[16] L'Arte, II (1899), pp. 431 e 439.

[17] *Gronau, G.:* op. cit.; p. 67. — *Ludwig, G. v.—Bode, W.:* Die Altarbilder der Kirche S. Michele di Murano, Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsamml. XXIV, 1903, p. 131.

[18] *Burckhardt, R.:* Cima da Conegliano. Leipzig 1905, p. 33.

[19] *Burckhardt, R.:* op. cit.; p. 64 e *Berenson, B.:* Italian pictures of the Ren. Venetian School. I. London 1956, 474 t.

[20] L'Arte, 1899, p. 437.

[21] Rassegna d'Arte, anno 1912, p. 77.

[22] *Gronau, G.:* op. cit. pp. 76, 102, 103 e 125. Le due prime Madonne figurano come opere autentiche anche nella monumentale monografia di *Rodolfo Palluchini* sul Bellini. (Milano 1960.)

[23] *Gronau, G.:* op. cit. pp. 59, 112, 113 e 151.

[24] *Dussler, L.:* op. cit. Giovanni Bellini. Frankfurt 1936, p. 70.

[25] *Gronau, G.:* op. cit. p. 44. — In Palluchini non figura neanche questa Madonna, ma è indiscutibile il suo stile bellinesco. Anche le dita della Madonna della collezione Johnson di Philadelphia sono così sottili. V. *Berenson, B.:* op. cit. p. 192.

[26] *Berenson, B.:* op. cit., tavv. 295 e 418. La mano sinistra della Madonna messinese del Saliba ha la stessa posizione della nostra. È simile anche la veste, ciò nondimeno non possiamo mettere in relazione il nostro quadro con quel pittore.

[27] Il nostro dipinto ha delle affinità anche con le Madonne di Leningrado e di Mosca dipinte da Cima. *Lazarieff, V.:* Opere nuove e poco note di Cima, in: Arte Veneta, XI, anno 1957, pp. 44 e 51.

[28] *Fiocco, G.:* I pittori di Santa Croce, in: L'Arte, XIX, p. 195.

ALCUNI DISEGNI VENEZIANI DEL SEC. XVIII NELLA COLLEZIONE DELL'ERMITAGE

LARISSA SALMINA

Pochi sono i maestri veneziani del XVIII secolo la cui arte sia stata rivelata nella sua pienezza e molteplicità, con l'analisi della loro maniera pittorica considerata nel suo sviluppo stilistico e nella sua tecnica del disegno. Persino le caratteristiche essenziali dell'arte dei più grandi maestri veneziani del XVIII secolo ci risultano spesso sconosciute. Fino agli ultimi tempi erano ignoti i disegni preparatori dei quadri di Giambattista Piazzetta;[1] fino a poco non era ancora chiarito il problema dei disegni del primo periodo di Giovanni Battista Tiepolo. Ciò vale ancora di più per i cosiddetti «maestri veneziani minori». L'interesse per essi si è destato appena in questi ultimi anni.

Appunto perciò ha potuto indubbiamente incontrare molti consensi la mostra organizzata nel 1959 dalla Fondazione Giorgio Cini, che intendeva esporre non una qualche collezione di disegni, ma presentare l'opera di un unico maestro. Alla mostra allestita da Alessandro Bettagno sono stati presentati 120 disegni provenienti da dieci collezioni di vari paesi e attribuiti tutti ad Antonio Pellegrini.[2] Anche se la mostra non ha cercato di raggiungere una compiuta ed esauriente rivelazione delle capacità di disegnatore del Pellegrini — infatti un ragguardevole numero di eccellenti disegni suoi non sono stati neanche esposti — ha tuttavia portato a risultati notevoli. Le numerose pubblicazioni dei quadri e dei disegni del Pellegrini fatte in quell'occasione[3] hanno pienamente smentito l'opinione che egli fosse un artista di secondo ordine. Non solo esse hanno sottolineato la sua forte personalità artistica, ma hanno anche tracciato il posto che egli occupa nell'arte del XVIII secolo quale uno dei fondatori dello stile rococò veneziano. La mostra ha messo sul tappeto in forma ancora più impegnativa il problema dell'attribuzione dei disegni appartenenti al gruppo Ricci-Pellegrini-Diziani-Fontebasso. In base ai disegni pubblicati dal Bettagno è stato possibile definire alcuni altri conservati all'Ermitage e che fino ad oggi non si era riusciti ad attribuire a persona determinata né figuravano nel catalogo dei disegni italiani dei secoli XVII—XVIII.[4]

In primo luogo vanno attribuiti al Pellegrini i due fogli («Il centauro Nesso rapisce Deianira») che sono senza dubbio varianti della stessa composizione, anche se sostanzialmente diversi l'uno dall'altro. (figg. 1 e 2).[5] La prima variante sarà probabilmente il foglio in cui le figure sono più grandi ed è visibile la parte preponderante dovuta alla penna (fig. 1). La seconda variante è molto più pittoresca: l'artista pone l'accento sulle pennellate libere (fig. 2). Nella seconda variante l'originale raggruppamento delle figure rimane invariato, ma il paesaggio trattato con più ricchi particolari e maggiore finezza mette maggiormente in rilievo nell'intera composizione lo spazio e l'aria. Sono soprattutto le linee diritte e un poco ripide dei contorni che tradiscono nei suddetti fogli la mano del Pellegrini, ma anche nel lavoro del pennello si riscontrano analogie molto vicine. La maggiore affinità del lavoro del pennello si osserva con un altro disegno dell'Ermitage che porta il titolo di «Allegoria dell'arte e dell'ignoranza» e che, secondo la constatazione del prof. Dobroklonskij, è pure dovuto al Pellegrini (fig. 3)[6]. Quello che colpisce, oltre alla rifinitura, è la rappresentazione del volto femminile di profilo, con un'unica linea tonda, in maniera del tutto identica a quella delle due varianti del «Ratto di Deianira». La stessa maniera di presentare i volti di profilo, come anche un motivo di composizione affine ai nostri disegni si possono ritrovare in un foglio del museo di Düsseldorf, chiamato dal Bettagno semplicemente allegoria, mentre il disegno rappresenta evidentemente l'allegoria del «Tempo che rapisce la bellezza», che si può spesso ritrovare tra le opere degli artisti del gruppo veneziano.[7]

Il quarto foglio dell'Ermitage corrisponde in tutto all'idea che ci siamo fatti del Pellegrini come



Fig. 1. Antonio Pellegrini: Nesso rapisce Deianira



Fig. 2. Antonio Pellegrini: Nesso rapisce Deianira



Fig. 3. Antonio Pellegrini: Allegoria dell'arte e dell'ignoranza



Fig. 4. Antonio Pellegrini: Scena familiare

disegnatore eccellente. Sembra che il disegno abbia come soggetto una famiglia che rende grazie per la nascita di un bimbo (fig. 4).[8] Nel centro è raffigurato un bambino lattante in fasce, posato davanti all'altare; a sinistra sono inginocchiati tre uomini preganti, a destra due donne. Al di sopra di essi un Santo che appare tra le nuvole indica le insegne dell'ordine dei Gesuiti. I costumi appartenenti all'inizio del XVIII sec. suggeriscono l'idea che l'artista abbia voluto ritrarre una scena storica, mentre le affinità stilistiche del disegno con gli abbozzi provenienti dal periodo inglese dell'arte del Pellegrini fanno presumere che egli lo abbia eseguito in Inghilterra. Quanto al tocco della mano, il foglio è affine soprattutto al disegno preparatorio eseguito per il gruppo della famiglia di Pieter Motte e conservato al British Museum,[9] e ai bozzetti contenuti nelle lettere dirette dal Pellegrini alla cognata Rosalba Carriera.[10] Di qualità altrettanto eccellente è il quinto foglio dell'Ermitage raffigurante Giunone (fig. 5).[11] Per lungo tempo il disegno non veniva attribuito a nessuno, ma anche così ci sembra indiscutibile la paternità del Pellegrini. Qui egli rivela una particolare maestria nell'uso del pennello: con alcune pennellate rende infatti il volto ombreggiato, i contorni del pavone e il gioco delle pieghe della veste svolazzante. Lo stesso gioco libero del chiaroscuro si osserva nel disegno allegorico di Darmstadt[12] e nel foglio affine a quest'ultimo del Museo Correr di Venezia.[13] La raffigurazione singolare dei piedi che si vede nel nostro disegno si ripete nel foglio del nostro pittore conservato nella collezione Giuseppe Fiocco di Padova: «I soldati portano ad Alessandro di Mace-



Fig. 5. Antonio Pellegrini: Giunone



Fig. 6. Francesco Fontebasso: Martirio di un Santo



Fig. 7. Sebastiano Ricci: Testa di donna

donia il cadavere di Dario ucciso».[14] Inoltre i tratti di penna del foglio dell'Ermitage sono gli stessi di quelli del disegno della collezione Fiocco. Tutto ciò dimostra in modo convincente che è sempre Antonio Pellegrini l'autore anche della «Giunone» dell'Ermitage.

* * *

Il foglio raffigurante il martirio di un Santo (fig. 6),[15] già attribuito a Sebastiano Ricci, è invece, a nostro parere, opera di Francesco Fontebasso. Il disegno e i tratti un po' «increspati» caratteristici del Fontebasso non lasciano dubbi sull'appartenenza del disegno a questo artista. La più affine a questo foglio è l'«Assunzione» della collezione



Fig. 8. Giovanni Piazzetta: Studio di uomo con turbante

Correr di Venezia; qui il motivo identico della figura femminile che s'innalza rende particolarmente evidente la somiglianza sia dei tratti che della maniera del disegno.[16] La stessa mano si riconosce nel «Martirio del Santo» della collezione di János Scholz, raffigurante il martirio del santo francese Fides,[17] nonchè nei fogli dell'Albertina di Vienna «San Cristoforo» e «Martirio di San Bartolomeo».[18]

Il fatto che molti disegni del gruppo Pellegrini-Diziani-Fontebasso siano stati prima attribuiti al Ricci ci ripropone il problema dell'importanza avuta dall'arte di Sebastiano Ricci per la formazione del gruppo veneziano del secolo XVIII.



Fig. 9. Giovanni Battista Tiepolo: Studio di testa. Weimar, Schlossmuseum

Sebbene negli ultimi tempi, con l'intensificarsi degli studi sull'arte del secolo XVIII, sia state generalmente rivolta una grande attenzione anche al Ricci, il suo significato non è stato ancora trattato con la dovuta ampiezza. Hanno notevolmente contribuito all'esame dell'opera del Ricci gli studi di Rodolfo Pallucchini[19] i quali sotto molti aspetti integrano e modificano i dati raccolti nell'unica monografia sul Ricci pubblicata da Joachim Derschau nel 1922 e oggi già un po' antiquata.[20] Oltre ad alcuni altri articoli dedicati alle varie fasi della sua attività artistica,[21] un avvenimento importante nella storia dell'arte è stata la pubblicazione dei disegni di Sebastiano Ricci conservati a Windsor.[22] L'edizione di questa collezione straordinariamente ricca ha offerto un contributo notevole alla soluzione dei problemi talvolta complicati inerenit alla definizione dei disegni dell'artista. La pater meno conosciuta del lascito del Ricci sono i disegni a matita. Sarebbe però difficile mettere in dubbio che appunto gli studi di teste eseguiti dal Ricci a matita servirono di modello ai disegni dello stesso genere di Giambattista Piazzetta e di G. B. Tiepolo.

I due studi del Ricci per ritratti d'uomo che si trovano a Windsor[23] appartengono al tipo di «studio accademico» che in seguito si sviluppò largamente tra gli artisti che facevano parte dell'ambiente del Piazzetta.[24] Un altro studio dello stesso genere è la testa di donna all'Ermitage la quale, con i lineamenti un po' affilati, rappresenta il tipo di fisionomia preferito dal Ricci (fig. 7).[25]



Fig. 10. Sebastiano Ricci: Studio per una pastorella

È una caratteristica degli studi a matita del Ricci il predominio della linea sull'ombreggiatura. Una vera perfezione in tal campo sarà poi raggiunta dagli studi del Piazzetta (fig. 8).[26] Il Ricci rende le sfamature più delicate del chiaroscuro con tratti di forma e direzione diversa, mentre le macchie bianche trasparenti tra le linee assicurano la pienezza della luce nel disegno. La stessa via sarà seguita più tardi da G. B. Tiepolo nei suoi studi di teste. Per riprodurre il chiaroscuro questi accentua sempre la forza e la varietà dei tratti e ricorre solo in misura ridotta all'ombreggiatura (fig. 9).[27] Uno studio della collezione dell'Ermitage, attribuito da lungo tempo, e ci sembra giustamente, a Sebastiano Ricci, è disegnato appunto a tratti, maniera caratteristica del Ricci. Si tratta dello studio per una pastorella (fig. 10),[28] interessante soprattutto perchè rivela un lato del tutto nuovo dell'arte del nostro: il suo interesse per la pittura di genere. La freschezza della visione della natura, l'intimità e la simpatia con cui l'artista traccia la pastorella, fanno di questo studio un diretto precursore dei disegni di genere del Piazzetta. Sia il tipo del disegno che il tocco della mano lo avvicinano ai bozzetti a matita del castello di Windsor raffiguranti dei bambini,[29] ma i tratti tracciati con mano più sicura e ardita suggeriscono l'idea che, contrariamente ai disegni di Windsor, che risultano ormai senza dubbio essere copie di Watteau,[30] il foglio dell'Ermitage sia invece uno studio originale del pittore, fatto sulla natura. Potrà interessare anche l'osservazione che qui, rispetto agli altri studi del Ricci, assume molto maggiore rilievo l'illuminazione, il raggio di sole che giuoca sul viso e sui capelli della bambina, ritratto con maestria dall'artista. Ciò fa quasi pensare ad un tentativo di disegno a plain air, usato con grande successo da Giambattista Piazzetta.[31]

Lo schema di composizione per il quadro dell'Ermitage, la «Lotta di Ercole col centauro Nesso», disegnato a matita (fig. 11), è pure senza dubbio opera di Sebastiano Ricci.[32] Sia per il soggetto che per lo stile, mostra indiscutibili legami con le pitture murali del Ricci in Palazzo Marucelli (1706—1707); in quel palazzo infatti, nella sala delle «Fatiche di Ercole» si trova un affresco dello stesso soggetto.[33] Ma sul retro del nostro disegno una scritta indica il luogo dove si trova il quadro: «Ercole uccide il centauro Nesso. Opera di Sebastiano Ricci in Casa Porontana».[34] La maniera di tracciare le figure con trattini minuti diversamente marcati, come si vede in questo lavoro, è un procedimento tipico del Ricci nei suoi disegni a matita. La stessa maniera si ritrova nel disegno preparatorio conservato negli Uffizi ed eseguito per l'affresco di Palazzo Marucelli, la «Lotta di Ercole con Anteo;[35] lo stesso tocco della mano, lo stesso trattamento dei volti delle donne poste in secondo piano si incontrano nell'abbozzo di Windsor «Giobbe vilipeso dalla moglie».[36] Bisogna aggiungere che per l'arte di riprodurre i volti sommariamente disegnati e per la finezza delle figure delineate il nostro disegno fa parte dei migliori abbozzi di questo genere di Sebastiano Ricci.

* * *

I disegni preparatori dei quadri di Giambattista Piazzetta erano fino a questi ultimi tempi completamente sconosciuti e si poteva supporre che, al pari di Frans Hals e di Velazquez, anche il Piazzetta fosse stato «puramente» pittore e non avesse avuto bisogno di disegni preparatori. Soltanto in quest'ultimi anni Terisio Pignatti riuscì a scoprire al Museo Correr di Venezia un autentico disegno preparatorio del Piazzetta eseguito per il quadro «San Vitale con l'angelo custode, San Luigi e Sant'Antonio».[37] In base a questo foglio, poi, Rodolfo Pallucchini ha attribuito al Piazzetta un gruppo di disegni a matita conservati in varie collezioni italiane.[38] A questo gruppo si può ancora aggiungere il foglio dell'Ermitage: «Rinaldo dormiente nel giardino di Armida» (fig. 12).[39] Il disegno rivela molte affinità con l'abbozzo per «San Vitale» del Museo Correr. I volti identici, le linee semicircolari con cui sono tracciati gli occhi, il naso e le labbra, le dita caratteristiche delle mani e i tratti larghi, paralleli dello sfondo sono una prova evidente dell'identità dell'autore dei due disegni. Sono affini all'abbozzo del Museo Correr anche le linee di contorno un po' angolose, spesso interrotte e marcate con energia del disegno dell'Ermitage. Va osservato però che il foglio dell'Ermitage è nel suo insieme molto più pittoresco; i suoi tratti di matita sono più plastici e flessibili che non negli altri abbozzi del Piazzetta. La scritta «Piazzetta», applicata sul foglio prima a penna e poi tracciata col lapis italiano, ha una calligrafia simile a quella della firma dell'autoritratto dell'artista conservato nell'Albertina di Vienna, ed è molto probabilmente una firma autografa del Piazzetta.[40]

Un altro disegno del Piazzetta all'Ermitage, non ancora pubblicato, è «Il cocchio guidato da



Fig. 11. Sebastiano Ricci: Ercole e Nesso



Fig. 12. Giambattista Piazzetta: Rinaldo dormiente nel giardino di Armida



Fig. 13. Giambattista Piazzetta: Il cocchio guidato da Venere



Fig. 14. Giambattista Piazzetta: Venere seduta su un cocchio

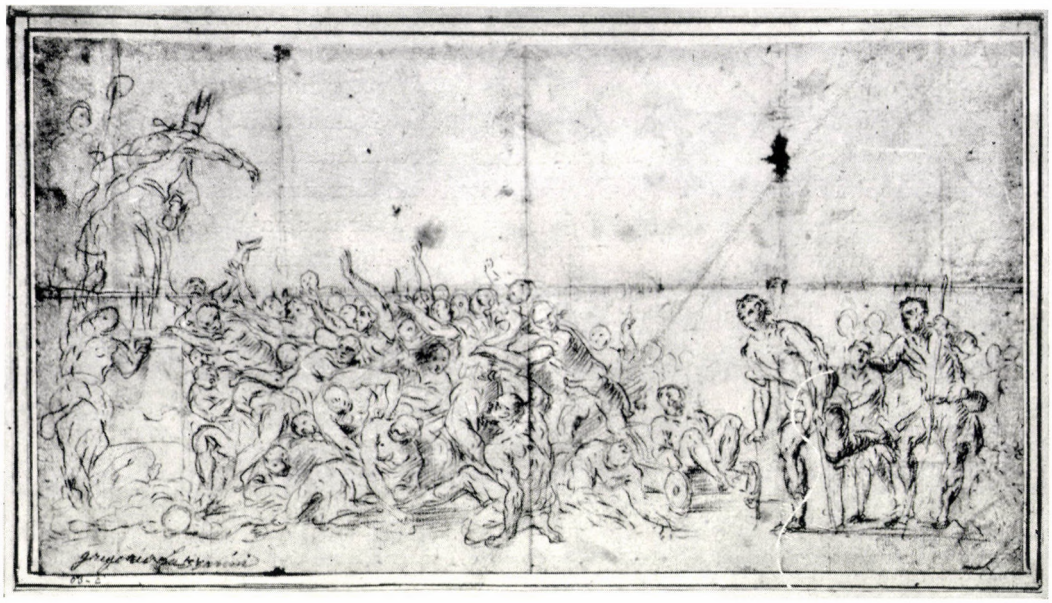


Fig. 15. Gregorio Lazzarini: Santo che dà l'elemosina

Venere» (fig. 13).[41] Costituisce quasi un grado transitorio tra l'abbozzo «Rinaldo dormiente nel giardino d'Armida» e le illustrazioni della «Gerusalemme Liberata» eseguite con molta cura. I tratti diversamente marcati e formati con energia, le angolosità dei contorni e il generale carattere pittorico avvicinano il nostro disegno da una parte agli abbozzi, mentre, dall'altra, la perfezione di tutti i particolari e la ricchezza dei chiaroscuri ne rivelano i legami con i disegni del Piazzetta eseguiti per incisioni e specie per le illustrazioni della «Gerusalemme Liberata». Può darsi che anche il nostro disegno sia in relazione col poema tassesco e raffiguri Clorinda seduta nel carro di Venere.

Un altro disegno dell'Ermitage, molto affine nello stile al precedente (fig. 14),[42] non è più tanto legato all'abbozzo. Qui la linea ha un ruolo predominante; tutti gli effetti del raffinato gioco del chiaroscuro sono resi da ombreggiature morbide e delicate. Per quanto fosse eseguito con molta cura e perfezione artistica, difficilmente questo foglio era destinato all'incisione; doveva essere piuttosto un'opera in sè compiuta e destinata ad un collezionista.

* * *

Preparatore in un certo senso della grandiosa rassegna del settecento veneziano fu Gregorio Lazzarini, l'artista il cui nome viene ricordato soprattutto in relazione al suo grande discepolo Giovanni Battista Tiepolo. Lazzarini, così celebre e popolare nel suo tempo, occupava più tardi un posto piuttosto modesto nell'arte veneziana. È indiscutibile tuttavia che, accanto ai corifei della pittura veneziana dell'inizio del secolo XVIII, come Sebastiano Ricci, il Piazzetta o il Pellegrini, anch'egli abbia contribuito alla formazione dello stile generale dell'arte del Settecento. Il Lazzarini disegnatore è per ora così poco noto[43] che è difficile farsi un'idea esatta di quanta importanza i suoi disegni abbiano avuto per la successiva generazione d'artisti, specie per il suo discepolo Giambattista Tiepolo. Tanto più sono degni d'interesse tutti i disegni autentici del maestro. Tra i vari fogli dell'Ermitage, attribuiti da lungo tempo al Lazzarini, ci sembra appunto tale lo schema di composizione del «Santo che dà l'elemosina» (fig. 15).[44]

I brevi tratti rossi e azzurri applicati per tracciare le figure e i volti dei mendicanti possono facilmente essere attribuiti alla stessa mano a cui è dovuto il tocco in penna «Santo in gloria» che figurava col nome del Lazzarini alla mostra del settecento veneziano.[45] Ma nel nostro caso una prova più certa della paternità del Lazzarini è il fatto che l'abbozzo dell'Ermitage «Santo che dà l'elemosina» può essere messo in relazione col quadro del Lazzarini «San Lorenzo Giustinian che distribuisce l'elemosina» nella chiesa di S. Pietro in Castello di Venezia.[46] Il soggetto del quadro, la sua forma molto allungata, e soprattutto la figura

dello zoppo appoggiato alle stampelle, che ha la stessa posizione sia nel quadro che nell'abbozzo ed ha una parte importante nella composizione collegando il gruppo di destra con quello centrale, non lasciano dubbi che si tratti di un abbozzo personalmente eseguito dal Lazzarini per il quadro di «San Lorenzo Giustinian», anche se poi egli ha del tutto rifatto il lato destro di quest'ultimo. È evidente nel disegno la particolare «minutezza» della maniera e l'arte con cui l'artista, malgrado l'accentuata generalizzazione, riesce a fissare con esattezza e molteplicità i vari piani e le diverse movenze. A buon diritto quindi il foglio dell'Ermitage «San Lorenzo Giustinian che dà l'elemosina» può costituire la base dell'attribuzione dei disegni di Gregorio Lazzarini.

NOTE

[1] Negli ultimi anni sono apparsi vari studi relativi agli argomenti qui appresso trattati. Nondimeno i pochi abbozzi a matita attualmente noti del Piazzetta non danno un'idea esatta dei suoi disegni preparatori. Inoltre fino ad oggi restano ignoti i tocchi in penna dell'artista.

[2] *Bettagno, A. :* Disegni e depinti di Giovanni Antonio Pellegrini. Catalogo della mostra. Venezia, 1959.

[3] *Pignatti, T. :* Pellegrini drawings in Venice. Burlington Magazine, December 1959. — *Pallucchini, R. :* Una mostra di disegni del Pellegrini. Arte Veneta, 1959—1960. — *Idem :* I. Novità ed appunti per Giovanni Antonio Pellegrini. Pantheon IV, July 1960; II. Novità ed appunti per Giovanni Antonio Pellegrini (Continuazione) Pantheon V, September—October 1960.

[4] *Доброклонский, М. В.:* Рисунки итальянской школы XVII—XVIII вв. Каталог. Издательство Гос. Эрмитажа, Ленинград, 1961 г. *(Dobroklonskij, M. V. :* I disegni della scuola italiana dei secc. XVII—XVIII. Catalogo. Editore dell'Ermitage Statale. Leningrado, 1961.)

[5] N. invent. 38328. Penna, pennello, inchiostro di China, bistro; 215 × 305 mm. — N. invent. 38327, penna, pennello, inchiostro di China, bistro; 200 × 315 mm. — Entrambi i disegni avevano fatto parte della collezione Argutinskij—Dolgorukij e passarono nel 1930 dal Museo Russo all'Ermitage.

[6] «Allegoria dell'arte e dell'ignoranza». Penna, pennello, bistro; 275 × 360 mm. Collezione Argutinskij—Dolgorukij. Passato nel 1929 dal Museo Russo all'Ermitage. N. invent. 25254. *Dobroklonskij, M. V.:* op. cit. n. 1254. *Доброклонский, М. В.:* Несколько новых атрибуций венецианских рисунков XVIII века из собрания Государственного Эрмитажа« Сборник »Из истории русского и западно-европейского искусства« Института Истории Искусств Академии Наук СССР. Москва, 1960, стр. 361—362. *(Dobroklonskij, M. V.:* Nuove attribuzioni di alcuni disegni veneziani del Settecento nella collezione dell'Ermitage Statale. Nella raccolta «Della storia dell'arte russa e dell'Europa Occidentale». Istituto di Storia dell'Arte dell'Accademia delle Scienze dell'URSS. Mosca, 1960. pp. 361—62.)

[7] *Bettagno :* ibid. 46.

[8] N. invent. 25639. Penna, pennello, inchiostro di China; 185 × 140 mm. Collezione Argutinskij—Dolgorukij. Passato nel 1930 dal Museo Russo all'Ermitage.

[9] *Bettagno :* ibid. 71.

[10] *Bettagno :* ibid. 67, 68, 69.

[11] N. invent. 38329. Penna, pennello, bistro, inchiostro di China; 170 × 133 mm. Collezione Argutinskij—Dolgorukij. Pervenuto nel 1930 dal Museo Russo.

[12] *Bettagno :* ibid. 62.

[13] *Bettagno :* ibid. 63.

[14] *Bettagno :* ibid. 64.

[15] N. invent. 44179. Penna, bistro; 377 × 215 mm. Collezione Jaremich. Pervenuto nel 1939 all'Ermitage.

[16] *Fenyő, I. :* Dessins vénitiens du Settecento. Acta Historiae Artium VII (1960) p. 91, fig. 6.

[17] *Schubring, P. :* Hilfsbuch zur Kunstgeschichte. Berlin 1909, p. 14.

[18] *Fenyő, I. :* Disegni veneziani nel Museo di Belle Arti di Budapest. Acta Historiae Artium. VI (1959) fig. 37, 40.

[19] *Pallucchini, R. :* Giunte a Sebastiano Ricci. Proporzioni, 1950, pp. 212—15. — *Idem :* Studi Ricceschi. I. Contributio a Sebastiano. Arte Veneta, 1952, pp. 63—84.

[20] *Derschau, J. von :* Sebastiano Ricci. Heidelberg, 1922.

[21] *Gamba, C. :* Sebastiano Ricci e la sua opera fiorentina. Dedalo, 1924—1925, pp. 289—314. — *Osti, O. :* Sebastiano Ricci in Inghilterra. Commentari, 1951, pp. 119—123. — *Gabrielli, N. :* Aggiunte a Sebastiano Ricci. Proporzioni, 1950, pp. 204—211. — *Blunt, A. :* Paintings by Sebastiano and Marco Ricci in the Royal Collection. Burlington Magazine, 1946, p. 263.

[22] *Blunt, A.—Croft-Murray, E. :* Venetian Drawings of the XVII—XVIII. centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle. London, 1957.

[23] *Blunt, A.—Croft-Murray, E. :* Ibid. 256, 269, tavv. 24, 25.

[24] *Pallucchini, R. :* Domenico Fedeli detto il Maggiotto. Rivista di Venezia, fasc. XI, 1932. — *Id. :* Francesco Daggiu detto il Cappella. Rivista di Venezia, fasc. VII, 1932. — *Id. :* Antonio Marinetti detto il Chiozzoto. Rivista di Venezia, fasc. I, 1932.

[25] «Testa di donna giovane.» N. invent. 5337. Lapis italiano; 260 × 225 mm. Collezione Kobenzl. Pervenuto all'Ermitage nel 1768. *Доброклонский, М. В.:* Рисунки итальянской школы XVII—XVIII вв, Каталог. Издательство Гос. Эрмитажа, Ленинград,1961, № 1342. *(Dobroklonskij, M. V. :* Disegni della scuola italiana dei secc. XVII e XVIII. Catalogo. Editore dell'Ermitage di Stato. Leningrado, 1961, n. 1342.)

[26] Giambattista Piazzetta: «Studio di uomo con turbante. Lapis italiano e gesso su carta grigia; 153/4 × 117/8 pollici. Venduto all'asta Southeby, 1959.

[27] Giovanni Battista Tiepolo: Studio di testa. Sanguigna e gesso su carta grigia; 231 × 173 mm. Museo del Palazzo a Weimar.

[28] N. invent. 20159. Lapis italiano; 250 × 190 mm. Collezione della famiglia Jusupov. Pervenuto all'Ermitage nel 1925.

[29] *Blunt, A.—Croft-Murray, E. :* Op. cit., 351, 353, 354, figg. 39, 41.

[30] *Blunt, A.—Croft-Murray, E. :* Ibid., p. 61.

[31] Giambattista Piazzetta: Studio di nudo. Venezia, Raccolta Alvera. *Pallucchini, R. :* L'arte di Giambattista Piazzetta. Bologna, 1934, fig. 73.

[32] N. invent. 22070. Lapis italiano e gesso su carta gialla; 270 × 390 mm. Collezione Jusupov. Pervenuto all'Ermitage nel 1925.

[33] *Derschau :* Op. cit. p. 69, fig. 37.

[34] «Ercole che uccide Nesso Centauro. Opera di Sebastiano Ricci in Casa Porontana.» È possibile che il quadro ricordato nella scritta sia lo stesso che è recentemente pervenuto al museo di Bucarest dove — erroneamente, al nostro parere — è stato attribuito al Ribera. Muzeul de Arta al RPR. Galeria Universala. Catalog. N. invent. 225.

[35] *Derschau :* Op. cit. p. 79, fig. 46.

[36] *Blunt, A.—Croft-Murray, E. :* Op. cit. 279, fig. 32.

[37] *Pignatti, T. :* Nuovi disegni del Piazzetta. La Critica d'Arte, 1957, p. 396.

[38] *Pallucchini, R. :* Altri disegni preparatori del Piazzetta. Arte Veneta, 1959—1960, p. 220.

[39] «Armida trova Rinaldo dormiente.« Lapis italiano; 250 × 200 mm. Collezione Brüll. Anno d'acquisto: 1769. N. invent. 5028. *Dobroklonskij, M. V.*, op. cit. n. 1281.

[40] *Rava, A. :* G. B. Piazzetta. Firenze, 1921.

[41] «Carro trainato da due cigni e guidato da Venere.» Lapis italiano; 520 × 360 mm. Collezione Brüll. Anno d'acquisto 1769. N. invent. 7827. Dobrokolonskij, M. V., op. cit. n. 1277.

[42] «Venere seduta su un cocchio.» Lapis italiano; 570 × × 370 mm. Collezione Brüll. Anno d'acquisto 1769. N. invent. 7826. Dobroklonskij, M. V., op. cit. 1276.

[43] *Ivanoff, N. :* Gerolamo Pellegrini. Emporium, 1958, n. 3, 106. La pittura del Seicento a Venezia. Catalogo della Mostra. Venezia, Ca' Pesaro, 1959. Catalogo dei disegni a cura di Terisio Pignatti. 87.

[44] N. invent. 20186. Rosso-azzurro; 170 × 302 mm. Collezione Jusupov. Pervenuto all'Ermitage nel 1925.

[45] «Santo in gloria.» Venezia. Biblioteca d'arte del Museo Correr. (N. invent. 5724.) La pittura del Seicento a Venezia. Catalogo dei disegni a cura di Terisio Pignatti, 87.

[46] *Levey, M. :* Painting in XVIIIth-century Venice. Phaidon Press, London, 1959.

RECENSIONES

Frodl-Kraft, Eva: Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien

(Corpus Vitrearum Medii Aevi. Österreich Bd. I. Wien) Herausgegeben vom Institut für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes. Erscheint unter Mitwirkung des Internationalen Kunsthistorikerkomitees unter dem Patronat der Union Académique Internationale. Gedruckt mit Unterstützung der Unesco. — Verlag H. Böhlaus Nachf., Graz—Wien—Köln 1962.

Unter den nach dem zweiten Weltkrieg in Angriff genommenen umfassenden internationalen kunsthistorischen Corpus-Publikationen sind in der Reihe der Corpus-Bände über mittelalterliche Glasmalerei bis zum heutigen Tage drei Werke veröffentlicht worden. Den Anfang machte die Schweiz (Beer, J.: Die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts. Basel, 1956), worauf dann die Bundesrepublik Deutschland (Wentzel, H.: Die Glasmalereien in Schwaben von 1200—1350. Berlin, 1958) und Frankreich (Aubert, M.—Grodecki, L.—Lafond, J.—Verrier, J.: Les vitraux de Notre Dame et de la Sainte Chapelle de Paris. Paris, 1959) folgten. Im vorliegenden Band veröffentlicht nunmehr die österreichische Verfasserin die in Wien befindlichen Denkmäler der Glasmalerei, die an sich ein für die gesamte mittel- und osteuropäische Geschichte der mittelalterlichen Malerei äusserst wertvolles und beachtenswertes Material darstellen. Es handelt sich vor allem um die Glasmalereien der Domkirche St. Stephan, der Kirche Maria am Gestade (Maria Stiegen) und der Ruprechtskirche, aber auch um die in Wiener öffentlichen und Privatsammlungen, vornehmlich im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst aufbewahrten Glasmalereien. Damit macht der Band nicht nur die in Wien selbst geschaffenen, sondern auch die aus anderen Gegenden Österreichs nach Wien gelangten und gegenwärtig in Wiener Sammlungen befindlichen Kunstwerke der Forschung zugänglich und er legt dadurch zugleich den Grund und schafft eine geeignete Überleitung zum nächstfolgenden Band der topographisch geordneten Reihe, der den niederösterreichischen Denkmälern der Glasmalerei gewidmet sein wird. Nach den verdienstvollen Bahnbrechern und Vorgängern auf gleichem Forschungsgebiet, wie K. Lind, A. Löw, W. Frodl und vor allem F. Kieslinger sowie dem Grossmeister der Wiener Schule, J. v. Schlosser, dessen weitgespannte erfolgreiche Tätigkeit sich auch auf diese Kunstgattung erstreckte, bietet die Verfasserin des vorliegenden Werkes eine durchgreifende, systematische Bearbeitung des nach neuzeitlichen Methoden untersuchten und eingehend beschriebenen Materials. Die Ergebnisse ihrer eigenen Forschungsarbeit auf diesem in der Tat zum Grossteil noch unbegangenem Gebiet schaffen die zuverlässige historische Grundlage zu diesem aufschlussreichen Corpus-Band, in welchem Zusammenhang vor allem auf die im Katalog der Krems-Steiner gotischen Ausstellung veröffentlichten, auf die niederösterreichische Glasmalerei bezüglichen Ergebnisse hingewiesen werden soll. Die Verfasserin weist zwar in der Vorbemerkung bescheiden das Verdienst einer Kunstentwicklungs-Rekonstruktion von sich ab — eine solche Rekonstruktion kann ja schliesslich auch kein Erfordernis darstellen, das mit der erfolgreichen Lösung der von einer Corpus-Ausgabe vorgezeichneten Aufgabe in unmittelbarem Zusammenhang stünde —, aber dennoch entfaltet sich vor dem Leser sowohl aus der mit masshaltender Knappheit verfassten kunstgeschichtlichen Einleitung als auch in den mit beispielhafter Umsicht abgewogenen Katalog-Mitteilungen das prächtige Universalbild der mittelalterlichen Wiener Glasmalerei in scharf umrissenen Konturen.

Zur zentralen These ihres Werkes erhebt die Verfasserin die Feststellung, wonach die »heute aus ihrem Zusammenhang gerissenen, örtlich verstreuten und vielfach durch Restaurierungen schwer entstellten Fragmente« als Schlüsselwerke zu betrachten seien, die dazu berufen sind, nicht nur die mengenmässig sehr beachtenswerte Produktion, sondern auch den hohen künstlerischen Stand der Wiener Glasmalerei um 1400 herum innerhalb der europäischen Malerei zu veranschaulichen. Im Corpus-Material findet dieses Werturteil vor allem durch einen genauen und überaus eingehenden — stellenweise in Fussnoten dargelegten — Vergleich mit den reichhaltigen zeitgenössischen Denkmälern der anderweitigen deutschen Glasmalereien seine volle Rechtfertigung. Für dieselbe Feststellung zeugen ferner die zahlreichen gegenständlich nachgewiesenen unmittelbaren Einflüsse und mittelbaren Zusammenhänge mit der italienischen und böhmischen Monumental- und Miniaturmalerei, u. a. auch im Fall der eingehend analysierten architektonischen Motive. Ein weiterer Vorzug des Werkes liegt darin, dass hier auch die ferneren Betätigungsgebiete der zeitgenössischen österreichischen Malerei selbst, d. h. die Wand-, Tafel- und Buchmalerei innerhalb der einheitlich organischen Entwicklung als bestimmende Faktoren der verschiedenen Datierungs-, Lokalisierungs- und Attributionsprobleme der Glasmalerei herangezogen werden. In dieser Hinsicht spielt die Buchmalerei vor allem im Spiegel des für das österreichische kunstgeographische Gebiet so ausschlaggebenden Biblia Pauperum-Materials eine wichtige Rolle, vornehmlich was den typologischen Zyklus der Stephanskirche anbelangt. Nicht weniger präzise Analogien trägt zu den einzelnen Phasen der Stilentwicklung auch die zeitgenössische österreichische Bildhauerei bei, wie dies vornehmlich aus dem treffenden Vergleich zwischen den Königsstatuen der Stephanskirche und den Habsburgerfenstern der von der Verfasserin in überzeugender Weise mit der Bartholomäuskapelle als Fürstenoratorium identifizierten Königskapelle hervorgeht. Die gründliche Auswertung des archivalen Quellenmaterials, zu der sich die vergleichsweise Benützung der einschlägigen heraldischen und sphragistischen Dokumente gesellt, ist im vorliegenden Werk der grossen Tradition der Wiener kunsthistorischen Schule durchaus würdig. Unter den feinen Stilproblemanalysen verdient die Besprechung des in den Denkmälern der Wiener Glasmalerei seinen Ausdruck findenden und von der westlichen Kathedralen-Konzeption wesentlich verschiedenen autochthonen Einzelbild-Charakters eigens hervorgehoben zu werden. Hierher gehört ferner die Untersuchung der in den Komplementärakkorden ihren Gipfelpunkt erreichenden Entwicklung der Farbenkomposition, die auch der auf die mittelalterliche Gesamtmalerei gerichteten Forschung Gelegenheit zu allgemeinen Schlussfolgerungen bietet. Schliesslich ist unter den Stilproblemen noch das genaue Umreissen jener deutlich erkennbaren Linie erwähnenswert, die vom Stephansdom über die Kirche Maria am Gestade bis zu den niederösterreichischen, vermutlich Wiener-Neustädter Glasmalereien führt und die wirkungsvoll verdeutlicht, wie Hand in Hand mit dem Rückgang des Darstellungsmaterials auch die koloristische Monumentalität eine merkliche Abschwächung erfährt und wie sich die Farbenpracht trotz mancherlei Abstufungsfeinheiten zum Formalismus wandelt.

Nachdrücklich möchten wir auf die besonders gut gelungene und zweckmässige Methode hinweisen, deren sich die Verfasserin — u. a. auch bei den Datierungsproblemen — zur Erkenntnis der den ikonographischen Belangen innewohnenden Bedeutung und zur erfolgreichen Anwendung dieser Gesichtspunkte bedient. Das umsichtige Sammeln und Prüfen ikonographischer Analogien der einzelnen Glasbilder bestimmt über die Stilzusammenhänge hinausgehend den

genauen Platz der Denkmäler innerhalb des Entwicklungsganges der gesamten Malerei. Ein anschauliches Beispiel bietet hierfür die ikonographische Analyse der typischen und individuellen Merkmale der Kreuzigungsdarstellung auf dem Kreuzigungsfenster genannten Chorfenster im Stephansdom. Dasselbe gilt dem Wesen nach für die dauernde Berücksichtigung jener wichtigen Rolle, die mit Recht den verschiedenen Gesichtstypen, der Mimik und den Gesten zugeschrieben wird. Selbst scheinbar nebensächliche Bemerkungen, wie etwa die überaus zutreffende Feststellung einer Kontamination zwischen einzelnen ikonographischen Kompositionstypen der Grablegung auf dem Passions-Chorfenster des Stephansdomes, eröffnen unserer Ansicht nach grundlegende Perspektiven für die künftige Forschung. Weniger begründet erachten wir hingegen die von der Verfasserin hinsichtlich des Glasbildes auf dem III. südlichen Chorfenster von Maria am Gestade geäusserte Skepsis, zumal wir die von der älteren Forschung vertretene Themenangabe, es handle sich um die Darstellung der Hl. Ursula mit ihren Gefährtinnen im Schiff, schon wegen der hervorgehobenen Dialogszene zwischen dem legendären Papst Cyriacus und der Hl. Ursula für durchaus zutreffend und stichhaltig erachten. Wir glauben, die Grenzen der traditionellen ikonographischen Provinz nicht zu weit zu strecken, wenn wir mehrere mit der Farbensymbolik zusammenhängende wertvolle Feststellungen der Verfasserin zu den auf dem gleichen Gebiet erzielten Ergebnissen zählen. Die zweifellos weitgehendste ikonographische Bedeutung müssen wir indes jenem Kapitel des vorliegenden Werkes beimessen, das die ebenso eingehende wie umfassende Besprechung der erwähnten Habsburgerfenster enthält und für die künftige Erforschung der mittelalterlichen Herrscherbildnisse — auch in deren Eigenschaft als entscheidende Bahnbrecher der Porträtdarstellung — Gelegenheit zu weitgehenden Schlussfolgerungen bieten wird. Wie die von der Verfasserin angestellten Untersuchungen zeigen, erstreckt sich in den Bildern der österreichischen Herzöge die Charakteristik der Dargestellten von den verpflichtenden allgemeinen Merkmalen der abstrakten Herrscher-Majestät bis zu den im Rahmen der gebotenen Möglichkeiten eigenartigen Gegebenheiten des konkreten Fürsten-Phänomens. Aus dem noch wesentlich Typengebundenen entfalten sich allmählich und vorsichtig, in feinen Stufen die individuellen Züge. In diesen Bildnissen lösen die den Ansprüchen weltlicher Repräsentation nachkommenden Herrschergesten die traditionelle ikonographische Einstellung des Schutzpatrons und Donators ab. Schliesslich gelangt in diesen spätgotischen Herrscherbildnissen der auch auf dieses Gebiet übergreifende kulturelle Wettbewerb zwischen dem Wiener Habsburgerhof und dem Prager Hof der Luxemburger in würdiger Weise zum Ausdruck. In Verbindung mit den einschlägigen Luxemburg-Denkmälern möchten wir immerhin zwei geringfügigere Bemerkungen äussern. Einerseits hätten sich unseres Erachtens umfassendere Vergleichsmöglichkeiten ergeben, wenn statt verdienstvoller älterer Forscher, wie etwa des am Ende des vorigen Jahrhunderts tätigen Neuwirth, die neueren tschechoslowakischen ikonographischen Publikationen, allen voran A. Friedl und J. Pešina, in grösserem Masse herangezogen und tiefgehender verwertet worden wären. Auch die wiederholte Berufung auf die alte Ausgabe des Matějček-Corpus wirkt einigermassen überraschend. Andererseits möchten wir darauf hinweisen, dass auf der zweiten Wurmserschen Reliquienübergabeszene von Karlstein nicht der in der ersten Szene dargestellte französische Dauphin, sondern der ungarische König Ludwig I. (der Grosse) von Anjou in Erscheinung tritt, wie es in dem auch von der Verfasserin zitierten Werk Friedls ausführlich dargelegt wird, welches Werk überdies auch die richtige Auslegung einer von A. Stange irrtümlich interpretierten Aufschrift enthält.

Von sehr wesentlicher Bedeutung ist unserer Ansicht nach der durchaus neuzeitliche und durch das ganze Werk der Verfasserin verfolgbare Standpunkt, der auf die nicht allein hinsichtlich der Chronologie und Programme, sondern auch betreffs der Stilzusammenhänge überaus aufschlussreiche Rolle der Auftraggeber mit beispielhafter Folgerichtigkeit Bedacht nimmt; es ist ein Vorzug, der besonders deutlich aufs neue bei den Beziehungen Wien—Prag ins Auge fällt. Eine nicht weniger wesentliche Frage erschliesst ferner die feine Analyse der Tätigkeit der Werkstätte, für die wir als anschauliches Beispiel die Ausführungen der Verfasserin über die Zusammenhänge zwischen Bauhütte und Glasmaleratelier erwähnen, ferner über die identischen Meister der Herzogswerkstatt und der Tafel- und Glasmalerei, und schliesslich die auf die Komposition des Protomärtyrers St. Stephan im bereits erwähnten Kreuzigungsfenster bezügliche feine Feststellung. In dem letzteren Fall weist die Verfasserin in der einheitlichen Komposition der hieratischen Heiligenfigur und der dramatischen Steinigung das charakteristische Zutagetreten des »archaisierenden Kunstwollens der Domwerkstätte« überzeugend nach.

Man kann zusammenfassend als wichtigstes zentrales Ergebnis des aus der Feder Eva Frodl-Krafts vorliegenden Werkes eine virtuelle Rekonstruktion der monumentalen Originalkompositionen der bedeutendsten erhalten gebliebenen Wiener Glasmalereien im Rahmen einer Corpus-Publikation feststellen. Eben unter dem Gesichtspunkt dieser viel Mühe und Sorgfalt beanspruchenden Arbeit, der Vereinigung der zahlreichen »disiecta membra« zu einem wahrhaftigen »corpus«, muss der Standpunkt der Verfasserin, der die vom grossen Dombaumeister Schmidt ziemlich willkürlich vorgenommenen Restaurierungen trotz allem als erste Rekonstruktionen anerkennt, als beispielgebende wissenschaftsgeschichtliche Leistung gewertet werden. Das reiche Reproduktionsmaterial, vor allem die vorzüglich gelungenen Farbtafeln — unter denen der authentisch wiedergegebenen Maria-Johannes-Gruppe des Kreuzigungsfensters die Palme gebührt — bilden eine dem aufschlussreichen Textteil durchaus würdige Ergänzung des Bandes. Das imposante Werk erweckt berechtigte Hoffnungen und Erwartungen gegenüber den weiteren, hoffentlich recht bald zur Veröffentlichung gelangenden österreichischen Corpus-Bänden, auch unter den Kunsthistorikern eines Landes wie Ungarn, das erst im Zuge der neuesten Ausgrabungen die in gebrochenem Licht erstrahlenden Fragmente seiner prächtigen mittelalterlichen Glasmalereien zu entdecken beginnt.

L. Vayer

Pešina, Jaroslav: Altdeutsche Meister von Hans von Tübingen bis Dürer und Cranach

Artia, Prag, 1962

Der prächtig ausgestattete Band berichtet über die in der Tschechoslowakei aufbewahrten deutschen Tafelbilder der Spätgotik und der Renaissance. Er vermittelt dem breiteren Leserpublikum eingehendere Kenntnisse über den behandelten Gegenstand, doch bildet die aus der Feder des namhaften Autors stammende Einleitung und das von ihm zusammengetragene Angabenmaterial auch der wissenschaftlichen Forschung eine willkommene Bereicherung. Mehrere umfangreiche Werke und eine Reihe von Studien bezeichnen den Weg, den Professor Pešina bis zur Vollendung seines neuesten Bandes zurücklegte. Sein Name ist gleich jenem Matějčeks mit der Erforschung der frühgotischen böhmischen Malerei auf das engste verbunden. Bald danach schrieb er eine Geschichte der böhmischen Tafelmalerei von 1450 bis 1550 und unter seiner Leitung gehen auch die bemerkenswerten Systematisierungsarbeiten vor sich, die eine gründliche Bearbeitung der erhalten gebliebenen mittelalterlichen böhmischen Fresken zum Gegenstand haben. Das vorliegende Werk entstand von den zuvor genannten Arbeiten scheinbar unabhängig, in Wirklichkeit schliesst es sich ihnen indes organisch an. Es bietet eine sowohl zuverlässige wie unentbehrliche Ergänzung des um-

fassenden Bildes, dessen Umrisse in den vorangegangenen Monographien gezeichnet wurden.

Von den im vorliegenden Band vereinigten Gemälden wurden mehrere für böhmische Auftraggeber oder nachgerade in Böhmen selbst geschaffen, so dass diese Tafelbilder durch Schicksal und Vergangenheit mit dem böhmischen Kunstschaffen und dessen Denkmälern aufs engste verknüpft sind. Als schöpferisches Geistesgut der deutschen Kunstgeschichte unterhalten sie auch zur spätmittelalterlichen böhmischen Kultur nahe Beziehungen, bieten ihr neue Anregungen und vielseitige Bereicherung, werfen ein aufschlussreiches Licht auf Kunstsinn und Geschmack der einstigen Donatoren und verfehlten gewiss auch nicht, die künstlerische Tätigkeit der zeitgenössischen böhmischen Werkstätten sowie die Entwicklung und Gestaltung des lokalen Malstiles zu beeinflussen. So fügen sie sich in ihrer Doppelrolle zugleich mit ihrer Verankerung in der deutschen Kunstgeschichte, mit loseren Wurzeln auch in den historischen Nährboden der böhmischen Malerei ein. In der Vergangenheit der europäischen Kunst bildet eine derartige Verflechtung keine seltene und isolierte Erscheinung.

Im ersten Zeitabschnitt der im vorliegenden Band behandelten anderthalb Jahrhunderte knüpften sich zu Österreich, in der zweiten Periode zu Sachsen regere Beziehungen an. Die neuere Sammlertätigkeit, die mit dem Erstarken der Renaissance einsetzte, bereicherte das Land in weiterer Folge mit wertvollen Kunstwerken. Kaiser Rudolf II. erwarb für seine Prager Kunstsammlung eine Reihe bedeutender Dürer- und Cranach-Gemälde, und wenn auch nach seinem Tod diese Galerie empfindliche Verluste erlitt, blieb immerhin noch manches wertvolle Stück der böhmischen Hauptstadt erhalten, u. a. Dürers Rosenkranzfest. Die später wieder auflebende und weitere Kreise umfassende Sammlerfreudigkeit schloss sich 1796 zur Gesellschaft Patriotischer Kunstfreunde zusammen, die den Grundstock zur heutigen Prager Nationalgalerie bildete.

Die auf 64 Tafeln wiedergegebenen sehenswerten Gemälde, unter ihnen mehrere Detailaufnahmen, vermitteln dem Leser eine ebenso abwechslungs- wie aufschlussreiche Übersicht über das hier behandelte Material. Nahezu sämtliche Richtungen der spätgotischen deutschen Malerei finden sich in dem Bande vertreten, der neben den grossen Meistern, wie Dürer, Altdorfer, Cranach und Hans Baldung Grien auch den weniger prominenten Repräsentanten des Zeitalters den ihnen gebührenden Platz zuweist. Die bedeutendsten Tafelbilder bestimmen den Entwicklungsgang, in den sich die bescheideneren Erzeugnisse der verschiedenen Kunstströmungen und Malschulen folgerichtig und ergänzend einfügen. Neben den bestbekannten und oft beschriebenen Bildern nimmt der Verfasser auch weniger beachtete und sogar einige bisher ganz unbekannte Tafelbilder auf. Erstmals gelangt in diesem Band eine auf die Zeit um 1420 datierte und einem österreichischen Maler zugeschriebene dreifigurige Kreuzigung aus dem Museum von Pressburg sowie eine im Schloss von Mährisch-Sternberg aufbewahrte Kölner Madonna zur Veröffentlichung, die um 1480 entstanden sein dürfte. Die Reihe der hier wiedergegebenen Gemälde erschliesst dem Leser ein abgerundetes Bild über die in der Tschechoslowakei befindlichen deutschen Tafelbilder des ausgehenden Mittelalters, an die sich nur die beiden letzten Bilder des Tafelbandes (von der Hand Barthel Bruyns und Jacob Seiseneggers) weniger organisch anschliessen. Allenfalls hätte noch der stark beschädigte Heilige Bischof eines Salzburger Meisters um 1500 fortgelassen werden können.

Pešinas einleitende Studie darf mit Fug und Recht sehr beachtenswerte Verdienste für sich beanspruchen. Sie zeugt von der tiefgründigen, umfassenden Materialkenntnis des in der deutschen Tafelmalerei ungemein bewanderten Autors, der hier in knapper Übersichtlichkeit die Geschichte der böhmischen Sammeltätigkeit auf dem Gebiet der deutschen Tafelbilder umreisst, um anschliessend ein klares Bild über den Entwicklungsgang zu entwerfen, der die im Band reproduzierten Gemälde miteinander verbindet. Mit sorgfältig abwägendem Urteilsvermögen verweist er die wichtigeren und weniger bedeutenden Tafelbilder an den ihrer jeweiligen historischen Bedeutung entsprechenden Platz und analysiert in den kurzen, den einzelnen Reproduktionen beigefügten Begleittexten die in den Band aufgenommenen Tafelbilder mit gutem Einfühlungsvermögen und sicherem Sinn für das Wesentliche. Eine zusammenfassende Bibliographie und die neben den Tafeln vermerkten, mit sorgfältiger Gewissenhaftigkeit zusammengestellten Katalogangaben erhöhen den wissenschaftlichen Wert der Ausgabe.

Mit nachfolgenden Bemerkungen zu einigen im vorliegenden Band veröffentlichten Bildern wünschen wir den heutigen Stand der einschlägigen Forschungen näher zu beleuchten. Von zwei Tafelbildern sei hier kurz die Rede. Was die problematische Persönlichkeit Hans von Tübingens betrifft, schliesst sich Pešina der Meistertheorie Oettingers an, obwohl die vor nahezu dreissig Jahren aufgestellte Hypothese neuerdings in wachsendem Masse angezweifelt wird. Stange nennt den Maler ganz einfach Hans, wie er sich selbst auf einem Gemälde bezeichnete, während der Katalog der vor kurzem in Wien veranstalteten Ausstellung »Europäische Kunst um 1400« (Wien, 1962. S. 115—117) den in schriftlichen Quellen überlieferten Meisternamen als unabhängig von den um diesen Namen gruppierten Werken betrachtet und zur früheren Bezeichnung des Malers (»Meister der St. Lambrechter Votivtafel«) zurückkehrt. Eine befriedigende Lösung dieser seit langem unentschiedenen Frage wäre nicht allein wegen der Benützung oder Nichtbenützung eines Meisternamens wichtig und wünschenswert, sondern weil sich das Problem auf weitere Kreise erstreckt und laut Zeugnis der Quellen auch hinsichtlich der Chronologie der Bilder keinesfalls belanglos ist. So reiht Pešina beispielsweise den Meister der Pressburger Elisabeth unter die Schüler Hans von Tübingens, während Stange, bei gleichzeitiger wesentlicher Erweiterung seines Oeuvres, im Stil des Meisters den Einfluss mehrerer österreichischer Maler zu erkennen wähnt. (Die neue Attribution der in den Tafeln 35—36 des 11. Bandes wiedergegebenen Bilder erachten wir übrigens für zweifelhaft.) Keinem Zweifel können die engen Beziehungen des Meisters der Pressburger Elisabeth zur zeitgenössischen österreichischen Malerei unterliegen, ungeklärt bleibt jedoch sein näher umrissener Tätigkeitsbereich und es ist mehr als fraglich, ob sich zur genaueren Lokalisation seines Wirkungsgebietes auch in Zukunft eine andere Möglichkeit ergeben wird, als eine noch sorgfältigere Stilanalyse und die darauf gegründeten neueren Hypothesen. Die örtliche Bindung kann über die Stilmerkmale hinaus allenfalls durch das der hl. Elisabeth beigegebene seltene Attribut der hölzernen Schüssel und des Holzlöffels gefördert werden, denen man unseres Wissens nur in Schlesien, Böhmen und im mittelalterlichen Ungarn begegnet. Liesse es sich mit hinlänglicher Wahrscheinlichkeit nachweisen, dass der Maler einst in Pressburg tätig war — was mit den mittelalterlichen kunsthistorischen Daten der Stadtgeschichte und der geographischen Lage Pressburgs gut vereinbar wäre —, würde auch die Bedeutung seines Kunstschaffens in helleres Licht rücken, da solcherart seine in Pressburg befindlichen beiden Tafelbilder die beiden ersten identifizierten Vertreter der in ihrer Gesamtheit verschollenen Pressburger gotischen Tafelmalerei wären. Auch angesichts unserer Kenntnisse über die Wege der Stileinflüsse und über ihre Anziehungskraft wäre das ebenso wenig belanglos wie hinsichtlich der geschichtlichen Topographie der mitteleuropäischen Malerei.

Probleme anderer Art ergeben sich aus den Gemälden des Meisters des Epitaphs des Florian Winkler. (In der ungarischen Literatur bürgerte I. Genthon den Namen des Meisters in der allenfalls treffenderen und kürzeren Form des »Meisters der Apostelmartyrien« ein, während ihn Pigler im Zusammenhang mit den in Budapest aufbewahrten Bildern einfach als »Wienerneustädter Meister« erwähnt.)Der Stil des Malers ist äusserst charakteristisch, sein Oeuvre lässt sich mit ziemlicher Sicherheit umgrenzen und auch Zeit und Kreis seines Wirkens lassen sich recht gut bestimmen. Neben diesen hinlänglich geklärten und des öfteren erörterten grundlegenden Elementen seines künstlerischen Schaffens blieb indes die Rekonstruktion des aus seinen Märtyrerszenen komponierten einstigen Altars und die Ikonographie dieser seltenen Folge bisher ziemlich vernachlässigt. Einen Anhaltspunkt zur Klärung dieser Probleme mag ein im vorigen Jahrhundert zerlegter Altar Stephan Lochners bieten, dessen mittleren Schrein ein Letztes Abendmahl schmückte

während auf den Innenseiten der beiden Flügel in drei Reihen paarweise je sechs Apostelmartyrien wiedergegeben waren. Auf den Aussenseiten der Flügel befanden sich je drei Heiligenfiguren. (A. Wolters im Städel. Jahrb. VI. 1930. und H. Förstner, Stephan Lochner. Frankfurt a/Main, 1938.) Andere ikonographische Spuren führen gleichfalls zum rheinischen Kunstkreis. (H. Gombert in Studien zur Kunst des Oberrheins. Festschrift für Werner Noack. Freiburg, 1959.) Freilich reicht das noch nicht aus, den Ursprung der in der Bilderfolge wiedergegebenen Szenen und der eigenartigen Themenzusammengehörigkeit genau zu bestimmen, immerhin aber kann es ein nützlicher Fingerzeig und eine zur Rekonstruktion des Aufbaus und der ikonographischen Anordnung des einstigen Retabels geradezu unerlässliche Analogie werden.

Der vorliegende Band mit Pešinas wertvoller Studie und dem zweckdienlichen Datenmaterial bildet eine überaus bemerkenswerte Bereicherung der kunsthistorischen Literatur der Spätgotik. Die Farbreproduktionen rücken die Gemälde in erlebnistreue Nähe, wenn auch die Qualität des Farbdruckes, vorwiegend hinsichtlich der naturgetreuen Reproduktion des goldenen Hintergrundes, den an die neuzeitliche Technik gestellten Ansprüchen nicht immer im wünschenswerten Masse gerecht wird.

D. Radocsay

Petrová-Pleskotová, Anna: K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve. Josef Czaucczik a jeho okruh (Anfänge des Realismus in der slowakischen Malerei. Joseph Czaucczik und sein Kreis)

Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied (Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften) Bratislava, 1961.

Das Entstehen und die Entwicklung der nationalen Kunstrichtungen in der neuesten Zeit zu erforschen, gehört zu den aktuellen Aufgaben der mittel- und osteuropäischen Kunsthistoriker. Dem gleichen Ziel dienten auch die von den zuständigen Akademien der Wissenschaften in Moskau, Prag, Warschau und 1961 in Budapest veranstalteten kunstgeschichtlichen Konferenzen, auf deren Tagesordnung dieses Thema stand. (Vgl. Magyar Tudományos Akadémia társadalmi-történeti osztályának közleményei = Mitteilungen der sozial-geschichtlichen Abteilung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften XI. 1961. Nr. 4). Unter den weitverzweigten Fragen, die zur Behandlung stehen, bilden das Erforschen der gegenseitigen Einflüsse der benachbarten Völker, das Untersuchen der bezeichnenden Merkmale jener Beziehungen, die diese Nationen mit dem Schaffen der künstlerisch hochentwickelten Länder verbinden, und schliesslich die Rekonstruktion des Ringens der von den europäischen Kunstzentren entfernt lebenden Völker um das Schaffen ihrer nationalen Kunst die vordringlichsten Aufgaben. Während in früheren Zeitabschnitten — vornehmlich im 18. Jahrhundert — in Polen und Russland der von der französischen Kunst ausgehende Einfluss vorherrschte, ergab sich in Böhmen und Ungarn die Einwirkung der österreichisch-deutschen Kunstströmungen schon aus der Zugehörigkeit zur Österreichisch-Ungarischen Monarchie. In Ungarn änderte sich die Lage während der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, zur Zeit der heroischen Kämpfe um das Herausbilden einer nationalen Kunst. Wohl suchten zahlreiche begabte ungarische Künstler ausserhalb der Landesgrenzen ein angemessenes Tätigkeitsfeld für sich, aber es war für diese Periode dennoch bezeichnend, dass dieselben ungarischen Künstler im Ausland stets den lebendigen Kontakt mit dem in reger Entfaltung begriffenen geistigen Leben der Heimat aufrechterhielten. Es kam auch häufig vor, dass die ungarische Kunst eine Reihe von Künstlern anderer Nationalität heranzog, u. a. aus dem Kreis der seit Jahrhunderten im Karpatenbecken angesiedelten deutschsprachigen Bevölkerung.

Die überaus gründliche, mit viel Umsicht und Verantwortungsbewusstsein geschriebene Studie von Anna Petrová-Pleskotová darf in dieser Hinsicht einen berechtigten Anspruch auf lebhaftes Interesse erheben. In den Mittelpunkt ihres Buches stellt die Verfasserin das Lebenswerk von Joseph Czaucczik (1780—1857), dessen künstlerische Entwicklung sie in ein weitgespanntes Panorama der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Zips (östlicher Teil der heutigen Slowakei) blühenden bildenden Kunst einfasst. Joseph Czaucczik wurde in Leutschau (Levoča, Lőcse) geboren und seine künstlerische Tätigkeit ist mit dieser an geschichtlichen und künstlerischen Traditionen überaus reichen Stadt nahezu völlig verknüpft, die auch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts »mit ihren ehrsamen und anspruchsvollen Patriziern und ihren alten städtischen Überlieferungen eines der geistigen Zentren des einstigen Oberungarn bildete«. Die in malerischer Landschaft gelegene Stadt dürfte mit ihren mittelalterlichen und Renaissancebauten einen ebenso nachhaltigen Eindruck auf den künstlerischen Entwicklungsgang Czaucziks ausgeübt haben, wie die St. Jakobskirche mit ihren prächtigen Flügelaltären, den in ihrer leidenschaftlichen Dramatik geradezu überwältigenden Meisterwerken des Meisters Paul von Leutschau.

Die Verfasserin hat die ihr zur Verfügung stehenden ungarischen Quellenwerke sorgfältig studiert, sowohl diejenigen der älteren Autoren, wie Károly Lyka, Elemér Kőszeghy, Gyula Szentiványi und Sámuel Weber, als auch die neuere einschlägige Literatur, vor allem die Arbeiten von Ö. Gábor Pogány und des namhaften slowakischen Kunsthistorikers Karol Vaculik. Mit beispielhaftem Fleiss und anerkennenswerter Ausdauer studierte sie ferner die alten ungarischen und deutschsprachigen Budapester und oberungarischen Ausstellungskataloge, die in Leutschauer und Zipser Bürgerheimen verwahrten Familienbildnisse und die Altartafeln der Kirchen. So entstand der mit grösster Sorgfalt zusammengestellte umfassende Oeuvre-Katalog, der auch in sich schon dem Band einen hohen Wert verleiht. Man findet hier 230 Originalgemälde und 68 Originalzeichnungen Czaucziks nebst mehreren dem Meister zugeschriebenen Bildern und Kopien aufgezählt, beschrieben und mit Literaturangaben belegt, während die gegenwärtig noch vorhandenen Bilder des Künstlers im Oeuvrekatalog durch Zwischentext-Lichtbildwiedergaben veranschaulicht werden. In das chronologisch geordnete Verzeichnis sind auch die undatierten Bilder auf Grund stilkritischer Merkmale eingereiht. Die Ungarische Nationalgalerie und die Ungarische Akademie der Wissenschaften waren der Verfasserin durch Überlassung der nötigen Literaturnachweise und durch die Genehmigung der Besichtigung der in Budapest, in Provinzmuseen und in Privatsammlungen befindlichen Gemälde sowie der Anfertigung der gewünschten Lichtbildaufnahmen in jeder Weise behilflich und trugen damit zur erfolgreichen Verwirklichung ihrer Forschungsergebnisse bei.

In der Einleitung verweist die Verfasserin auf die mit der Malerei des 19. Jahrhunderts zusammenhängenden brennenden Probleme der jungen slowakischen Kunstgeschichtschreibung, und sie bemüht sich gleichzeitig, anhand von Czaucziks Kunstschaffen, in ihrer Studie auch die Anfänge des Realismus in der slowakischen Malerei zu erschliessen und zu veranschaulichen. Ausführlich schildert sie Czaucziks Lebensgang, seine künstlerische Tätigkeit und seine Beziehungen zu den Zeitgenossen. In den einschlägigen Quellen begegnet man dem Namen des Meisters in verschiedenen Schreibarten, wie Csauszik, Czaucsik, Czauczig, Czausig, Czauzig, Czauzik und Zausig. Seine Lehrzeit begann im Atelier des namhaften Leutschauer Malers János Müller. Er liess sich, dem allgemeinen Brauch der Zeit folgend, i. J. 1803 auf der Wiener Kunstakademie inskribieren, wo er nach Beendigung des Vorbereitungskurses Schüler Hubert Maurers in der Historienmalerei wurde. 1810 kehrte er in die

Heimat zurück und liess sich endgültig in Leutschau nieder, wo er mit geringen Unterbrechungen bis an sein Lebensende verweilte und wirkte. Um als Lehrer an der Zeichenschule seiner Heimatstadt wirken zu können, erwarb er 1820 bei dem aus Budapest gebürtigen Kaschauer Zeichenlehrer und Architekten József Bellaagh die Befähigung eines Zeichenlehrers. 1829 hielt er sich für kurze Zeit abermals in Wien auf. Im Frühjahr 1857 stellte er mehrere Bilder auf der Kaschauer »Oberungarischen Landwirtschafts- und Gewerbeschau« aus, und er starb im Sommer des gleichen Jahres im Alter von 77 Jahren.

In seinem künstlerischen Entwicklungsgang unterscheidet die Autorin mehrere Zeitabschnitte. Die erste Periode reicht von 1798 bis 1803, und sie wird ausschliesslich vom Einfluss der Leutschauer Maler bestimmt. Eines der schönsten Werke Czauczigks aus dieser Zeit ist das in der Budapester Nationalgalerie aufbewahrte fein ausgeführte Miniatur-Doppelbildnis seiner Eltern. Der zweite Abschnitt, der die Zeit der akademischen Studien in Wien von 1803 bis 1810 umfasst, ist, wegen der Lückenhaftigkeit der einschlägigen Angaben, am wenigsten erforschbar. Aus dieser Periode sind nahezu ausnahmslos nur Zeichnungen bekannt, für die eine sehr klare und präzise, akademisch erstarrte Linienführung bezeichnend ist. Ihr Grossteil befindet sich im Museum zu Kaschau (Košice, Kassa). Czaucziks künstlerische Persönlichkeit entfaltete sich in Wirklichkeit erst im Laufe der dritten Schaffensperiode, die vor allem der Porträtmalerei gewidmet war. Seine Auftraggeber waren vorwiegend städtische Bürger und Mitglieder des ländlichen Adels. In den frühen Bildnissen lassen sich noch die Wirkungen seiner akademischen Studien und seines Zeitgenossen Johann Jakob Stunder erkennen. Eines der bestgelungenen Gruppenporträts aus dem Jahre 1828 stellt die drei Petróczy Brüder in Ganzfigur dar. Der älteste trägt die Uniform des Jägerbataillons, der zweite ist Husar und der dritte Jurist, worüber uns die deutsche Aufzeichnung auf der Rückseite des Bildes unterrichtet. Im Hintergrund ragen die Gipfel der Hohen Tatra zum Himmel. Anna Petrová hebt eigens hervor, dass sich in Czaucziks Schaffen neben zahlreichen Bürger- und Adelsporträts auch Darstellungen verschiedener Figuren aus dem Volk finden, u. a. in der Gruppe der »betenden Ordzoviányer« auf dem Altarbildfragment der Hl. Julia. In den zwanziger Jahren und am Anfang der dreissiger Jahre beginnt sich die Malerei Czaucziks mit einem romantischen Schwung zu füllen, der allmählich den kühlen Klassizismus völlig verdrängt. Der neue Zeitgeist macht sich nicht nur in seinen Bildnissen im Sinne des Biedermeier-Sentimentalismus geltend, sondern er offenbart sich unter dem Einfluss des Romantizismus in noch weit grösserem Masse in der Wiedergabe der heimatlichen Landschaft, der schneebedeckten Kuppen der Hohen Tatra, der Burg von Krasznahorka u. dgl. m. In der letzten Phase der künstlerischen Entwicklung Czaucziks erhalten auch die Lichtwirkungen eine wesentlichere Rolle, und es macht sich eine vertieftere Wirklichkeitsgestaltung, sowie ein unverkennbarer Hang zu frischeren, lebhafteren Farben bemerkbar. Die Landschaften beleben sich mit Genrefiguren aus dem Volk. Anna Petrová-Pleskotová zitiert eine Äusserung Károly Lykas, des Altmeisters der ungarischen Kunstgeschichte, wonach einer der bedeutendsten ungarischen Maler des Reformzeitalters, der aus Leutschau stammende Károly Markó d. Ä. gleichfalls »Gelegenheit hatte, von Czauczik zu lernen«. Schon dies allein, dass Czauczik dem besten ungarischen Landschaftsmaler seines Zeitalters die Anfänge dieser Kunstgattung beibrachte, erhöht die Bedeutung der Landschaftsbilder von Czauczik.

Neben zahlreichen Porträts und einer geringeren Anzahl von Landschaftsbildern malte Czauczik vornehmlich Altartafeln. Vertretern dieser Kunstgattung begegnet man in den Kirchen von Leutschau, Szepesszombat, Rozsnyó und Rimaszombat. Es handelt sich hierbei meist um verschiedene Varianten alter klassischer Kompositionen oder um Nachbildungen von denselben unter dem Einfluss der Schule von Bologna und der Nazarener.

Die Studie befasst sich ferner eingehend mit Czaucziks pädagogischer Tätigkeit und erstreckt sich auch auf das Wirken seiner Leutschauer Zeitgenossen und z. T. auch auf dasjenige seiner Schüler. Die Aufschrift des von József Lumnitzer 1839 gemalten Bildes »Mädchen beim Kämmen« hebt eigens hervor, dass sein Autor ein Schüler Czaucziks sei, sie heisst nämlich: »pinxit Lumnitzer, Zausigs Schüler in Lőcse 1839.« Zu Czaucziks Kreis gehörte ferner Károly Tibély, dessen Tatralandschaften und zeitgenössische Zeitschriftenillustrationen in weiteren Kreisen bekannt wurden. Der Késmárker Zeichenlehrer und Maler volkstümlicher kleiner Landschaftsbilder, Titus Szent-Istvány, zählte gleichfalls zu Czaucziks Schülern. Laut Ansicht der Verfasserin beeinflusste er auch das Schaffen Peter Bohuns, des typisch nationalen slowakischen Malers, der mit Vorliebe Volkstypen und Volkstrachten wiedergab. Als einigermassen übertrieben und abwegig empfinden wir indes jene Ausführungen der Verfasserin, in denen sie eine Parallele zwischen der biedermeierischen Naivität des für die Mitte des vorigen Jahrhunderts charakteristischen Porträtisten, dem eine feine, zarte Pinselführung Wert und Eigenart verleiht, und dem Stil Henri Rousseaus zieht.

Zweifellos ist es Anna Petrová-Pleskotová als hohes Verdienst anzurechnen, dass sie die Kunst eines bisher nur einem engeren Kreis bekannten verdienstvollen Malers in ihrer ebenso gründlichen wie umfassenden Monographie ins rechte Licht rückte und über dessen persönliches Lebenswerk hinausgehend auch dem Kulturmilieu seines Wirkungsbereiches, dem kunstfördernden Nährboden der Zips gebührende Beachtung schenkte.

Wir möchten im Rahmen dieser Buchbesprechung auf die Frage der nationalen künstlerischen Zugehörigkeit Czaucziks nicht näher eingehen, zumal die Lösung dieses Problems zu den Aufgaben der als Ergebnis der eingangs erwähnten internationalen Konferenzen in Vorbereitung befindlichen grossen Gemeinschaftspublikation zählt. Diesbezüglich wollen wir immerhin auf die unlängst erschienene ausgezeichnete Studie des sowjetischen Kunsthistorikers A. Tjihomirow über den Maler János Rombauer verweisen (siehe: Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise III., 1961), in der hinsichtlich der nationalen Zugehörigkeit Rombauers ähnliche Probleme aufgeworfen wurden. Nach eingehender Erörterung kommt der Verfasser zu dem Schluss, den in Leutschau geborenen, in Russland und in Eperjes tätigen und in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Eperjes verstorbenen Rombauer in die nationale ungarische Malerschule einzureihen. Bei Beantwortung derartiger Fragen halten wir die Tatsache für entscheidend, welchem künstlerisch-geistigen Kulturkreis der betreffende Meister entstammt. Unseres Erachtens sollte auch die Frage nach der Zugehörigkeit Czaucziks von diesem Gesichtspunkt aus überprüft werden, eines Malers, dessen Lebenswerk nach der verdienstvollen Publikation von Anna Petrová-Pleskotová in der nunmehr vorliegenden, seiner durchaus würdigen Monographie einen wertvollen Beitrag zu der vollständigen und authentischen Bearbeitung der realistischen Strömungen innerhalb der ost- und mitteleuropäischen nationalen Kunstrichtungen liefert.

ÉVA BODNÁR

Read, Herbert: History of Modern Painting

Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf. München—Zürich, 1959

Of the rapidly increasing literature on 20th century and present-day fine arts, including monographs, source publications, polemical essays, and popular summaries, the illustrious British author's work has in a relatively short time acquired popularity in several countries of Europe. It promises to give what the wider public has long been waiting for, and from which helpless visitors to exhibitions hope to receive guidance: a history of the most important,

trends of 20th century fine arts, ample information on material, elucidating the often controversial endeavours of various isms, apt to defy clear differentiation. The volume, illustrated with nearly fourhundred black-and-white and coloured reproductions, helps the interested reader to find his bearings by providing a many-sided bibliography, and refers to generously selected literature and source material in the text itself. With wide erudition the author — as laid down in his programme — made it his task to suppress his personal opinions and to present an objective picture of the course of development, notwithstanding his view that — having to deal predominantly with contemporary art — it is, for the time being, still too early to write a comprehensive history. The brief summary may be said to be successful and useful; though it does not correspond to its title, since in fact it does not contain the history of modern painting, it nevertheless helps the reader to understand the line of development followed by several highly important artistic trends of the 20th century. The text, written in a flowing style void of flourishes, retains its fluency despite quotations and literary references, and the judiciously selected, copiously inserted reproductions are always in harmony with the text.

As every writing dealing with the arts of the present or the recent past, Read's book provokes debate at every step, first of all by its interpretation of "modern art" itself which forms the basis of the work. Read's conception can be inferred from division of the book into the following chapters: 1. The Beginnings of Modern Art (Cézanne, Seurat, Jugendstil, Gauguin, Van Gogh); 2. Breakthrough (1900 to 1910); 3. Cubism; 4. Futurism, Dada, Surrealism; 5. Picasso, Kandinsky, Klee; 6. Constructivism; 7. Abstract Expressionism. The starting-point of his method may be characterized as follows: he winds up the history of the endeavours of present-day non-figurative art, from Cézanne and Seurat who were the first to reject spectacular painting and the illusionism of impressionism in works and theory alike, and, for the first time in the fine arts, pointed to the possibility of disregarding the phenomenon. In his introduction Read explains why various painters have been left out from the history of 20th century painting. He did not include Henri Rousseau and the neoprimitives in general, because, in essence, they exerted no influence on the painting of the age. In Read's view "realism" does not belong to modern art either, for he considers it as a continuation of 19th century academism; nor does he admit modern Mexican painting which, since it follows to his mind a certain programme of propaganda, he believes to stand beyond the pale of any definite trend, and therefore outside the material of his book. The concept of modern art is defined in the introduction by a quotation from Klee: "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar." (Art does not reflect the visible, but visualizes).

In the case of a book relying on such concepts — with summaries undoubtedly displaying wide knowledge as well as remarkable economy in the utilization of material, and therefore a welcome aid — it would naturally be out of place to demand an explanation for the lack of scientific-historical world view, even though more than one author of Western Europe have advanced far beyond Read in analysing the roots and fate of 20th century artistic endeavours, and in revealing the correlations of art and society. Reference to aspirations striving for objectivity and abstaining from the declaration of an individual attitude cannot be accepted as satisfactory arguments to explain the deficiency that in the characterization of artists the author rarely proceeds to evaluation and offers hardly any analysis of pictures. With us it is regarded as one of the most difficult but at the same time inevitable tasks of art history and aesthetics not only to be objective in the communication of historical data, but also to expose the actual artistic value of every work, and to determine the objective criteria of the artistic rank of a trend, of an artist, or even of a single work of art.

In contrast to research workers of former periods, the work of art critics and art historians dealing with the present age is rendered specific by fulfilling the above obligations and thus becoming an active participant, influencing the formation of artistic life. How far the critic can achieve such objectivity, naturally depends on his capacity for recognizing, on the basis of his ideology, multilaterally and in all its correlations the essential features of the production and peculiarities of a work, on the strength of his convictions, and the courage to draw conclusions.

It is this alleged objectivity which constitutes one of the most problematic features of Read's book, since his starting point is, in essence, subjective. Events recorded by history of art, endeavours, and artists are selected from a given point of view, but a lucid description of trends and the activities of masters is not enough to ensure objectivity in the essence. His selection cannot be said to rest on a truly scientific basis, because selection relying exclusively on changes of form may be denoted only as an individual aesthetic standard, which cannot be endorsed by history of art.

In his noteworthy analysis of Cézanne, Read emphasizes — and it is in fact his reason for considering Cézanne as the first great pioneer of modern art — that contrary to the subjective attitude of preceding impressionists, Cézanne was the first who tried to see the world objectively, and to study the world or its various parts as objects independent of human intelligence and emotion. Indeed, the artists discussed in the first chapter are presented from the angle of the first abstractions that affected the process of artistic recognition, further and different involvements of which he follows in the chapter entitled "Breakthrough", in conjunction with his analysis of the Fauves and the Brücke (The Bridge) group. As a result of his point of view, he touches on expressionism quite casually, partly in connection with the Brücke group, partly at the beginning of the last chapter.

Remaining within the limits of his conception, he will not and cannot cope with the comprehensive and extensive characterization of this extremely important artistic trend, whereas this trend had very serious direct and late effects, not so much in present-day non-objective (abstract expressionism), as in descriptive art pervaded by social responsibility, to point only to the Belgian Frans Masereel, the Italian Renato Guttuso, the Hungarian Gyula Derkovits, the peculiar means of expression adopted by the great Mexicans, or the compositions of the Soviet Deineka comprising the lessons of constructivist-expressionism. Apparently, expressionism, as the tendency which played a rôle of outstanding importance in the development of descriptive art in the first place, had no place in the author's conception of modern art. This, too, serves to illustrate that the History of Modern Painting — contrary to the target the author set himself — cannot be regarded as objective. The author's standard of valuing what is modern only from aspects of style and innovations is again unbalanced, particularly in discussing non-objective endeavours of the present, when he attributes outstanding significance to formal repetition and to marking time.

The chief problem the book presents to the reader is invariably the starting-point: what the author considers as modern. We think it is understandable if the critic, the art historian of a country where the interaction between art and society is permanently discernible, where the public shows for art an ever increasing demand in various concrete forms, cannot subscribe to a conception which considers art, in particular modern art and that of the present period, as the artist's private affair, the autonomous, then automatic material-forming activity of the individual creative mind. It is true that the artist not only simply represents what he has seen, but visualizes it; for — Klee's words are susceptible of various interpretations — he gives more than the visible, the spectacle: he represents the essence concealed behind the phenomenon, recognizable to the artist's subjective view alone. However, both the artist and the spectator look for the criteria of the truthfulness of visualization, the historical justification of creative work, and these cannot be sought only within the given work itself, but only by starting from the social function of art: the truthfulness, the justification of its existence cannot be vindicated only by the very existence of a work of art and the mere fact of having been created.

The tragic process which has been going on in art from the beginning of the century, assuming a particular intensity

since the Second World War, has worn out the criteria of estimating the value of an artistic work in such a measure — accepting creative work for a private affair and the development of art for an immanent process independent of the development of social conditions — that the artist and the critic, the historian of art and the aesthetician cannot but act as Herbert Read has acted: to accept presented works of art as such, and assess them as works of art. In such a position the best of art historians are liable to forgo their capacity for evaluation. Read, too, while debarring from the history of modern painting, for instance, the Mexican school because, owing to its social objectives, he does not recognize its important peculiarities of form and style, includes Poliakoff, Tapies or Riopele who have produced no essential novelty in form, furthermore Mathieu, Burri and many other artists with whom analysis might be chiefly concentrated on defining in what a degree of autonomous and automatic achievement their works may still be said to possess artistic value — even by the standards of present-day western art.

Since Read — as mentioned before — refrains from going in for analysis and evaluation of pictures, and professes that creative work is its own justification he evades responsibility for carrying out selection in this sense. However, even within his own conception, it was indispensable for him to point out the great danger that is threatening present-day western art from the side of dilettantism. This would naturally have called for not only a description of the antecedents of contemporary non-figurative endeavours, but also for a — however brief — analysis of their fate, of the causes of the sudden vanishing of various isms, the reasons of the rapid, frequent changes that mark the careers of numerous artists; it would have required an analysis of that whole extensive. fatiguing whirl which is reflected also by Read's representation, the often deplorable waste shown by the fine arts of our century.

Many well-known authors dealing with modern art, as Hans Sedlmayr, Michel Seuphor, and several others, have wrestled with the problem of defining the line that separates art and dilettantism, and a way for ensuring the future of art at a time when the non-figurative art of our days is rendering itself socially unnecessary or is becoming a merely ornamental device, relinquishing all independent function. And even though Read abstains from undertaking a search for "what next", the reader is left wondering what the author thinks about the present and future of art, whether — like so many other historians of art with similar opinions — he is troubled about the future that may lie ahead of art, or believes the so-called complete atomization of the creative process of modern artistic endeavours, individual autonomy not appreciable by objective criteria, to offer a passable road, to be an abinding state of affairs.

Among the numerous contradictions in the present interpretation of "modern art" I should like to touch on one more point, again remaining within the limits of the given conception and without raising ideological, philosophical, or aesthetic demands which are alien to the author's mentality. The non-professional reader and visitors of exhibitions, though they fail to understand what they see, still feel that, for instance, Mondrian's restrictions and their consequences, furthermore the contemporary efforts classified into the group of abstract expressionism, as well as Kandinsky and Malevic's works from the years before the First World War though executed by widely varying methods, actually sprouted from the same root. The well-informed non-professional also guesses that the common root should be sought not in the activities of a given master, group, or movement, not in a manifesto or in theories published through other channels, but in the conditions surrounding the artist, in the social life that shaped the artist's individual life. Thus in the social conditions which — amidst ever acuter extremes and inevitable isolation of the artist and consequent self-justification to confirm the autotelism of art — have led to the denial of the social function of creative work and the task of recognition through art.

Since he traces the beginnings of "modern art" to Cézanne's theory of objectivity, Read regards objectivity relying on geometrical-physical laws as a criterion of modern art. Read does not deal with the problem nor could it be his aim or belong within the scope of his work — of defining the essence of the correlations and interaction — if any — between scientific and artistic recognition, for from the art of the period under review he accepts as modern only the tendencies that led to the denial of, or denied, artistic recognition. However, as he discusses, with relative intensity, the importance of Cézanne's theory of objectivity from the angle of the subsequent development of art, and in addition gives a relatively wide scope to the art of the era around the turn of the century, here, at the very beginning he already falls into contradicting his own viewpoints governing his selection.

Later, particularly in dealing with surrealism and abstract expressionism, he fails to offer any explanation how it came about that parallel with various endeavours of modern art aspiring to objectivity, trends arising from emphasized subjectivity developed and prevailed at several stages, that efforts producing a purely logical or purely psychological — sometimes rather psychoanalytical, even psychopathological — effect could come into existence and live side by side, mingling at times.

As mentioned before, these are problems the presence of which is noticed by the non-professional, for in the work of art he sees not only an arbitrary individual action but also a social product. It is, however, the task of the historian of art to give an explanation of correlations, and even in a description, intended to be objective on the grounds of the supplied data, to point out what his experiences meant to the creative artist as an individual living in society: the world crisis around the turn of the century, the atmosphere of the tense years preceding the First World War and the war itself, the subsequent flight from social life, the dread of conformism and levelling, the life fraught with anxiety, doubt, and fear in the period between the two world wars, and the world-wide, open struggle between the two social systems after the Second World War.

The way — over half a century long — that art has covered since the time that witnessed the first manifestations of renouncing the function of art in mirroring and recognizing social conditions, has been extremely hard up to the present when the quantitatively considerable part of the art of the western world has for some time been looking for the "new" line only by resorting to picking and choosing among the possibilities afforded by material-forming automatism. Aesthetically and in artistic quality, owing to the banishment of any message and concrete content, to strict rejection of a theme, and denial of the fundamental law of art, the dialectic of phenomenon and essence, at present art is much more monotonous and mechanical, one might even say more academic, than art which is willing to shoulder the function of recognition has ever been or can be. Therefore the picture provided by Read's selection of present and recent art is much poorer and drearier than the true history of art. The art following a political programme — as denoted by Read — and the great riches and variety of less conscious endeavours about people and addressed to people — though they may still be suppressed at international exhibitions by non-figurative products mostly belonging to "abstract expressionism" — have been, and are, present in the fine arts of the 20th century; their historical significance and the perspectives of their development cannot be diminished either by individual taste or by any selection overlooking the future of art.

NÓRA ARADI

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor

A kézirat nyomdába érkezett: 1962. XI. 10. — Terjedelem: 24,75 (A/5) iv, 114 ábra

63.56238 — Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

Klára Garas

Franz Anton Maulbertsch

1724—1796

338 Seiten Text • 333 Abbildungen auf 257 Kunstdrucktafeln, davon 16 mehrfarbig
16 Textabbildungen • Format 21×30 cm • Ganzleinen

*

Obwohl Franz Anton Maulbertsch einer der bedeutendsten und originellsten Künstler des 18. Jahrhunderts ist, erschien bisher keine einzige Monographie über ihn und seine Tätigkeit. »Die Ordnung und monographische Bearbeitung wäre Ehrenpflicht der deutschen Kunstgeschichte« schrieb im Jahre 1929 Adolf Feulner über Maulbertschs Werke in seinem Handbuch über die Malerei und Skulptur des 18. Jahrhunderts. Aber die Lösung der Aufgabe stie auf erhebliche Schwierigkeiten. Das mächtige Gesamtwerk des in Süddeutschland (Schwaben) geborenen und in Wien ansässigen Künstlers erstreckt sich auf 5 Dezennien und 4 Länder: auf Österreich, die Tschechoslowakei, Deutschland und Ungarn. Die den Hauptteil seiner Kunst bildenden Fresken finden sich auf einem sehr ausgedehnten Gebiet verstreut, in österreichischen Kirchen, in mährischen Klöstern, in deutschen Palästen und ungarischen Kathedralen. Seine außerordentlich zahlreichen Altarbilder gerieten oftmals in ferne, schwer zugängliche Kirchen. Seine für die Fresken und Altarbilder verfertigten, genial hingeworfenen, bravourös malerischen Skizzen und Zeichnungen finden wir von Frankreich bis zur Sowjetunion in den Museen fast aller europäischen Staaten. Doch nehmen im Oeuvre Maulbertschs die ungarischen Werke einen besonders wichtigen Platz ein. »Maulbertschs vorzüglichste Werke besützet das Königreich Hungarn« schrieb schon beim Ableben des Meisters sein Schwiegervater, Jakob Schmutzer in Wien. Aus diesem Grunde ist es leicht erklärlich, daß die erste zusammenfassende Maulbertsch-Monographie das Licht der Welt in Ungarn erblickt. Das soeben erscheinende Werk zeigt an Hand lokaler Forschungen und eingehender Studien des Archivmaterials, die gesamte historische Übersicht über Maulbertschs Lebenswerk. Der erste Teil des Bandes enthält Lebensweg und Entwicklung des Meisters, während die weiteren Abschnitte die Entstehung seiner Werke, die Eigenart seiner Kunst behandeln und zugleich ein umfassendes Bild geben von der organischen Zusammengehörigkeit der Tätigkeit Maulbertschs mit der künstlerischen Entwicklung seines Zeitalters. Nachdem es im Laufe der Forschungen gelang, das sich auf den Meisten

beziehende Material wesentlich zu bereichern, war es möglich zahlreiche, bisher ungeklärte Probleme zu lösen. Der Text erstreckt sich auf die Besprechung und Würdigung aller wichtigeren Arbeiten Maulbertschs.

An den die Tätigkeit Maulbertschs sowie die künstlerischen Bestrebungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts behandelnden Text knüpft sich der wissenschaftliche Apparat des Bandes: das Kommentarmaterial, die Dokumentation, der Oeuvrekatalog und die Bibliographie. Die Dokumentation enthält das sich auf Maulbertsch beziehende, zur Zeit vollständige Quellenmaterial: Briefe, Vorträge, zeitgenössische Beschreibungen und Zeitungsbesprechungen. Der Dokumentationsabschnitt, der die aus österreichischen, ungarischen und tschechoslowakischen Archiven zum Vorschein gebrachten, bisher noch nie publizierten Dokumente in ihrem genauen Wortlaut sowie die in verschiedenen Ausgaben bereits veröffentlichten auszugsweise enthält, bietet reichen Stoff nicht nur zur Erkenntnis Maulbertschs, sondern zeigt uns auch ein authentisches Bild von den künstlerischen Verhältnissen jener Zeit. Der Werkkatalog, der die Daten von rund 400 Fresken, Altarbildern, Skizzen, Zeichnungen und Radierungen mit den sich auf die einzelnen Werke beziehenden Literaturhinweisen umfaßt, ist ein chronologisch komplettes Verzeichnis aller derzeit bekannten Arbeiten Maulbertschs. Die Bibliographie umschließt das Verzeichnis sämtlicher Werke — allgemeiner kunsthistorischer, lokal- und ordensgeschichtlicher Arbeiten, Lexika, Reisebeschreibungen, Topographien, Kataloge, Zeitungsartikel usw. vom 18. Jahrhundert bis zu unseren Tagen — die sich mit Maulbertsch und seinen Schöpfungen befassen.

Den Text begleitet und veranschaulicht ein reiches Illustrationsmaterial, 333 Abbildungen auf 257 Kunstdrucktafeln, davon 16 mehrfarbig, und 16 Textabbildungen. Ein beträchtlicher Teil des Bildmaterials bringt die unbekannten, bisher nicht reproduzierten Werke, ferner alle bedeutenderen Schöpfungen des Meisters sowie Fresken, Altargemälde, Skizzen und Zeichnungen aus öffentlichen und Privatsammlungen und gibt so zum ersten Male eine vollständige Übersicht über die Kunst eines der hervorragendsten Meister des 18. Jahrhunderts.

AKADÉMIAI KIADÓ
Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften

Vertrieb:

KULTURA
Budapest 62, Postfach 149

ACTA HISTORIAE ARTIUM
ТОМ IX — ВЫП. 1—2

РЕЗЮМЕ

КЫРЦСКАЯ СТРОИТЕЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ МОНАХОВ ОРДЕНА ЦИСТЕРЦИАНЦЕВ

Г. ЭНЦ

Архитектура происходящего из Бургундии ордена цистерцианцев в XII. и XIII. вв. играла существенную роль в оформлении готического стиля. Эта роль особенно сказалась в средней Европе и в частности в Венгрии. К сожалению из архитектурных памятников цистерцианцев, процветающих в начале XIII. столетия, сохранилось очень мало. Поэтому особенно большое значение имеют кырцская (Cîrţa) церковь и монастырь (Трансильвания, Румынская Народная Республика), руины которых по большей части сохранились до наших дней. Церковь и монастырь, по всей вероятности, были заложены в 1202 году королем Имре. Трехнефная, крестовая базилика довольно значительных размеров с многоугольным завершением святилища и со значительными остатками восточного крыла монастыря, прекрасно отражает характерный переходный стиль цистерцианцев. В конце XII. и в начале XIII. вв. короли переселили орден цистерцианцев в Венгрию непосредственно из Франции. Тесными французскими связями объясняется, что кырцская церковь и монастырь полностью и в деталях обнаруживают тесное сходство с одной стороны со строениями цистерцианцев в окрестности Парижа, а с другой, с современными королевскими постройками или связанными с ними постройками средневековой Венгрии, имеющими также французский характер. Архитектура построенного около 1230 г. монастыря оказала большое влияние на отдельные здания Трансильвании, построенные в середине XIII. столетия, созданные на королевской территории в период от 1230—1270 гг. Это обстоятельство указывает на то, что кырцское строительство велось такой светской строительной мастерской, которая имела непосредственную связь с архитектурным стилем французских цистерцианцев, и входила в сферу влияния королевской архитектурной деятельности. Если принять во внимание, что орден цистерцианцев запретил наем светских мастеров, то светский состав кырцской мастерской и наем большого числа трансильванских мастеров придает этому кругу строительства особенно большое значение. В практике ордена цистерцианцев совершенно необычным является выполнение строительства, не относящегося к ордену. Между тем, кырцская строительная мастерская, после возведения монастыря и церкви, занималась исключительно только строительством светских церквей, не относящихся к ордену. Данное обстоятельство можно объяснить только существованием и управляющей работой большой светской королевской мастерской, работавшей на высоком уровне и удовлетворявшей не только требования орденов, но и все другие требования.

ФРЕСКА ПИЕТРО КАВАЛЛИНИ НА АПСИДЕ РИМСКОЙ ЦЕРКВИ САНТА МАРИЯ ИН АРАЦЕЛИ

Л. ВАЙЕР

Пиетро Каваллини, самый выдающийся художник римского проторенессанса, по свидетельству Вазари украсил одним из своих главных произведений апсиду церкви С. Мариа ин Арацели. Монументальная Фреска Пиетро Каваллини была полностью разрушена в XVI. столетии во время перестройки хоров. Специальная литература недооценила значение этого шедевра, уничтоженного в церкви, возвышающейся в Капитолии, — античном и средневековом историческом центре города. Автор дает подробный научноисторический обзор данных источников, относящихся к этой теме. Попытка Бусуёчани создать единственную в своем роде реконструкцию, не соответствует требованиям апсиды. Автор настоящей статьи подробно мотивирует необходимость опровержения этой гипотезы. Фреска Каваллини на апсиде известна нам в квадратной редукции по небольшому панно в Штуттгартской Штатсгалерей (Stuttgarter Staatsgalerie), носящему название «Победа христианства над язычеством» и изображающему римское чудо, предвещающее рождение Иесуса, на основании Mirabilia Romae или Legenda Aurea. Автор реконструирует фреску на основании аналогий по произведениям Каваллини и школы Каваллини. Аналогиями мадонны указанного панно служат мозаики на апсиде Торрити в церквях С. Мариа Маджиоре и С. Джиованни ин Латерано, мозаики Русути на старом фасаде церкви С. Мариа Маджиоре, Фреска Каваллини «Страшный суд» на старых хорах церкви С. Чечилиа и копии Барберини о разрушенных фресках Каваллини в церкви С. Пауло де мура. Аналогии к архитектурным мотивам панно предоставляют фрески школы Каваллини в неапольской церкви С. Мария ди Донна Регина, далее сами архитектурные памятники начальной эпохи римской готики и композиции на апсидах римских древнехристианских и средневековых базилик. Мотив «чудесного колодца» в центре нижней зоны панно, о знании которого свидетельствует композиция Каваллини «Нативитас» в церкви С. Мариа ин Траставере, дает новое доказательство о сотрудничестве мастера с Арнольфо ди Камбио, так как аналогию мотива мы находим в коронационной скульптурной группе перруджского Фонтана Маджиоре. Мотив разрушающейся церкви «Templum pacis» на панно приводит к таким выдающимся произведениям средневековой римской живописи, как напр. известная группа апостолов на фреске нижней церкви базилики С. Клементе «Вознесение Христа». Молчание произведения Вазари, кроме группы Августа и Сивиллы об упомянутых мотивах панно, автор иллюстрирует отчасти другими подобными местами в произведении Вазари, а с другой стороны с восприятием живописи чинквеченто, изображающей легенду Арацели стремясь к единой, монументальной концепции. Вопрос возникновения, художника и мецената упомянутого панно объясняется историческими факторами политических и культурных связей, имевшихся на рубеже треченто и кватроченто между Римом и Венецией.

ВЕНГЕРСКИЙ АНЖУЙСКИЙ ЛЕГЕНДАРИЙ BIBLIOTECA VATICANA, MORGAN LIBRARY И ЭРМИТАЖА

Ф. ЛЕВАРДИ

Автор дает описание украшенного миниатюрами кодекса Ватиканской Библиотеки «Acta Sanctorum pictis imaginibus adornata, обозначенного cod. Vat. Lat. 8541, далее листов, обозначенных MS. 360, 360 a-c нью-йоркской библиотеки Morgan Library и указывает на их связь с четырьмя листами, иллюстрированными миниатюрами из графической коллекции Эрмитажа.

Литература по истории искусства уже неоднократно занималась этой ценной рукописью легенд, но до сих пор такого описания, детально ознакомляющего читателя со структурой, богатым содержанием, художественными взаимосвязями и условиями возникновения этого произведения до сих пор еще не было. Изложением этой рукописи начала XIV. столетия, имеющей связи с Венгрией, автор делает попытку восполнить старый долг венгерской искусствоведческой литературы.

Венгерские исследователи (Карл, Геревич, Беркович, Дерченьи) связывают рукопись ватиканской библиотеки с деятельностью Николо да Болонья, и ее возникновение они датируют второй половиной треченто. Мета Харрсен в связи с обсуждением Библии Кекчеи библиотеки Library of Congress сообщает также о листах, хранимых в библиотеке Morgan Library и вслед за Эрбах ди Фюрстенау, приписывает их живопись четырем миниатюристам. Возникновение кодекса она относит к 30-ым годам XIV. столетия.

В ходе изложения всего материала, автор устанавливает, что структура кодекса отличается от календарного порядка Легендариев и Пассионале, и трактует жития святых — по всей вероятности по болоньским традициям — в иератическом порядке. Схему структуры кодекса предоставляло видоизменение литании всех святых, отражающее особенности средневековой венгерской литургии. Структура кодекса и иератический порядок литании приведены на табл. I.

В отношении содержания источником иллюстрированного легендария является Legenda Aurea Якобус а Форагине. На некоторых деталях автор показывает, что миниатюрист даже в самых мелких подробностях следовал детальным, обстоятельным рассказам Legenda Aurea. Это точное совпадение делает возможной также попытку воссоздать отсутствующие части кодекса. На табл. II. приведены оригинальные подписи отдельных миниатюр (лемма) или перепись заглавий из XVII. столетия и дополнение содержания или количественное дополнение отсутствующих частей. Таблица может являться пособием при отожествлении листов, обнаруживаемых в различных собраниях.

Взвесив венгерские особенности, автор пришел к выводу, что обильно украшенный миниатюрами кодекс, изготовлялся для венгерских королей анжуйской династии. Карл Роберт (1301—1342 гг.) и его супруга Елизавета, дочь польского Владислава Локиетека, заказали кодекс для своего сына, князя Андреаса. В 1333 году князь, как жених неаполитанской Йоганны, был увезен в Неаполь для королевского воспитания. По этому случаю, предположительно, изготовлялся Легендарий, излагающий также жития святых покровителей Анжуйской династии.

В ходе критического анализа стиля, автор делает вывод, что кодекс следует рассматривать как произведение одного единственного миниатюриста. Неровности стиля свидетельствуют только о том, что выполнение кодекса продолжалось длительное время, и что художник использовал для серии иллюстраций несколько источников. Миниатюрист не мог быть учеником Николо ди Джиованни ди Болонья, ибо произведение не могло быть выполнено в 60-ых годах. Николо и его безымянный предшественник — Псевдо Николо — оформляют художественное содержание своих произведений гораздо оживленнее. Миниатюрист разобщенного кодекса еще тесно связан с болоньской манерой миниатюрной живописи 20—30-ых годов, и в отношении содержания его следует рассматривать как предшественника Псевдо-Николо. Знание венгерских стенных росписей XIII. столетия, далее данные истории одежды и связи со средневековой венгерской литургией, дают возможность предполагать, что миниатюрист кодекса либо писал свое произведение в Венгрии, либо, что лицо, определившее тему отдельных иллюстраций, было венгерской национальности, и преподавало в болоньском университете.

Настоящая статья, излагающая много частей кодекса не может возместить полное критическое издание кодекса. Было бы весьма желательным объединить листы, хранимые в Ватиканской Библиотеке, в Нью-Йорке и Ленинграде и обнаруживаемые, возможно, в дальнейшем фрагменты легендария в одном реконструкционном томе, и трактовать кодекс полностью, с подробным изложением его художественных и литературных отношений. На основании своих исследований автор предлагает назвать кодекс Венгерским Иллюстрированным Легендарием (Magyar Képes Legendárium).

QUELLO CH'E DIPINTORI OGGI DICONO PROSPETTIVA

(II. часть)

М. БОШКОВИЧ

Во второй половине XV. столетия в итальянских трудах по теории искусства все чаще встречается термин перспектива и, естественно, также связанная с ней проблематика. Значение перспективы кроется теперь не только в ее практической роли, но она рассматривается художниками и как научная дисциплина. Уже существует мнение, что благодаря перспективе, сама живопись становится наукой и, тем самым, художники могут занять общественную и научную позицию гуманистов, занимающихся свободным искусством. В труде Пиеро Делла Франческа «De prospettiva pingendi», однако, развертывается также новая концепция об эстетическом значении перспективы. Основа его системы построения состоит не только исключительно из законов оптики и геометрии, но и из цифровых пропорций, подобно тем, которыми в данной эпохе пользовались также в теории музыки. По мнению Пиеро, живопись становится совершенной не только путем приближения к действительным формам, а путем выражения некоторой внутренней гармонии, по законам которой следует заново формировать видимые предметы. У Леонардо, перспектива приобрела опять другую роль. Мастер на основе своих практических наблюдений исходит из совершенно иной точки зрения, чем Пиеро, но в своих конечных заключениях он все же не далек Пиеро. Хотя само построение и имеет у него меньшее значение, а вместо этого он сосредоточивает свое внимание на особенностях цвета и светотени, все же, он также пытается согласовать свои эмпирические выводы с понятием определенной идеальной системы пропорций. В этом стремлении маньеризм в своей теории искусства также следовал за Леонардо, хотя у этой теории с одной стороны наблюдение природы, а с другой, математическая система пропорций служат скорее поводом для разложения во имя «высшего идеала

красоты» системы форм, считавшейся ранее совершенной. Таким образом, построение перспективы было, естественно, оттеснено на задний план, и ее значение заключалось теперь только в том, чтобы оказать помощь художникам, и театральным проектировщикам в создании иллюзионистских трюков. Значит, перспектива, служившая в начале своего развития еще для неумолимо точного изображения действительности, к началу XIV. столетия стала откровенно средством для обмана зрения.

В остальной части статьи автор исследует происхождение, а также средневековое значение терминов, применяемых в литературе по теории искусства, в связи с перспективой (misura, commensuratione) и приходит к заключению, что эти термины готического зодчества перешли в теорию живописи именно по той причине, что наблюдаемые в строительной практике конструкции Брунеллески и его сподвижников привели к созданию возрожденческой перспективы.

ВЕНЕЦИАНСКАЯ МАДОННА ИЗ ЭПОХИ ОКОЛО 1500 Г.

Э. ИБЛ

Изображение мадонны, хранящееся в частной коллекции в Будапеште, автор приписывает неизвестному венецианскому художнику, работавшему в кругу Джиованни Беллини. Для фона картины художник скопировал фон гравюры на меди Дюрера: Морское Чудо.

НЕСКОЛЬКО НЕИЗВЕСТНЫХ ЧЕРТЕЖЕЙ ВЕНЕЦИАНСКОЙ ШКОЛЫ XVIII. СТОЛЕТИЯ В КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Л. САЛМИНА

Автор занимается ценным венецианским материалом коллекции рисунков Эрмитажа. На основании аналогий стиля у большинства экземпляров удалось определить имена мастеров. Так напр. на основании приведенных доказательств творчество Антонию Пеллегрини удалось пополнить 5, Франческо Контебассо — 2, Себастиано Риччи — 3, Джамбаттиста Пиаццета — 3 рисунками, и творчество Грегорию Лаццарони — 1 рисунком.

The *Acta Historiae Artium* publish papers on history of arts in English, German, French, Russian and Italian.

The *Acta Historiae Artium* appear in parts of varying size, making up volumes.

Manuscripts should be addressed to:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription to the *Acta Historiae Artium* is 110 forints a volume. Orders may be placed with "Kultura" Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest I., Fő utca 32. — Account No. 43-790-057-181) or with representatives abroad.

Les *Acta Historiae Artium* paraissent en français, allemand, anglais, italien et russe et publient des travaux du domaine des recherches sur l'histoire des beaux-arts.

Les *Acta Historiae Artium* sont publiés sous forme de fascicules qui seront réunis an volumes.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de 110 forints par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le Commerce Extérieur de Livres et Journaux «Kultura» (Budapest I., Fő utca 32. — Compte-courant No. 43-790-057-181) ou à l'étranger chez tous les représentants ou dépositaires.

«*Acta Historiae Artium*» публикуют трактты из озласти искусствоведения на русском, немецком, английском, французском и итальянском языках

«*Acta Historiae Artium*» выходят оɹдельнямн вяпусками разного объема. Некколько выпусков составляют одим том.

Предназначенные для публичации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

По этоиу же адресу следует лаправлять всякую корреспонденцию для редакцин и администрации.

Подписная цена «*Acta Historiae Artium*» — 110 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней горговле книг и газет «Kultura» (Budapest I., Fő u. 32.) Текущий счет № 43-790-057-181), или егв заграничные представительства и уполномоченные.

70,— Ft.

INDEX

G. Entz : Le chantier cistercien de Kerc (Cîrța) 3

L. Vayer : L'affresco absidale di Pietro Cavallini nella chiesa di S. Maria in Aracoeli a Roma 39

F. Levárdy : Il Leggendario ungherese degli Angiò conservato nella Bibliotheca Vaticana, nel Morgan Library e nell'Ermitage 75

M. Boskovits : «Quello ch'e dipintori oggi dicono prospettiva.» (Contributions to the Fifteenth-Century Italian Art Theory) Part II. 139

E. Ybl : Una Madonna veneziana del 1500 circa 163

Larissa Salmina : Alcuni disegni veneziani del sec. XVIII nella collezione dell'Ermitage 171

RECENSIONES

Frodl-Kraft, Eva : Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien *(L. Vayer)* 191

Pešina, Jaroslav : Altdeutsche Meister von Hans von Tübingen bis Dürer und Cranach *(D. Radocsay)* 192

Petrová-Pleskotová, Anna : K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve. Josef Czauczik a jeho okruh (Anfänge des Realismus in der slowakischen Malerei. Joseph Czauczik und sein Kreis) *(Éva Bodnár)* 194

Read, Herbert : History of Modern Painting *(Nóra Aradi)* 195

Index: 26.011

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: L. VAYER

TOMUS IX * FASCICULI 3–4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1963

ACTA HISTORIAE ARTIUM

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEI

SZERKESZTI

VAYER LAJOS

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG TAGJAI

BALOGH JOLÁN, DOBROVITS ALADÁR, GENTHON ISTVÁN,
RADOCSAY DÉNES, H. ZÁDOR ANNA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

RÓZSA GYÖRGY

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL: BUDAPEST V., ALKOTMÁNY UTCA 21.

Az *Acta Historiae Artium* német, angol, francia, orosz és olasz nyelven közöl értekezéseket a művészettörténet köréből.

Az *Acta Historiae Artium* változó terjedelmű füzetekben jelenik meg. Több füzet alkot egy kötetet.

A közlésre szánt kéziratok a következő címre küldendők:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztőségi és kiadóhivatali levelezés.

Az *Acta Historiae Artium* előfizetési ára kötetenként belföldre 80 forint, külföldre 110 forint. Megrendelhető a belföld számára az „Akadémiai Kiadó"-nál (Budapest V., Alkotmány utca 21. Bankszámla 05-915-111-46), a külföld számára pedig a „Kultúra" Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (Budapest I., Fő utca 32. Bankszámla 43-790-057-181 sz.), vagy külföldi képviseleteinél, bizományosainál.

Die *Acta Historiae Artium* veröffentlichen Abhandlungen aus dem Bereiche der Kunstgeschichte in deutscher, englischer, französischer, russischer und italienischer Sprache.

Die *Acta Historiae Artium* erscheinen in Heften wechselnden Umfanges. Mehrere Hefte bilden einen Band.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Redaktion und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: 110 Forint. Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Aussenhandels-Unternehmen »Kultúra« (Budapest I., Fő utca 32. Bankkonto Nr. 43-790-057-181) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

PROBLEMATIK DER REKONSTRUKTION DER MONOMACHOS-KRONE

von

S. Mihalik

Auf der Jubiläumsausstellung, die das Ungarische Nationalmuseum zur hundertsechzigsten Jahresfeier seiner Gründung veranstaltete, bewunderten etliche zehntausend Besucher die u. a. mit den Emailbildnissen dreier byzantinischer Kaiser ausgelegten Goldplatten, eines der sehenswertesten Ausstellungsobjekte (Abb. 1).

Die aus diesem festlichen Anlass den Panzerschränken entnommenen und der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemachten neunhundertjährigen byzantinischen Goldplatten, die im Scheinwerferlicht des Ausstellungssaales gleissten und funkelten, fesselten nicht nur durch ihren künstlerischen Figurenschmuck die Aufmerksamkeit der Besucher, sondern erweckten vor allem bei der jüngeren Generation, die dieses auf ehemals ungarischem Boden zutage geförderte Meisterwerk der kaiserlich-byzantinischen Goldschmiedewerkstatt erstmalig zu sehen bekam, den brennenden Wunsch, näheres über seine Herkunft und Geschichte zu erfahren. Immer wieder liefen Anfragen über die Bedeutung der Darstellungen und der Beschriftung, über die Rolle und urpsrüngliche Bestimmung der emaillierten Goldplatten bei der Museumsverwaltung ein, die allein schon wegen der Fülle der in diesem Zusammenhang auftauchenden Probleme unmöglich einzeln beantwortet werden konnten. Vor einem Vierteljahrhundert erschien zwar eine mit grosser Umsicht verfasste, verdienstvolle Monographie über die genannten Goldplatten, die ihnen anhand eines Vergleichs mit dem einschlägigen Fundmaterial auf durchaus zutreffende Art und Weise den gebührenden Platz in der Geschichte der byzantinischen Email- und Goldschmiedekunst anzuweisen suchte, überdies auch interessante und aufschlussreiche Schritte zu einer Rekonstruktion, zur Erläuterung der Dekorationsmotive und der kostümgeschichtlichen Belange unternahm,[1] doch blieben notwendigerweise noch zahlreiche Fragen offen. Nachfolgend wollen wir deshalb den Versuch unternehmen, jetzt, da die Jubiläumsausstellung die erwähnten Goldplatten wieder in den Vordergrund des Interesses rückte, einige der noch nicht gelösten Probleme auf Grund solcher Einzelheiten und Aspekte zu klären, auf die sich die bisherige Untersuchung noch nicht erstreckte, und die unseres Erachtens geeignet sind, zu einer erfolgreichen Rekonstruktion des Gesamtwerkes und der ihm innewohnenden Grundidee beizutragen, ohne freilich Anspruch auf eine vollständige und restlose Erschöpfung des gesamten Fragenkomplexes erheben zu wollen.

1.

Auffindung und Zusammenstellung der Platten

Am 2. November 1860 wurden ins Inventarbuch der Archäologischen und Münzensammlung des Ungarischen Nationalmuseums unter der Inv. Nr. 99 vier emaillierte Goldplatten eingetragen:

1. Die grösste Platte mit der Ganzfigur des byzantinischen Kaisers *Konstantinos Monomachos*, wie die links und rechts vom Oberkörper angebrachte griechische Inschrift besagt. Die betreffende Eintragung ins Inventarbuch lautet: »In ganzer Grösse stehend mit gekröntem und von einem Nimbus umgebenem Haupt, seitlich im Blätterornament mit sechs Falken. Der lange Mantel mit Email und Gold ausgelegt.«

2. Eine etwas niedrigere zweite Platte, laut Zeugnis der griechischen Inschrift mit dem Bildnis der byzantinischen Kaiserin *Theodora*.

3. Eine dritte Platte mit der Figur einer jungen Frau zwischen zwei Bäumen und der griechischen Inschrift *Aletheia*. Das Inventar vermerkt, dieses Wort bedeute soviel wie »veritas, Wahrheit, Wirklichkeit, Aufrichtigkeit«. Heute hat sich ganz allgemein die Bezeichnung der *Wahrheit* eingebürgert.

4. Die vierte Goldplatte wurde als »*Tänzerin*« in das Inventar aufgenommen. Da sich daneben der Vermerk findet »rechts von ihr vier Falken«, handelt es sich dabei um die Platte mit jener Figur, die zum Unterschied von einer später abgelieferten heute »*Tänzerin mit der grünen Tunika*« genannt wird.

Über den historischen und künstlerischen Wert der Goldplatten war sich das Museum von Anfang an im klaren. Auch konnten sie auf Grund der Inschriften gleich richtig auf die Mitte des 11. Jahrhunderts datiert und als Erzeugnisse der kaiserlich-byzantinischen Goldschmiedewerkstatt agnosziert werden. Mit geradezu beispielloser Unbekümmertheit versäumte man hingegen die Feststellung der Fundumstände, des genauen Fundortes und aller weiteren einschlägigen Einzelheiten. Man begnügte sich ganz einfach mit dem Vermerk: »Angekauft aus dem Fonds des Ungarischen Nationalmuseums für 200 Gulden von *János Huszár*, der die vier Platten 1860 in Nyitra-Egerszeg [slow. Jagersek] fand.« Und weiter heisst es lakonisch: »Die Fundumstände hat er nicht erwähnt.«

Schon ein halbes Jahr später stellte es sich heraus, dass sowohl jener *Tivadar Markovics*, durch dessen Vermittlung die ersten vier Goldplatten ins Museum gelangt, als auch *János Huszár*, »Grundbesitzer in Ivánka pri Nitre (Nyitraivánka)«,[2] von dem sie gekauft worden waren, im Herbst 1860 nicht den ganzen Fund, sondern nur einen Teil abgeliefert hatten. Aus der Eintragung Nr. 37 vom 30. Mai 1861 im Inventar der Archäologischen Sammlung[3] geht hervor, dass an jenem Tag zwei weitere emaillierte byzantinische Goldplatten vom Museum erworben wurden, u. zw.:

1. eine mit dem Bildnis der *Kaiserin Zoe*, Gemahlin des *Konstantinos Monomachos*, und eine zweite

2. mit einer anderen Tänzerin, die man zum Unterschied von der früheren gemeinhin als »*Tänzerin mit der weissen Tunika*« zu bezeichnen pflegt.

Beim Ankauf dieser beiden Platten erfuhr das Museum, dass der Fundort der Goldplatten nicht das nördlich des Komitatssitzes Neutra (slow. Nitra, ung. Nyitra) gelegene Jagersek (Nyitra-Egerszeg) war, wie die erste Eintragung irrtümlich lautete, sondern das am rechten Flussufer gelegene Ivánka (Nyitra-Ivánka). Folglich wurde der Ortsname im Inventarbuch in diesem Sinne berichtigt.

Mit etwas mehr Sorgfalt, wenn auch noch immer nicht mit der bei solchen Anlässen gebotenen Gründlichkeit vermerkte man nunmehr, dass die beiden neueren Goldplatten für 73 Gulden österr. Währung von dem gleichen *János Huszár* angekauft wurden, von dem auch die ersten vier stammten, ferner dass diese beiden Ende Mai 1861 erworbenen Platten gleichzeitig mit den früheren schon im Herbst 1860 in Ivánka zum Vorschein gelangt waren.

Die nunmehr auf sechs Stück angewachsenen emaillierten byzantinischen Goldplatten bezeichnete *Arnold Ipolyi* in seiner »Ungarischen Archäologischen Chronik«[4] »als den zweifellos bedeutendsten Fund der Jahre 1860 und 1861« und fügt hinzu, »mit einem würdigeren Gegenstand könnten wir unsere archäologischen Chroniken gar nicht beginnen«. Zugleich beeilte sich *János Érdy*, Kustos der Archäologischen und Münzensammlung des Ungarischen Nationalmuseums, die emaillierten Goldplatten in der einschlägigen ungarischen Fachzeitschrift zu veröffentlichen.[5]

Seine Abhandlung lag bereits im Umbruch druckreif vor, als am 20. Juni 1861 abermals ein unerwartetes Ereignis eintrat. *Markovics* bot dem Museum zwei weitere Stücke des Goldfundes von Ivánka zum Kauf an:

1. eine vom bereits bekannten Format, mit der allegorischen Figur der *Demut* (Tapeinosis), ein Gegenstück zu der acht Monate zuvor eingelieferten *Wahrheit*,

2. eine runde Goldplatte mit dem Brustbild des *Hl. Andreas*, wie aus der Inschrift hervorgeht.

Da *Érdy* diese beiden Ergänzungsstücke in seiner druckfertigen Abhandlung nicht mehr zu berücksichtigen vermochte, begnügte er sich wohl oder übel mit einem kurzen, sieben Zeilen umfassenden Nachtrag auf dem noch freien Platz der letzten Seite, in dem er auf diese Neuerwerbung hinwies.

Erklärlicherweise wollte sich das Museum auch diesen dritten Teil des zusammengehörigen Goldfundes von Ivánka nicht entgehen lassen und zahlte laut Inventarbucheintragung Nr. 51 vom 26. Juni 1861 dem gleichen *János Huszár*, der »diese Goldplatten« gemeinsam mit den zuvor erworbenen »beim Pflügen des Feldes in Nyitra-Ivánka gefunden hatte«, für die zuletzt angebotenen beiden Stücke 48 Gulden und 75 Kreuzer österreichischer Währung.

Érdy fand keine Gelegenheit mehr, den auf acht Stücke angewachsenen Fund in seinen Zusam-

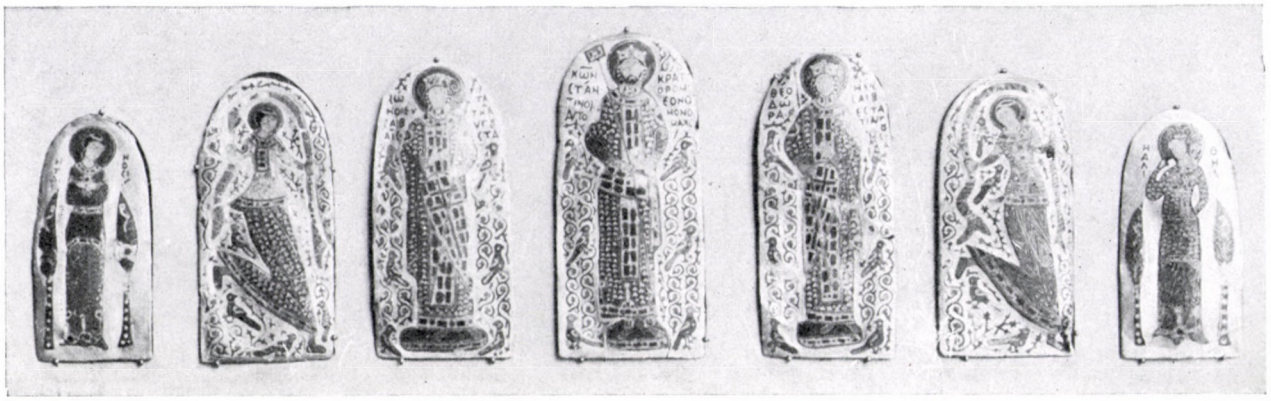


Abb. 1. Die in Kronenform aneinandergereihten Plättchen des Fundes von Ivánka pri Nitre (Nyitraivánka)

menhängen einer eingehenderen Prüfung zu unterziehen, hingegen verlieh *Arnold Ipolyi* im Chronikteil der »Archäologischen Mitteilungen« (Archaeologiai Közlemények) im Jahrgang 1861 seiner Überzeugung Ausdruck, »man könne nicht mehr daran zweifeln, dass diese emaillierten Goldplatten Teile einer Krone bilden, die *Konstantinos Monomachos* offenbar für seine Gemahlin *Zoe* anfertigen liess.[6]

Seitdem sind die in Ivánka ans Tageslicht geförderten Goldplatten als *Zellenschmelz-Goldkrone des byzantinischen Kaisers Konstantinos Monomachos* in die Fachliteratur eingegangen. Ausser dieser Ansicht vertrat *Ipolyi* im Zusammenhang mit der eben erst vom Museum angekauften Goldblechscheibe des *Hl. Andreas* mit scharfem Blick und richtigem Vorgefühl die Auffassung, »auch zu dieser müsse es noch ein Gegenstück oder eine Nebenfigur mit dem Bildnis eines anderen Heiligen geben, das noch am Fundort von Nyitraivánka im Boden geborgen ist und dass allenfalls noch weitere interessante Stücke dort zum Vorschein gelangen dürften, falls man eine systematische und sachkundige Erschliessung der Fundstelle in Angriff nähme«.

»Diesbezüglich« — fährt *Ipolyi* in seinem Bericht fort — »hat die Archäologische Kommission bereits die nötigen Vorkehrungen getroffen, indem sie, sobald es Zeit und Umstände gestatten, ihre Mitglieder *Ferenc Kubinyi* sen. und *János Érdy* zu eingehenderen Untersuchungen und Ausgrabungen, mit den nötigen Geldmitteln versehen, an Ort und Stelle entsenden wird.«[7]

Mangels weiterer Angaben entzieht es sich unserer Kenntnis, ob die genannten Gelehrten, die beide schon das 65. Lebensjahr überschritten hatten, auch nur den Versuch einer gründlicheren Prüfung des Fundorts und der Fundumstände unternahmen, ob in diesem Fall ihre Nachforschungen irgendwelche Ergebnisse zeitigten, oder ob sie sich gutgläubig damit zufrieden gaben, »dass die schlichte Tatsache des Auffindens beim Pflügen und die wackeren Patrioten *Huszár* und *Markovics*, die diesen Schatz für die Nation bargen und vor der Zerstörung retteten, bereits in der Abhandlung (den Aufsätzen *Érdy*s und *Ipolyi*s) erwähnt wurden.«

Es klingt ganz unglaublich, dass so eifrige Sachwalter des historischen und archäologischen ungarischen Andenkenmaterials wie *Érdy*, *Kubinyi* und vor allem *Ipolyi* selbst keine nachhaltigeren Versuche zur Klärung der Umstände unternommen hätten, wozu ihnen doch ein Aufenthalt an Ort und Stelle die beste Gelegenheit bot. Ein Jahr später begaben sich *Kubinyi* und *Ipolyi* voller Begeisterung auf die damals noch recht beschwerliche Reise nach Konstantinopel, dem einstigen Byzanz, um dort nach Corvinen zu forschen. Warum hätten sie dann den viel kürzeren und weniger mühsamen Weg nach Ivánka gescheut, um den hochbedeutsamen emaillierten Goldplatten nachzuspüren, über deren historischen und künstlerischen Wert sie keinerlei Zweifel hegen konnten, zumal *Ipolyi* ganz richtig vermutete, es seien Teile einer byzantinischen Kaiserkrone und es müssen noch weitere zugehörige Stücke entweder in der Erde oder unter der Ortsbevölkerung verborgen sein.

Offenbar zogen sie Erkundigungen ein, da aber die Goldplatten weder aus einem Grab noch aus Bauresten oder aus vorsätzlicher Hortung stammten, vielmehr ganz offenkundig während



Abb. 2. Die nebeneinandergefügten Plättchen der Monomachos-Krone

der Flucht in grösster Eile verscharrt worden waren, vermochten sie keinerlei weitere Anhaltspunkte und Angaben in Erfahrung zu bringen.

Und doch wäre noch manches zu erforschen und vor allem vor weiterer Verschleppung und mit Umgehung des Museums unternommenen spekulativen Machenschaften zu retten gewesen.

Nach den in drei Raten erfolgten Ankäufen war nämlich der Fund noch immer nicht vollzählig im Besitz des Museums und mehrere Stücke befanden sich weiterhin in fremder Verwahrung. Das erwies sich Anfang 1870, als zehn Jahre nach dem Auftauchen der ersten Stücke drei weitere dem Museum zum Kauf angeboten wurden, u. zw.:

1. das ergänzende Seitenstück zur Goldblechscheibe mit dem *Hl. Andreas*, ein gleichgrosses Rundstück mit dem emaillierten Brustbild des Apostels *Petrus*,

2. eine »*viereckige, am Rand durchlöcherte Goldplatte*, in die ein quadratisches weisses Glasstück eingesetzt war«, und

3. ein »*kleines emailliertes Goldfragment*«,[8] wie es in der Inventarseintragung Nr. 36 vom 9. Februar 1870 des Antiquitätenkabinetts heisst. Diese schon ein Jahrzehnt zuvor mit den früheren Stücken gemeinsam geborgenen, aber erst jetzt angebotenen drei kleineren Objekte erwarb das Museum von dem uns schon bekannten Tivadar Markovics für 200 Gulden.

Im Laufe eines Jahrzehnts gelang es auf die Weise, in vier Raten insgesamt elf Stück des bei seiner Auffindung 1860 noch an einem Ort versammelten Fundes zusammenzubringen. Allerdings lässt sich heute nicht mehr feststellen, aus wieviel Teilen dieser Goldfund ursprünglich bestand, der heute unter der doppelten Bezeichnung der emaillierten byzantinischen Goldplatten von Nyitraivánka oder der *Krone des Konstantinos Monomachos* im Ungarischen Nationalmuseum aufbewahrt wird (Abb. 2).

Arnold Ipolyis Hypothese, die aus Ivánka stammenden Goldplatten seien Teile einer Krone



Abb. 3. Die in Kronenform angeordneten Plättchen

des *Konstantinos Monomachos*, fand durch die von *Franz Bock* 1867 über die Kunstschätze des Ungarischen Nationalmuseums veröffentlichte Aufsatzreihe[9] allgemeine Verbreitung. In dieser Aufsatzfolge unternahm der deutsche Kunsthistoriker den ersten Versuch zur Rekonstruktion der *Monomachos*-Krone. Er stand zu jener Zeit im Ruf des kompetentesten Sachverständigen für ältere Kaiserkronen, den er seinem grundlegenden Werk über die kaiserlich-deutschen Kroninsignien verdankte. Bei der Rekonstruktion diente ihm dem Wesen nach die römisch-deutsche Kaiserkrone zum Vorbild. Sein Unternehmen erwies sich als zeitbeständig, da sich in die rekonstruierte Form auch jene ergänzenden Stücke einfügen liessen, die Franz Bock zur Zeit der Veröffentlichung seiner Studie noch gänzlich unbekannt waren, da sie ihr damaliger Besitzer erst drei Jahre später dem Museum überliess.

Während des Jahrhunderts, das seit der Auffindung der Goldplättchen in Ivánka verging, befassten sich Gelehrte und Fachleute wiederholt mit diesen prächtigen Erzeugnissen der byzantinischen Goldschmiedekunst (Abb. 3). Fast alle waren sich darüber einig, dass sie höchstwahrscheinlich Teile einer byzantinischen Krone bildeten, immerhin schlossen die meisten auch die Möglichkeit nicht aus, dass die Plättchen einst zur Verzierung eines repräsentativen Kodexeinbandes, einer Wandtafel oder einer Kassette dienten, dass sie allenfalls von einem liturgischen Gerät, einem Hausalter oder irgendeinem Hoheitszeichen stammten. Manche äusserten die Vermutung, es handle sich um einen ursprünglichen Kleider- oder Mantelschmuck. Vor siebzig Jahren war es *N. P. Kondakow*, vor vierzig *Jean Ebersolt*, der die Alternativhypothese aufstellte, die Goldplatten gehörten entweder zu einer, rein dekorativen Zwecken dienenden Krone oder zur Verzierung eines *Maniakion*, d. h. eines golddurchwirkten, mit Edelsteinen und anderem Zierat versehenen Mantelkragens, wie sie der byzantinische Kaiser

und seine Hofwürdenträger bei festlichen Gelegenheiten anzulegen pflegten, und wie sie auf den betreffenden Goldplatten von Ivánka sowohl der Kaiser als auch die beiden Kaiserinnen am Halsausschnitt über der Tunika trugen.

Die vorsichtige Zurückhaltung in der Meinungsäusserung halten wir vom wissenschaftlichen Standpunkt aus für berechtigt und durchaus achtenswert, doch spricht auch unseres Erachtens die grösste Wahrscheinlichkeit dafür, dass die Goldplättchen dennoch von Kroninsignien eines Herrschers bzw. von einer kaiserlichen Krone stammen und somit in Byzanz selbst in kaiserlichem Auftrag angefertigt wurden.

Unter Ausschluss aller anderen Hypothesen wollen wir uns demnach im folgenden unter diesem Aspekt mit den bewussten Goldplättchen befassen.

Es kann kaum einem Zweifel unterliegen und ist trotz der zeitlichen Distanz eines Jahrhunderts mit Sicherheit anzunehmen, dass die verschiedenen Teile jenes Goldschmiedewerkes, in dem man heute herkömmlicherweise die Krone des *Monomachos* vermutet, gleichzeitig und als ein zusammenhängender Fund im Jahre 1860 zum Vorschein gelangten. Dieser allem Anschein nach durch einen Zufall entdeckte Goldfund kam in die Hände *János Huszárs*, Besitzers der »Bucsány« genannten Flur in Ivánka, des Sprosses einer Ende des 16. Jahrhunderts vom Komitat Nógrád nach Neutra abgewanderten, dem Landadel angehörigen Familie *Huszár* mit dem Adelsprädikat »von Újfalu«[10] und gelangte von diesem in die Hände des *Tivadar Markovics*. In mehrere Partien geteilt, suchte letzterer den Fund auf unterschiedlichen Wegen zu verwerten. Vier solche Partien mit insgesamt elf Stücken erwarb das Ungarische Nationalmuseum. Unbegreiflich bleibt, dass *Markovics*, selbst nachdem der Fund von *Érdy*, *Ipolyi* und *Bock* bereits publiziert und damit in allen europäischen Fachkreisen bekannt war, weiterhin darüber schwieg, dass er noch im Besitze weiterer Stücke des 1860 entdeckten Fundes sei.

Der Verdacht, die dem Museum abgetretenen und von diesem auch heute noch verwahrten Teile bildeten noch immer nicht den vollständigen Fund des Jahres 1860, ist durchaus begründet. *Markovics* oder dessen Erben dürften aller Wahrscheinlichkeit nach mehrere aus dem gleichen Fund stammende Stücke auch anderweitig verwertet haben, unversehrte Goldplatten der Krone oder grössere Stücke der Fassung, Edelsteine oder andere, selbst heute noch nicht näher bestimmbare Bruchstücke der Krone.

Fest steht soviel, dass durch die Vermittlung von *T. Markovics* in den Jahren 1860, 1861 und 1870 insgesamt 11 Stück vom Ungarischen Nationalmuseum käuflich erworben wurden, von denen jedoch schon seit langem nur noch zehn vorhanden sind, da das 1870 in Verwahrung genommene »kleine emaillierte Goldfragment« schon vor Jahrzehnten in Verlust geriet. Ausser der kurzen Inventareintragung besitzen wir über dieses Stück weder eine nähere Beschreibung, noch irgendeine Illustration. Auch während der erst 1962 abgeschlossenen, fünf Jahre beanspruchenden und überaus gründlichen Bestandsaufnahme der Museumsobjekte kam dieses Bruchstück nicht zum Vorschein.

2.

Die Entstehungszeit der Goldplatten

Legen wir uns den letzten Endes auf 10 Stück geschmolzenen Fund von Ivánka zu einer sorgfältigen Untersuchung zurecht, empfinden wir vor allem uneingeschränkte Hochachtung vor dem künstlerischen und handwerklichen Können des Goldschmiedes, dem es im Kampf mit der Materie so vorzüglich gelang, seine Aufgabe zu lösen. Das Gold hat seinen sanften Schimmer, das Email den funkelnden Glanz der Schmelzfarben neun Jahrhunderte lang in voller Schönheit bewahrt. Ferner fällt uns schon auf den ersten Blick in die Augen, dass die Plättchen ursprünglich nicht zum Schmuck eines einheitlichen Goldschmiedewerkes bestimmt waren, ja, dass sie auch nicht zur gleichen Zeit und vom selben Goldschmied angefertigt wurden.

In künstlerischer und stilistischer Hinsicht sowie in ihrer technischen Ausführung gliedern sie sich unseres Erachtens in drei Gruppen:

1. Die Entstehungszeit jener Platten, auf denen die Herrschergruppe, d. h. der Kaiser und die beiden Kaiserinnen abgebildet sind, bestimmen ihre Inschriften. Da unter diesen auch *Zoe* noch als lebende Zeitgenossin dargestellt ist, müssen alle drei Platten offenbar gleichzeitig noch vor 1050 entstanden sein. Zur gleichen Gruppe zählen auch die beiden Goldplatten mit den Tänzerinnen.

2. Gleichfalls noch vor Mitte des 11. Jahrhunderts doch nicht in jener Werkstatt, aus der die Platten mit den Herrscherfiguren und den

Tänzerinnen stammen, wurden jene mit den allegorischen Frauengestalten der *Wahrheit* und der *Demut* angefertigt.

3. Am ältesten sind die beiden runden Medaillons mit den Brustbildern der Apostel *Petrus* und *Andreas*, deren Entstehungszeit wir auf das 10. Jahrhundert datieren.[11]

Die Richtigkeit der obigen Einteilung in drei verschiedene Gruppen bestätigen auch die Buchstabentypen der auf den Plättchen angebrachten griechischen Inschriften. Gehören auch sämtliche Buchstabentypen der Unzialschrift, d. h. der unverzierten, gerundeten Grossbuchstaben- (Majuskel-) Schrift an, deren Schriftzeichen nicht eng aneinandergereiht sind, zeigen die Buchstaben innerhalb der drei Gruppen dennoch gewisse Abweichungen. Ihrer Form nach gestatten sie folglich die gleiche Gliederung, die wir bereits anhand ihrer figuralen Darstellungen, technischen und anderweitigen Merkmale vornahmen:

1. Zur ersten Gruppe gehören die mit einer grosszügigen künstlerischen Nachlässigkeit gezeichneten schlanken, gestreckten Buchstaben der auf den Herrscherplatten angebrachten Inschriften.

2. Von diesen unterscheiden sich die kurzen, gedrungenen Schriftzeichen der Plättchen mit den allegorischen Figuren der Tugenden.

3. Die dritte Gruppe vertreten die geschlossenen Buchstabentypen der beiden Apostelmedaillons.

Aus einer nicht genauer zu bestimmenden Zeit vor Mitte des 11. Jahrhunderts stammt schliesslich die fragmentarisch erhalten gebliebene *goldene Fassung*.

Ist auch diese Gruppierung in technischer Hinsicht durchaus begründet, darf man aus ihr nicht den irrtümlichen Schluss ziehen, die einzelnen Plättchengruppen hätten nichts miteinander zu tun. Die Sonderung nach Kategorien schliesst weder die Möglichkeit noch die Wahrscheinlichkeit aus, dass die Einzelstücke des Fundes von Ivánka in ihrer Gesamtheit Teile des gleichen Goldschmiedewerkes — vermutlich der besagten Krone — bildeten.

Trotz der grossen Produktivität der im Zeuxippos-Flügel des byzantinischen Kaiserpalastes untergebrachten kaiserlichen Goldschmiedewerkstatt und ungeachtet ihrer künstlerischen und technisch-handwerklichen Fertigkeit trug sie keine Bedenken, bei Anfertigung und Zusammenstellung eines grösseren, anspruchsvolleren Werkes — beispielsweise einer Krone — auch bereits früher zu anderen Zwecken angefertigte, aus irgendeinem Grund ausgeschiedene und zurückgebliebene Stücke mitzuverwenden, sofern diese dem ästhetischen Gesamteindruck des in Arbeit befindlichen Kunstwerkes keinen Abbruch taten, dessen thematischem und ideellem Gehalt entsprachen und sich schliesslich auch ihrer Form und Abmessung nach gut ins strukturelle Gebilde einfügen liessen.

Diesem zu überlieferter Praxis gewordenen, wiederholt geübten Verfahren ist es auch zuzuschreiben, dass zum besseren Verständnis der von der *Monomachos*-Krone verkörperten Idee die beiden schon seit längerem fertiggestellten und im Lager zur Verfügung stehenden runden emaillierten Goldplättchen mit den Apostelbildnissen herangezogen, und da sie sich sehr gut zur Verzierung der *Monomachos*-Krone eigneten, in diese an passender Stelle eingefügt wurden.

Unter den erhalten gebliebenen Goldschmiedearbeiten jener Zeit gibt es zahlreiche Beispiele dafür, dass ein solches Verfahren durchaus nicht ungewöhnlich war, vielmehr den damaligen Bräuchen entsprach. Unter den auf Ungarn bezüglichen Kunstwerken erwähnen wir in diesem Zusammenhang das grosse goldene Kreuz, das *Gisella*, Gemahlin des ersten ungarischen Königs *Stephan I.* für das Grab ihrer Mutter anfertigen liess. Erst vor kurzem gab ein deutscher Forscher seiner Vermutung Ausdruck, zur Randverzierung der Kreuzbalkenenden hätte man Teile aus einem früheren Kunstwerk herausgebrochen und in dieses Votivkreuz eingesetzt.[12]

3.

Die Entstehungszeit der Krone

Man kann von Glück sagen, dass die Inschriften der emaillierten Goldplättchen unmissverständliche Auskunft über die Identität der auf ihnen dargestellten Personen geben. Auf Grund stilistischer und technischer Merkmale liesse sich zwar das Alter der Platten auch ohne Inschriften ungefähr bestimmen, doch wäre es vielleicht niemals gelungen, mit unbedingter Zuverlässigkeit in den drei Herrscherfiguren die beiden letzten weiblichen Mitglieder der nahezu zwei Jahrhunderte über Byzanz herrschenden makedonischen Dynastie und *Konstantinos Monomachos*, den Gemahl einer der beiden Schwestern zu erkennen.



Abb. 4. Konstantinos Monomachos

In Kenntnis der byzantinischen Geschichte kann es auf Grund der Dargestellten keinem Zweifel unterliegen, wann die in Ivánka aufgefundenen und ihrer Entstehungszeit nach in drei Gruppen teilbaren emaillierten byzantinischen Goldplättchen zu einem einheitlichen Goldschmiedewerk, d. h. zu der öfters erwähnten Krone zusammengestellt und verarbeitet wurden.

Die zeitgenössischen Quellenwerke bezeichnen einhellig den 11. Juni 1042 als den Zeitpunkt, an dem die Trauung der Kaiserin *Zoe* mit *Konstantinos Monomachos* sattgefunden hat. Ferner wissen wir, dass *Zoe* im Alter von 72 Jahren 1050 starb, *Monomachos* am 11. Januar 1055 und *Theodora* am 21. August 1056. Folglich muss die *Monomachos*-Krone nach Mitte Juni 1042, d. h. nach jenem Datum entstanden sein, an dem die bereits alternde *Zoe* den aus Lesbos nach der Hauptstadt zurückberufenen Herrenreiter Konstantin zu ihrem dritten Gemahl erkor und ihm damit den byzantinischen Kaiser-

thron verschaffte. Die Entstehungszeit der *Monomachos*-Krone deckt sich folglich mit der Zeitspanne, die zwischen dem 11. Juni 1042, dem Trauungstag, und 1050, dem Todesjahr *Zoes* verstrich. Damals wurden in der höfischen Goldschmiedewerkstatt des byzantinischen Kaiserpalastes die Platten mit den Herrscherbildnissen angefertigt und mit den von einer früheren Arbeit erübrigten Plättchen zu der bewussten Krone zusammengefügt. Die derb geränderten Löcher an den Plattenrändern lassen darauf schliessen, das diese nicht eng aneinandergereiht waren, sondern offenbar in Metallrahmen, allenfalls in perlen- und edelsteinbesetzte Fassungen eingefügt waren.

Besteht mithin auch kein Zweifel hinsichtlich der Entstehungszeit der einzelnen Plättchen sowie der Krone selbst, bleiben noch zahlreiche Fragen offen, deren Lösung die künftige Forschung vor schwierige Aufgaben stellt. Vor allem muss geklärt werden, ob die Plättchen in der Tat eine Krone, ein Diadem oder überhaupt einen Kopfschmuck zierten, bzw. welches ihr ursprünglicher Bestimmungszweck war, ferner ob der Fund alle zu dieser Goldschmiedearbeit gehörenden Stücke enthielt, bzw. wieviel vom Gesamtwerk inzwischen verlorenging. Schliesslich stellt sich noch die Frage, ob die vorgebliche Krone als Geschenk an eine hochgestellte Persönlichkeit nach Ungarn gelangte, oder ob die Plättchen nach der Plünderung von Byzanz im Jahre 1204 hierher verschleppt wurden.

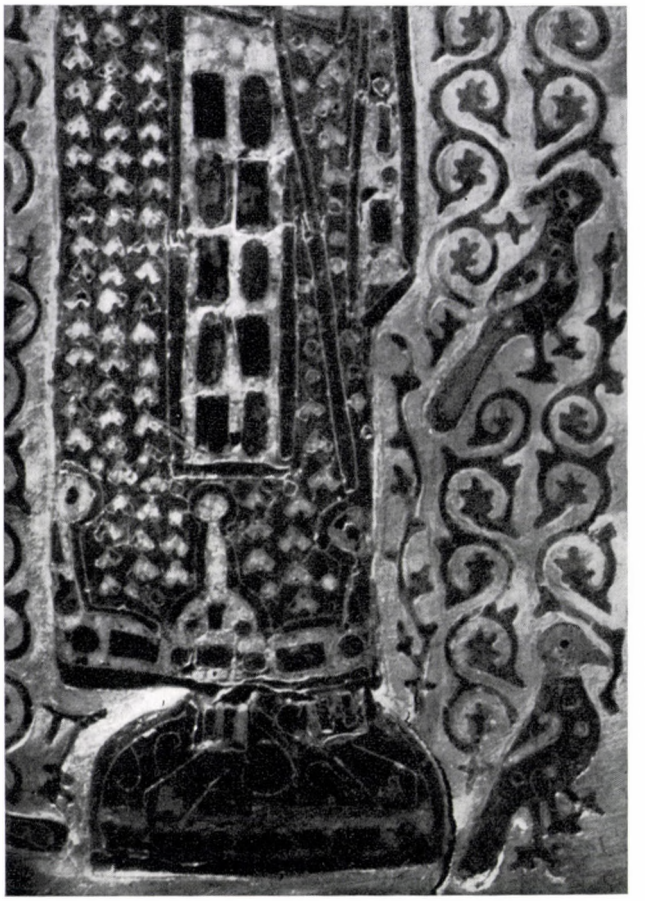


Abb. 5. Konstantinos Monomachos (Vergrösserung)

4.

Die Hierarchie der dargestellten Personen in der Bildersprache der Goldplatten

Auf den in Ivánka zutage geförderten Goldplatten treten dem Beschauer drei Vertreter des byzantinischen Kaiserhauses entgegen. Auf der grössten Platte ist im kaiserlichen Krönungsornat *Konstantin* dargestellt, den die Inschrift als *Monomachos* bezeichnet. Wörtlich besagt dieser Beiname soviel wie *Alleinkämpfender*, in übertragener Bedeutung, wie auch die Inschrift zu verstehen ist, *Alleinherrscher* (Abb. 4—5).

Da auf dieser Platte der Höchstgestellte unter den drei Mitgliedern des Kaiserhauses wiedergegeben ist, die geheiligte Person des Herrschers, irdisches Ebenbild der höchsten Himmelsmacht, verwendete der Meister auf die Ausführung die grösstmögliche Sorgfalt, deren er beim damaligen Stand der Technik fähig war. Die *Monomachos*-Platte ragt unter allen übrigen hervor, was nicht nur im grösseren Format, sondern auch in der dem Autokraten gebührenden Rangstufe zum Ausdruck gelangt.

Der Goldschmied bemühte sich ganz offenkundig, alle drei Herrscherfiguren in unnahbar, hoheitsvoll starrer Haltung wiederzugeben, wie sie der strengen Hofetikette gemäss auch in der Öffentlichkeit aufzutreten pflegten. Zugleich aber versuchte er auch mit Eifer und viel Kunstfertigkeit all jene Möglichkeiten zur Geltung zu bringen, welche die Zellenschmelztechnik im Gegensatz zur Malerei bot. Der damals eben in Bildung und Entwicklung begriffene neue Stil leitete bereits den Verfall der klassischen Zellenschmelzkunst ein. In der stark stilisierten Gestalt des *Monomachos* vermochte der Meister nur sehr wenig individuelle Züge des Kaisers wiederzugeben. Ein weit anschaulicheres Bild zeichnet von ihm sein Chronist *Michael Psellos*, der ein hohes Amt an seinem Hof bekleidete und vom Kaiser sagt, er sei »prächtig wie Achilles, als hätte die Natur in ihm ein Musterbild schaffen wollen«.

Zoe und *Theodora* sind einander vollkommen ähnlich (Abb. 6—7). Im Rang stehen sie dem *Monomachos* nach, einander aber völlig gleich. Beide sind *Sebastai*, *Augustae*, und, wie die Inschrift besagt, äusserst huldvolle Kaiserinnen.

Die Ebenbürtigkeit und Gleichstellung der beiden Schwestern versinnbildlicht die Identität der beiden emaillierten Goldplatten. Es sind aus kleinen Zellen zusammengefügte Zwillingsstücke, deren figürliche Darstellung sich aus den in winzige Zellen eingebrannten Emailsplittern zusammensetzt. Der Meister beschränkte sich auf die Wiedergabe der wesentlichen Partien, da man mit Hilfe dieser byzantinischen Emailtechnik keine naturgetreuen Einzelheiten zu veranschaulichen vermochte. Beide verharren in bewegungsloser Starre und stehen einander in geradezu geometrischer Symmetrie gegenüber, wie es die Überlieferungen und Regeln der byzantinischen Darstellungskunst vorschrieben und das Hofprotokoll bei öffentlichen Festakten verlangte.

Bei Wiedergabe der beiden einander nahezu völlig gleichenden Frauengestalten in ihrem hieratischen Schmuck lässt sich eine gewisse Beschönigungsabsicht des Künstlers nicht verkennen, hatten doch beide Schwestern zu jener Zeit ihr sechzigstes Lebensjahr schon überschritten. Rund zwanzig Jahre waren inzwischen seit der Thronbesteigung *Zoes* und ihres ersten Gemahls Romanus III. Argyros vergangen, als die Zeitgenossen noch das Lob ihrer Schönheit sangen. Die auch damals, 1028 schon Fünfzigjährige muss den Beschreibungen zufolge in der Tat eine Schönheit gewesen sein. Man rühmte an ihr vor allem ihre wohlproportionierte mittelgrosse Statur, ihre grossen, ausdrucksvollen Augen mit den drohenden Brauen und das prächtige Goldhaar und hebt eigens hervor, »ihr Körper habe überall noch seine jugendliche Festigkeit bewahrt, alles war an ihr gut ausgefüllt, von einer gleichsam polierten Glätte, nirgends waren Falten, Runzeln oder fehlerhafte Konturen zu sehen gewesen. Der ganze Körper war von blendender Weisse, so dass man sie noch für ein junges Mädchen hätte halten können.« Zur Entstehungszeit der *Monomachos*-Krone war sie allerdings schon nahe an siebzig oder hatte diese Grenze bereits überschritten und ihre Hände zitterten, aber ihr Gesicht war noch immer glatt und faltenlos und hatte sich seine Jugendfrische bewahrt, obwohl sie, erst spät zum Liebesleben erwacht, während der beiden letzten Jahrzehnte ihres Lebens das Versäumte mit hingebungsvollem Eifer nachzuholen versuchte und an der Seite ihrer drei Männer eine recht bewegte Vergangenheit hinter sich hatte.

Die emaillierten Goldplättchen halten gewissenhaft jene Rangordnung ein, die das Leben des byzantinischen Hofes mit unerbittlicher Strenge regelte. Auf der höchsten Stufe steht *Konstantinos Monomachos*, der »Kaiser von Rom in Christo, dem König der Könige«, nach byzantinischer Auffassung der Erwählte Gottes, dessen »geheiligte« Person den Aposteln ebenbürtig ist. Er herrscht nicht nur über sein eigenes Reich, sondern ist das geistige Oberhaupt der ganzen christlichen Kulturgemeinschaft. Die beiden Schwestern, des Kaisers Gemahlin und Schwägerin, bekleiden die nächste Rangstufe. Beide führen den Titel Sebasta, Augusta d. h. die erhabenen Majestäten. Sie sind nicht allein die weiblichen Mitglieder des Kaiserhauses, sondern beide zugleich auch Mitregenten, denn nach der damaligen Gliederung der byzantinischen Herrschergewalt bekleideten neben dem Autokraten Konstantin *Monomachos Zoe* und *Theodora* Amt und Würde von Mitkaiserinnen.

Den zwischen den drei abgebildeten Herrschergestalten bestehenden Rangunterschied veranschaulichen die ihnen auf den Goldplatten verliehenen Attribute. Während nämlich der Goldschmied den beiden Schwestern nur den einfachen Herrscherstab, das Sceptrum in die Hand gibt, hält *Monomachos* das Labarum, das aus einem an der Querstange einer langen Lanze befestigten purpurfarbenen quadratischen Tuch bestehende Feldzeichen, das die byzantinischen Herrscher von *Konstantin dem Grossen* und den nachfolgenden römischen Kaisern geerbt hatten. Doch fehlt am Labarum des *Monomachos* das seit der Konstantinsschlacht 312 übliche Christusmonogramm ☧.

Die beiden Darstellungen der Mitkaiserinnen auf den emaillierten Goldplatten gleichen einander völlig, mit dem einzigen Unterschied, dass *Zoe* Zepter und Schild in der Linken, *Theodora* hingegen in der Rechten hält. Doch besagt diese Abweichung keinerlei Rangunterscheidung, dient vielmehr ausschliesslich künstlerisch-ästhetischen Zwecken des rhythmischen Gleichgewichts, der Symmetrie und Vereinheitlichung der aus den drei Herrscherfiguren gebildeten Komposition. Hätte der Meister beiden Frauenfiguren das Zepter gleicherweise in die rechte Hand gegeben, hätte dies, da auch der Kaiser das Labarum in der Rechten hält, zu einer schematisch eintönigen



Abb. 6. Kaiserin Zoe (Vergrösserung)

Aneinanderreihung der drei Figuren geführt und die künstlerische Gesamtwirkung der Krone gestört.

Diese Rangabstufungen lassen sich aus den griechischen Inschriften der Plättchen und aus den Attributen der Dargestellten erkennen. Da indes die Bildersprache der byzantinischen Kunst und ihre ikonographische Anordnung dem Wesen nach einer ins Bildliche übersetzten Liturgie gleichkommt, müssen wir zu unseren Untersuchungen auch die übrigen Goldplättchen des Fundes heranziehen. Denn falls die Annahme zutrifft, dass die allegorischen Figuren der Tugenden (Abb. 8—9) und die Tänzerinnen (Abb. 10—14) mit den am byzantinischen Hof lebenden Geliebten des Kaisers *Monomachos*, der Tänzerin *Sklerena*[13] und der als Geisel zurückbehaltenen alanischen Prinzessin[14] identisch sind, erfährt die Zahl der auf den Goldplatten von Ivánka abgebildeten höchstgestellten Persönlichkeiten mit ihnen eine Zunahme, denn auch *Sklerena* hatte vom

Kaiser Rang und Würde einer Sebasta erhalten. Folglich stand diese aus Konstantins früherer Ehe mit ihm verwandte kaiserliche Geliebte den beiden Mitkaiserinnen in der Hierarchie des Hofes nur wenig nach. Ihr Rang ist auf der Platte allerdings weder durch eine Inschrift noch durch irgendein anderes Merkmal verzeichnet, doch mag das auch darin seine Erklärung finden, dass die Tänzerinnenplatten zu einem früheren Zeitpunkt angefertigt wurden, als Sklerena noch nicht zum Rang einer Sebasta erhoben war.

Während *Sándor Márki* sich noch mit Andeutungen auf die Besonderheiten der *Monomachos*-Krone begnügt, spricht *Géza Supka* ganz offen und unmissverständlich aus, dass sich hinter den Darstellungen der Mitglieder des Kaiserhauses, der Apostel, der einen Schleiertanz aufführenden Tänzerin (und natürlich auch der Tugenden) »ein eigenartiges, ungemein aufschlussreiches Rätsel birgt, das selbst in der an Skandalchroniken wahrlich nicht armen Geschichte des byzantinischen Hofes kaum seinesgleichen hat«.[15] Damit, dass in die Krone ausser der Gemahlin und Schwägerin des Kaisers in der Gestalt der Tänzerinnen und »Tugenden« auch seine beiden Geliebten Aufnahme fanden, »gibt es in der Weltgeschichte kaum ein zweites derart beredtes Dokument der kaiserlichen Vielweiberei«.[16]

Suchen wir nunmehr auf den Platten der Krone selbst nach Zeichen und Merkmalen, die dem kühnen Gedankenflug *Márkis* und *Supkas* als Anhaltspunkt und Unterlage dienen können, bemerken wir zu unserer nicht geringen Verwunderung an den Füssen der Tänzerin mit der grünen Tunika rote Schuhe mit blauem Saum, während eine der Tugenden, die *Demut*, in der einige das Bild jener jungen Tscherkessin vermuten, die nach Angabe zeitgenössischer Berichte eine Prinzessin »von unglaublich schlanker Taille, selten grossen Augen und der feinsten Haut« war und zunächst als Geisel aus dem Volke der Alanen am byzantinischen Hofe lebte, um nach *Sklerenas* Tod zur offiziellen Geliebten des *Monomachos* vorzurücken, in »Kampagia« genannten Purpurschuhen, dem Sinnbild der Herrschergewalt abgebildet ist.

Dieser an sich sehr bemerkenswerte Umstand ist sicher keinem Zufall zuzuschreiben, hat vielmehr seine bestimmte, betonte Bedeutung. Vielleicht gab eben die Farbe der Schuhe den Anlass, in den Figuren der Tänzerin und der Demut die Bildnisse *Sklerenas* und der alanischen Prinzessin zu vermuten.[17]

5.

Die Gloriolen und Nimbusse

Die gekrönten Häupter des *Monomachos*, der *Zoe* und ihrer Schwester *Theodora* sind von Gloriolen umgeben, die ihrer geheiligten Person und Herrscherwürde gebühren. Doch mit Verwunderung erblicken wir diesen Strahlenkranz oder Nimbus auch um die nichtgekrönten Häupter der übrigen, auf den Goldplatten der Krone dargestellten Frauengestalten, der Tänzerinnen und Tugendallegorien, — denn von den Apostelköpfen, deren selbstverständliches Attribut der Heiligenschein bildet, brauchen wir in diesem Zusammenhang nicht zu reden.

Diese Grosszügigkeit in der Verleihung der Gloriolen fiel bereits *Ipolyi* auf,[18] der hierzu bemerkt: »Erwies sich die byzantinische Kunst in der Verteilung von Strahlenkränzen auch als weit verschwenderischer als die Sakralkunst des Westens«, indem sie nicht bloss die Häupter der Heiligen, sondern die aller ehrwürdigen und hochgestellten Persönlichkeiten, alttestamentarischer Gestalten, Kaiser und Könige, ja selbst solcher übernatürlicher Wesen, wie es etwa Teufel und Drachen waren, mit Glorienscheinen umgab, »ging sie dennoch nicht so weit, auch die Köpfe von Tänzerinnen mit einem Nimbus zu zieren«.

Es stellt sich mithin die Frage, weshalb der Goldschmied ausnahmslos alle Figuren der *Monomachos*-Krone mit einer Gloriole schmückte, die in der bildenden Kunst herkömmlicherweise nur bei der Darstellung von Jesus Christus und den Heiligen als himmlisches, gottverliehenes Symbol oder als Heiligenattribut zur Anwendung gelangte, zumal nach byzantinischer Auffassung der Goldgrund an sich schon das Himmelslicht versinnbildlicht.

Nur in der Annahme, die auf den Platten abgebildeten Tänzerinnen und Tugenden seien in der Tat mit der schönen *Sklerena* und der alanischen Prinzessin identisch, stellten somit die kaiserlichen Mätressen dar, erklärt sich die Beleihung aller hier wiedergegebenen Persönlichkeiten mit einem Nimbus, da es sich

1. um Mitglieder des Kaiserhauses handelt,

2. da auch *Sklerena* den Rang und Titel einer Sebasta erlangt hatte,



Abb. 7. Kaiserin Theodora (Vergrösserung)

3. da die Tugenden die alanische Prinzessin verkörpern, die mit der Person des byzantinischen Kaisers im wahrsten Sinne des Wortes auf das engste verknüpft war.

Diese Schlussfolgerung geht von der Voraussetzung aus, der Meister der *Monomachos*-Krone habe keine Bedenken getragen, in seinem Kunstwerk Kulissengeheimnisse des byzantinischen Hoflebens öffentlich preiszugeben und neben den drei Mitherrschern auch den Geliebten des Kaisers einen vornehmen Platz einzuräumen.

Glaubhafter als diese gewagte Hypothese klingt die Ansicht jener Forscher, die den Standpunkt vertreten, dass die höfisch-byzantinische Kunst trotz der sittlichen Freiheit, oder, um einen stärkeren Ausdruck zu gebrauchen, trotz der Unmoral, die am Hofe und selbst im engsten Kreis der kaiserlichen Familie herrschte, dennoch stets

die Würde wahrte und nie in profane Niederungen hinabstieg.

Vermutlich dürfte die von *Frau Bárány* geäusserte Auffassung der richtigen Lösung des Problems am nächsten kommen. Demgemäss verleiht das Auftreten der Tänzerinnen auf den Goldplatten der *Monomachos*-Krone der dem mächtigen byzantinischen Autokraten entgegengebrachten Huldigung und Verehrung einen künstlerischen Ausdruck, wodurch man ihn dem biblischen König *David* gleichstellte. »Die Nimbusse um den Köpfen der tanzenden Frauenfiguren scheinen zu bestätigen, dass es sich hier nicht um einen profanen, sondern um einen liturgischen Tanz handelt.«[19]

Die Darstellungen des Kaisers und der Kaiserinnen sowie der Tugenden auf der *Monomachos*-Krone sind mithin charakteristische Schöpfungen des byzantinischen Hofstils, dass sich aber die Herrscherfiguren und Tugendallegorien in Gesellschaft der Tänzerinnen befinden, ist schwer verständlich und in ikonographischen Belangen höchst bemerkenswert.

Nach der Auffassung jener, die in den Tänzerinnen eine Abbildung der *Sklerena* vermuten, scheint es erklärlich und nicht einmal allzu befremdend, wenn jene dem Herzen Konstantins so nahestehende Favoritin, von deren dauerndem Aufenthalt im kaiserlichen Palast und Stellung als anerkannter Mätresse, von deren schliesslicher Erhebung zum Rang einer Sebasta, Augusta ganz Byzanz wusste, auch auf den Goldplatten der Monomachos-Krone in Begleitung des Kaisers und der Mitkaiserinnen in Erscheinung tritt.

Noch begründeter scheint diese Annahme unter der Voraussetzung, dass die in Ivánka aufgedeckten Goldplättchen vielleicht doch nicht zu einer Krone gehörten, vielmehr das Maniakion, d. h. den kostbaren Mantelkragen einer hochgestellten byzantinischen Persönlichkeit, eines obersten Würdenträgers oder des Kaisers selbst schmückten.

Michael Psellos, Vertrauter des Kaisers und hoher Hofbeamter, schreibt in seiner Chronik über *Sklerena*, »auf ihren Lippen wohne ein natürlicher Zauber. Sobald sie den Mund öffnet, geht von ihrem ganzen Wesen ein unerklärlicher Reiz, eine unbeschreibliche Anmut aus.«

Wer konnte unter solchen Umständen Anstoss daran nehmen, dass der Meister auf der Krone in Gesellschaft der Majestäten auch die Geliebte des Kaisers, die überdies den offiziellen Titel einer Sebasta trug, in Gestalt der Tänzerin verewigte? Die anerkannte Favoritin, die viele Höflinge und hohe Staatsbeamte wiederholt in vertrauter Intimität mit Konstantin sehen konnten?

Dennoch hat diese Hypothese wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Denn führte dieser byzantinische Kaiser auch durchaus kein vorbildliches und sittenreines Privatleben, nahm er Literatur und Wissenschaft, Philosophie und darstellende Kunst sehr ernst und stellte an sie hohe Ansprüche, so dass er kaum eine Blossstellung seines liederlichen Lebenswandels auf einem öffentlich zur Schau getragenen Kunstwerk, wie es die besagte Krone war, gestattet hätte. Diese Erwägung lässt es glaubhaft erscheinen, dass die Tänzerinnen die Verkörperung religiöser Vorstellungen sind, die Nachfahren jener biblischen Mädchen und Frauen, die vor dem harfenspielenden *David* ihre Tänze aufführten. Die Beigesellung der Tänzerinnen zur geheiligten Person des Autokraten beweist demnach das Weiterleben des Davidskultes am byzantinischen Hof zur Zeit *Konstantins Monomachos*. In der byzantinischen Ikonographie begegnet man den alttestamentarischen Königen *David* und *Salomon* zuweilen in der Verkleidung byzantinischer Kaiser und ebenso wurden die Kaiser von Byzanz öfters als Zeichen besonderer Verehrung mit dem Beinamen eines *Neuen Salomon* oder *Neuen David* gepriesen.[20]

Einen anschaulichen Beweis für diesen Brauch bietet die bei den Siegesfesten gesungene grosse Lobhymne, die den Kaiser von Byzanz als immer siegreichen, von Gott bevorzugten, geleiteten und beschirmten Herrscher apostrophiert, »dessen Arm die Welt im Gleichgewicht hält, dessen Macht jener der Apostel gleicht, den seine Hauptstadt Konstantinopolis als *zweiten David* preist, als den weisen und heldenhaften Verteidiger des Glaubens, dessen Schirm und Rüstung Christus ist«. Ein noch treffenderes Beispiel liefert uns der inmitten des Heiligen Palastkomplexes stehende Magnaura-Saal, unter dessen nach Osten liegender Apsis der *Thron Salomonis* stand.

Schon die Psalter erwähnen die Tänzerinnen des Königs *David* und offenbar ist es auf diesen Umstand zurückzuführen, dass sich mancher byzantinische Kaiser, der sich unter Berufung auf die beiden biblischen Könige als *Neuer David* oder *Neuer Salomon* abbilden liess, auf den von ihm bestellten Kunstwerken zumeist von Tänzerinnen umgeben erscheint.

Diese Erfahrungstatsache entscheidet an sich schon den Streit, ob die oft gedeuteten Frauen-



Abb. 8. Ausschnitt aus der Platte mit der Wahrheit

gestalten auf den emaillierten Goldplättchen der *Monomachos*-Krone kniende Engel oder Tänzerinnen seien. Nach der Analogie der zu den Harfenklängen um *Davids* Königsthron Tanzenden dürfte es heute keinem Zweifel mehr unterliegen, dass auch die beiden Frauen in Begleitung des *Monomachos* am Hof beschäftigte Tänzerinnen darstellen. Ausser den Psalterstellen und der byzantinischen Ikonographie bestätigt auch eine im Londoner Victoria and Albert Museum befindliche Platte diese Annahme, deren Frauenfigur das in ihrer Hand abgebildete Tuch oder Band bzw. den Schleier nicht über dem Kopf schwingt, sondern diesen dem Boden zu in einem Bogen senkt und inmitten des Tanzes überschreitet. Die auf den Kronenplättchen wiedergegebenen Hofdamen führen mithin einen Schleiertanz auf. Sollte sich die Londoner Platte mit der Zeit doch als echt erweisen, und gehört sie entgegen den zuweilen geäusserten Vermutungen nicht zur Krone des Fundes von Ivánka, beweist sie, dass man derartige Tänzerinnenplatten, wie die *Sklerena* nicht nur

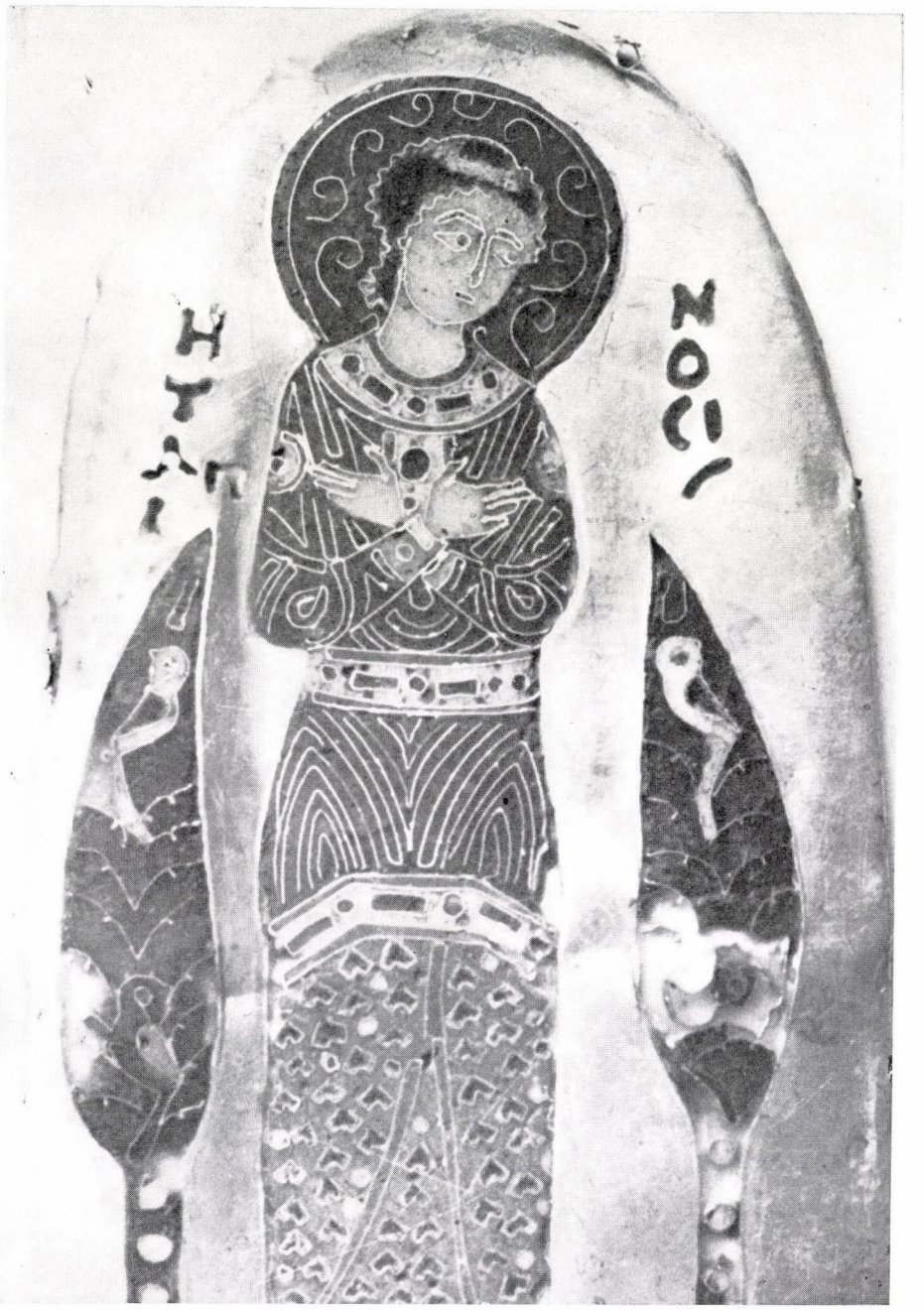


Abb. 9. Ausschnitt aus der Platte mit der Demut

zu besonderen Gelegenheiten und in einer Zahl anfertigte, wie sie die Verzierung und Zusammenstellung eines bestimmten Goldschmiedewerkes erforderte, sondern dutzend-, allenfalls sogar serienweise.

6.

Thorakion, Schleppe oder Schild

Irrtümlich wurde unseres Erachtens ein eigentümliches Merkmal an der Kleidung der Kaiserinnen *Zoe* und *Theodora* ausgelegt, das schon von Anfang an die Aufmerksamkeit der Forscher erregte. Es handelt sich um ein oben ovales, unten spitz zulaufendes Gebilde von der Form eines Schildes, das auf den Kaiserinnenbildnissen von der Hüfte abwärts schräg nach links oder rechts unten gerichtet ist, je nachdem, in welcher Hand die betreffende weibliche Figur das Zepter hält (Abb. 15—16). In der Fachliteratur wird dieser Gegenstand nahezu einhellig als Schild bezeichnet, wogegen *Frau Bárány* behauptet, »es sei nicht denkbar, dass eine Kaiserin zu ihrem Festgewand

einen Schild trage«. Von dieser Erwägung ausgehend hält sie den bewussten Gegenstand für ein in der Zeremonienordnung des *Konstantin Porphyrogenetos* (De ceremoniis) genanntes *Thorakion*, das von den Kaiserinnen an den Gürtel gehängt getragen wurde. Ihre Ansicht gründet sie auf die Feststellung *G. de Jerphanions*,[21] die auf den Platten mit der Darstellung *Zoe*s und *Theodora*s ersichtlichen Verzierungen seien von hinten in schräger Richtung nach vorn geraffte Kleiderschleppen, deren Ende oberhalb der Hüften an den Gürtel befestigt wurde. Nach *Frau Bárány* ist diese Schildform eine reine Phantasiegeburt, die konservativ wiederholte Missdeutung irgendeines traditionellen weiblichen Kleidungsstückes. Bei einer näheren Betrachtung der ihrem Buch beigegebenen Illustrationen wird man sich aber sehr bald dessen gewahr, was sie irregeleitet haben mag. Die auf der II. Tafel abgebildete *Zoe*-Platte ist nämlich die Lichtbildwiedergabe einer misslungenen Aufnahme, bei deren Anfertigung der Goldschimmer des benachbarten Plättchens starke Reflexe auf der *Zoe*-Figur bildete, wodurch der metallene Schildrand unter der linken Hand der Kaiserin ganz verwischt wurde und nicht zu sehen ist. Deshalb wirkt der Schild in der Tat als eine quer nach vorn gehobene Schleppe des Festgewandes. Untersucht man jedoch die emaillierte Platte selbst, gelangt man zu der Erkenntnis, dass der Schild seinem ganzen Umfang entlang von einem Metallsaum umgeben und eingefasst ist, dessen untere Spitze die Rockfalte gar nicht berührt, sondern sich vom Kleid ganz deutlich abhebt.

Foglich handelt es sich bei *Zoe* und *Theodora* um den gleichen (im vorliegenden Fall mit einem Doppelkreuz versehenen) Schild, dem wir auch zur Seite mancher anderen, auf byzantinischen Zellenschmelzwerken dargestellten Kaiserin begegnen, u. a. neben der *Hl. Helena*, Mutter *Konstantins des Grossen* auf der Graner (Esztergomer) Staurothek,[22] der Kaiserin, an die sich die Legende der Kreuzesauffindung knüpft und die auf einem Goldplättchen der venezianischen Pala d'oro bisher irrtümlich als *Eirene* bezeichnet wurde, oder auch bei der Gemahlin *Michaels VII. Dukas* auf der Chazuli-Ikone.

Gleichviel aber, ob man diese oben ovalen und nach unten spitz zulaufenden Gebilde, die den Kaiserinnen *Zoe* und *Theodora* auf den Plattenbildnissen der *Monomachos*-Krone beigegeben sind,

1. für richtige Schilde hält oder
2. für schildförmige, in den Gürtel gesteckte Kleiderschleppen, bleibt an ihnen das Doppelkreuz als christlich-religiöses Symbol gleichwohl bemerkenswert.

Es deutet darauf hin, dass auch die Kaiserinnen, die sich in den Schutz dieses Schildes stellen, letzten Endes nur irdische Dienerinnen jener höchstgestellten Persönlichkeit sind, der diese Huldigung vor allem gilt. Wir glauben darin ein Sinnbild des Zusammenhanges zwischen dem in Byzanz zu höchster Blüte gediehenen Marienkult und dem Kaiserinnenkult zu erblicken, zumal die Muttergottes oberste Schutzpatronin von Konstantinopel war.

7.

Die Tugenden

Die in Begleitung des Kaisers auf zeitgenössischen Kunstwerken auftretenden allegorischen Frauengestalten der *Wahrheit* und *Demut* gehen auf fest eingebürgerte byzantinische Überlieferungen zurück. Die diesem Brauch zugrundeliegende Idee wurzelt noch in der Kulturwelt der Antike, doch der eigentliche Kult der in allegorischen weiblichen Figuren verkörperten Tugenden begann erst mit der Verbreitung des Christentums und mit der Verpflanzung heidnischer Vorbilder in die christliche Vorstellungswelt, aus der ihn auch Byzanz übernahm. Die Verknüpfung der auf griechischem Boden geborenen *Wahrheit* mit der christlichen Tugend der *Demut* kann keineswegs wundernehmen, bedenkt man, dass in der hochentwickelten byzantinischen Kultur zahlreiche antike griechische und römische Elemente mit christlichen zu jener Ideenwelt verschmolzen, die wir heute ganz allgemein als »byzantinisch« zu bezeichnen pflegen. Zu einer genaueren Schilderung dieses Vorgangs bedürfte es indes einer näheren Untersuchung, wie sich die christliche Ideologie im Laufe der Zeit mit dem hellenischen Gedankengut sättigte, was uns von unserem Thema zu weit ablenken würde.

Die Gründe für die Wiedergabe der beiden Haupttugenden der *Wahrheit* und der *Demut* auf der *Monomachos*-Krone setzte *Zoltán Kádár*, einer der namhaftesten ungarischen Altertumsforscher und gründlicher Kenner des byzantinischen Zeitalters, erst kürzlich mit beispielhafter Klarheit auseinander.[23] Er schreibt in diesem



Abb. 10. Die Tänzerin mit der grünen Tunika

Zusammenhang: »Die Tugenddarstellungen heben die beiden wichtigsten Geistesrichtungen des feudalen byzantinischen Weltbildes hervor: die Demut, d. h. die bedingungslose Unterwerfung vor Willen und Gebot der Machthaber. Zugleich betonen sie den in der Vorstellung der Byzantiner fest verankerten Leitsatz, der Herrscher sei jederzeit die leibhaftige Verkörperung der vollkommensten Weltordnung, kurz der Wahrheit.«

8.

Die fehlenden Platten: 1) Die Maiestas Domini

Unter den Goldplatten von Ivánka ist jene mit der Figur des Kaisers nicht nur dem Format nach die grösste, sondern auch hinsichtlich der Höhe des Dargestellten. Allerdings gilt diese Feststellung nur, wie wir gleich hinzufügen wollen, für die von der einstigen Krone erhalten gebliebe-

nen, in Ivánka zutage geförderten bzw. die uns heute bekannten Goldplättchen.

Was uns am Gesicht des Kaisers auffällt, ist, dass er nicht selbstbewusst und würdevoll vor sich blickt, sondern dass seine Augen nach links gerichtet sind, ja dass er nachgerade zu schielen scheint (Abb. 17).

Aus dem links bzw. rechts gewandten Blick der Kaiserinnen *Zoe* und *Theodora* (Abb. 18—19) schlossen jene Forscher, die bisher die einstige Krone zu rekonstruieren suchten, darauf, dass sich die Platte mit *Zoe*s Bildnis rechts, jene mit der Figur *Theodora*s links von dem in ihrer Mitte stehenden *Monomachos* angebracht war. Auf Grund ähnlicher Erwägungen drängt sich einem logischerweise die Vermutung auf, die *Monomachos*-Platte dürfte schwerlich den Mittelpunkt der einstigen Krone gebildet haben — sofern es sich in der Tat um eine Krone handelt —, da doch der nach links gerichtete Blick des Kaisers den Brennpunkt anderswohin zu verlegen und auf eine andere zentrale Figur der Krone hinzudeuten scheint. Jede Bewegung, jede Geste und jedes Mienenspiel des erhabenen Kaisers, Statthalters Gottes auf Erden, des allmächtigen Autokraten, war durch genaue Vorschriften geregelt und die strenge Etikette überliess auch nicht das Geringste dem Zufall oder der eigenmächtigen Phantasie des Künstlers. Folglich musste des *Monomachos* Blick auf das Bildnis oder Symbol einer selbst ihn überragenden, noch höheren Macht gerichtet gewesen sein, das erklärlicherweise den Hauptplatz der Krone einnahm, deren Zentrum bildete: eine *Maiestas Domini* oder ein Symbol *Christi*.

Aus des Kaisers links gerichtetem Blick ergibt sich zwangsweise die Schlussfolgerung, dass es ausser den vorhandenen Platten zumindest noch eine weitere geben musste, die entweder verloren ging oder sich irgendwo birgt, und auf der sich das Emailbild der *Maiestas Domini* oder irgendeines Christussymbols befand bzw. befindet, da nach byzantinischer Auffassung einzig Gott selbst, Herr des Himmels und der Erde über dem Kaiser stand. Zu diesem Schluss führt nicht allein die Augenstellung des *Monomachos*, vielmehr die Tatsache, dass die Platte oder Darstellung der *Maiestas Domini* weder auf der einstigen deutschen Kaiserkrone noch auf der oberen Kalotte der früheren ungarischen Königskrone und dem mit dieser vereinigten byzantinischen Kronreif des *Michael Dukas*, noch auch auf dem bei Kiew entdeckten und jetzt in der Leningrader Eremitage



Abb. 11. Ausschnitt aus der Platte mit der Tänzerin in der grünen Tunika

aufbewahrten emaillierten Diadem fehlt. Da ganz allgemein festgestellt werden kann, dass wir aus dem 11. Jahrhundert keine einzige Herrscherkrone kennen, auf der es kein Christusbild gibt, dürfen wir mit gleichem Recht behaupten, dass es im 11. Jahrhundert keine Krone, keinen Kronenreif und kein bedeutenderes Diadem ohne *Maiestas Domini* gab. Folglich musste ursprünglich auch die Krone des *Konstantin Monomachos* eine solche Goldplatte enthalten.

Die fehlenden Platten: 2) Weitere Tänzerinnen

Prüfen wir nunmehr, welche weitere Platten ausser jener der *Maiestas Domini* von der in Ivánka beim Pflügen allenfalls schon lückenhaft zum Vorschein gekommenen oder durch anderweitige Verkäufe einzelner Fundstücke nachträglich geschmälerten einstigen Krone noch fehlen, fällt uns auf, dass auf beiden im Nationalmuseum befindlichen Tänzerinnenplättchen der



Abb. 12. Die Tänzerin in der weissen Tunika

Schleiertanz nach der gleichen Richtung ausgeführt wird. Zwar wenden beide Tänzerinnen den Oberkörper und Kopf einander zu und auch ihr Blick ist aufeinander gerichtet, der Rhythmus des Tanzes ist indes nicht gegenseitig abgestimmt, er fasst die Komposition nicht einheitlich zusammen, so dass man den Eindruck gewinnt, als tanzte eine der beiden »aus der Krone heraus«, sofern man deren bisherige Rekonstruktionsversuche zugrundelegt. Im Sinne einer geschlossenen, einheitlichen Komposition müsste nämlich die Tanzbewegung einer der beiden weiblichen Figuren von links, die der anderen von rechts dem Kaiser bzw. den drei Herrschergestalten zugekehrt, mit anderen Worten, die eine als Spiegelbild der anderen wiedergegeben sein.

Ob es sich ursprünglich um eine komplette Krone oder um einen Stirnreif, ein Diadem handelte, das von Ohr zu Ohr reichte, mussten die beiden Tänzerinnen ihren beschwingten Schritt

in Richtung der im Zentrum befindlichen *Maiestas Domini-* oder *Monomachos*-Platte zuwenden. (Das gleiche gilt auch für den zweifelhaften Fall, wenn die dargestellten Frauen doch keine Tänzerinnen, sondern kniende Engel wären.) Mithin musste es ursprünglich noch ein oder zwei weitere Tänzerinnenplatten gegeben haben, Gegenstücke zu den vorhandenen, die die Symmetrie mit Tanzschritten in gegensätzlicher Richtung wiederherstellten.

Dieser Anforderung entspricht die Platte des Londoner Victoria and Albert Museums,[24] die dieses 1921 erwarb und die eine passende Ergänzung der lückenhaften *Monomachos*-Krone bilden mag (Abb. 20). Auf ihr vollführt eine ganz ähnliche Tänzerin ihren Tanz in einer der Platte von Ivánka genau entgegengesetzten Richtung. Für gewöhnlich hält man das Londoner Plättchen entweder für eine Fälschung oder bestenfalls für ein Erzeugnis, das nichts mit der *Monomachos*-Krone zu schaffen hat. In diesem Zusammenhang möchten wir folgendes zu bedenken geben: Woher hätte der Fälscher wissen können, dass die damals allgemein als richtig befundene und für endgültig ausgegebene Rekonstruktion der bewussten Monomachos-Krone einer nachträglichen Berichtigung bedarf, bzw. dass es zur rhythmischen Vervollständigung und kompositionellen Abrundung der Goldschmiedearbeit einer Tänzerinnenfigur ermangelt, die in entgegengesetzter Richtung schreitet und ihren Schleier nicht nach oben, sondern der rhythmischen Geschlossenheit zuliebe nach unten schwingt und während des Tanzes über diesen hinwegschreitet.

Jedenfalls trägt die Londoner Platte zur Klärung und endgültigen Entscheidung der Frage bei, dass es sich bei den bewussten weiblichen Figuren nicht um kniende Engel, sondern ganz zweifellos um Tänzerinnen handelt. Ferner verhilft uns die Londoner Platte, — gleichviel ob sie gefälscht oder authentisch ist — den begründeten Verdacht zu bestätigen, dass es unter den Goldplättchen, aus denen sich die *Monomachos*-Krone zusammensetzte, auch solche gegeben haben muss, auf denen die Tänzerin statt der linken der rechten Seite zu tanzte. Hier dürfte die gleiche Erwägung und Absicht des Künstlers zur Schaffung eines rhythmischen Gesamtbildes zur Geltung gekommen sein, die ihn veranlasste, das Zepter der einen Kaiserin in die Rechte, der anderen in die Linke zu geben.

Von der Londoner Tänzerinnenplatte heisst es, sie sei »angeblich in Ungarn am Fundort der



Abb. 13. Ausschnitt aus dem oberen Teil der Platte mit der Tänzerin in der weissen Tunika

übrigen Goldplättchen zum Vorschein gelangt«. Dagegen wurde eingewendet, es sei äusserst verdächtig, dass ein englischer Sammler diese Platte erst mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Erschliessung des Ivánka-Fundes um 1909 in Budapest erwarb.

Wir können schwerlich einsehen, was an diesem Umstand unglaubhaft wäre, und inwiefern er den Verdacht bestätige, die Londoner Platte sei eine Fälschung. Kaufte doch selbst das Ungarische Nationalmuseum noch 1870, d. h. zehn Jahre nach Aufdeckung des Fundes aus diesem stammende Plättchen und Fragmente vom gleichen Vermittler, der sein erstes Angebot ein Jahrzehnt zuvor gestellt hatte. Und wir haben das bestimmte Gefühl, dass irgendwo auch heute noch weitere Stücke aus dem gleichen Fund von Ivánka verborgen sind.

Genährt wird dieser Verdacht durch die hinlänglich erwiesene Tatsache, dass der Besitzer schon seinerzeit einzelne Stücke mit Umgehung



Abb. 14. Ausschnitt aus der Platte mit der Tänzerin in de weissen Tunika

des Ungarischen Nationalmuseums anderweitig, offenbar im Ausland zu verwerten suchte. Das Jahr 1921, als das Plättchen vom Londoner Museum erworben wurde, fiel in jene unmittelbare Nachkriegszeit, die grosse soziale und wirtschaftliche Umwälzungen mit sich gebracht hatte. Viele vormals begüterte und plötzlich verarmte Familien sahen sich damals genötigt, Jahrhunderte alten Familienschmuck zu veräussern und viele Tausende, Generationen hindurch ängstlich gehüteter und gesammelter Kunstschätze tauschten damals ihren Besitzer. Kann es wundernehmen, dass der englische Kunstsammler, der das Stück von seinem Schwiegervater geerbt hatte, es nicht dem gänzlich verarmten und aller Mittel entblössten Ungarischen Nationalmuseum, das nicht einmal die Kosten der winterlichen Heizung aufzubringen vermochte, sondern dem mit reichen Fonds ausgestatteten Victoria and Albert Museum des siegreich aus dem Krieg hervorgegangenen England zum Verkauf anbot? Selbst 1930 befand sich noch das Ungarische Nationalmuseum in einer derart trostlosen materiellen Lage, dass es sich gezwungen sah, den in seiner Verwahrung befindlichen Goldhort von Cesena an das British Museum zu verkaufen. Wie hätte es unter solchen Umständen vermocht, »ohne die Opfer zu scheuen«, von einem englischen Privatsammler die zur Ergänzung des Ivánka-Fundes so begehrte Platte käuflich zu erwerben?

Was spricht gegen die Echtheit der in Ungarn mit dem ausdrücklichen Zusatz erworbenen Londoner Tänzerinnenplatte, dass auch sie aus dem Fund von Ivánka stamme, wo sie doch sowohl der Form nach als auch thematisch eine geradezu lückenfüllende Ergänzung der *Monomachos*-Krone bildet?

Bietet die dunklere, gelblichere Goldfarbe der Londoner Platte gegenüber der helleren Tönung der Budapester Stücke an sich schon einen hinlänglichen Beweis für die voreilige Behauptung, sie sei eine Fälschung? Unseres Erachtens besagt selbst das mikroanalytische Untersuchungsergebnis, bei dem festgestellt wurde, das Gold des Londoner Plättchens sei von höherem Feingehalt als die des Ungarischen Nationalmuseums, an sich noch nichts wesentliches, was die Frage »falsch oder echt« entscheiden könnte. In der kaiserlichen Goldschmiedewerkstatt, die sackweise Gold unterschiedlichster Sorten und Feinheitsgrade aus Afrika und Indien bezog, kann man wohl schwerlich von einer einheitlichen Standardqualität des jeweils verfügbaren und zur Verarbeitung gelangenden Edelmetalls sprechen. Überdies benützten die byzantinischen Goldschmiede die verschiedenen Farbtönungen sehr geschickt und einfallsreich zur Erzielung künstlerischer Effekte. Einstimmig berichten der Ende des 11. Jahrhunderts verstorbene Mönch *Kedrenos*, der auch heute noch als »der verlässlichste byzantinische Geschichtsschreiber« gilt, und der hohe kaiserliche Hofbeamte und Chronist *Niketas Choniates*, der 1204 bei der Erstürmung und Plünderung von Konstantinopel durch die Kreuzfahrer die byzantinische Hauptstadt verliess, der goldene Hauptaltar der Hagia Sophia sei mit Zellenschmelzplatten bedeckt gewesen, zu deren Anfertigung 77erlei Material verwendet worden war. Die Folge sei laut Bericht der Chronisten gewesen, dass die Altartafel glänzte und glitzerte »wie Gold, Silber oder Saphire«.[25] Auch dass es sich bei einer Nebeneinanderstellung der Londoner und der Budapester Plättchen in Paris

»auf den ersten Blick feststellen liess«, dass sie nicht vom gleichen Meister stammten, beweist noch nichts. Stellt man die im Ungarischen Nationalmuseum befindlichen Plättchen zu einem Kronenreif zusammen, erkennt man gleichfalls auf den ersten Blick, dass sie von verschiedener Hand und zu unterschiedlichen Zeitpunkten angefertigt wurden, wie das aus der weiter oben angegebenen Einteilung in drei Gruppen hervorgeht, ja dass selbst innerhalb dieser zweierlei byzantinische Zellenschmelzverfahren zur Anwendung gelangten. Kann man aus diesem Sachverhalt etwa den Schluss ziehen, dass der Fundort von Ivánka die Bestandteile dreier Goldschmiedearbeiten statt einer einzigen barg? Warum sollten gerade die Tänzerinnenplättchen die Arbeit eines einzigen Goldschmieds bilden, in einer Werkstatt, die eine so grosse Anzahl geschulter Fachleute beschäftigte, wie die kaiserlich-byzantinische Goldschmiedewerkstatt? Warum hätten sich nicht zwei, drei oder noch mehr Goldschmiede mit der Anfertigung solcher Plättchen befassen können (besonders, wenn auf diesen das schöne Kaiserliebchen *Sklerena* abgebildet war)?

C. C. Oman, Leiter der Abteilung für Goldschmiedearbeiten im Victoria and Albert Museum (Keeper of the Department of Metalwork), hatte die Freundlichkeit, auf mein Ersuchen seinen Standpunkt hinsichtlich der Authentizität des Londoner Stückes brieflich mitzuteilen.[26] Er schreibt, er selbst hätte niemals an der Echtheit der in London befindlichen emaillierten byzantinischen Goldplatte gezweifelt und ebendeshalb dieses Stück in einer Vitrine des Museums dauernd zur Schau gestellt. Auf der Pariser byzantinischen Ausstellung hätte er, wie er in seinem erwähnten Schreiben weiter ausführt, 1930 Gelegenheit gehabt, das Londoner Plättchen mit den Budapestern sorgfältig zu vergleichen, wobei er zu der Überzeugung gelangte, dass sie nicht von »der gleichen Hand« stammten, d. h. von verschiedenen Meistern angefertigt worden waren, was jedoch kein Grund dafür sei, die Echtheit des Londoner Stükkes anzuzweifeln.

9.

Wie die Krone zu rekonstruieren ist

Zufolge seiner einzigartigen Stellung als Staatsoberhaupt und Inhaber aller weltlichen Macht, als irdischer Statthalter Christi, der selbst über dem Patriarchen und der oströmischen Kirche steht, nimmt der Kaiser auf allen Kunstwerken den Hauptplatz ein, so gebührt ihm auch hier die zentrale, oberste Rangstufe. Er blickt immer starr vor sich, dem Beschauer entgegen, vorschriftsmässig nach dem strengen Gebot der Etikette und des Hofzeremoniells, wie ja in der byzantinischen Kunst nichts dem Zufall überlassen, alles auf das genaueste geregelt ist, u. a. auch das, auf wen oder worauf der Dargestellte seinen Blick heftet. Legt man die ihrem Format nach grösste Goldplatte von Ivánka mit dem Bildnis des *Monomachos* vor sich und stellt ihr rechts und links die beiden Kaiserinnen zur Seite, so dass sich ihr Blick dem Herrscher zuwendet, sehen wir das Herrschertrio vor uns, wie es laut Vorschrift des Hofzeremoniells in festlicher Kleidung und mit den Insignien der kaiserlichen Machtvollkommenheit bei Empfängen, Audienzen, wichtigen kirchlichen oder Staatsakten in der Öffentlichkeit erschien. Auch die Kissen fehlen nicht, die man sorgfältig unter die Füsse der allerhöchsten Herr-



Abb. 15. Detail vom unteren Teil der Theodora-Platte



Abb. 16. Grösserer Ausschnitt von der Platte der Kaiserin Zoe

schaften breitete, damit sie nicht die Erde berührten, auf der die gewöhnlichen Sterblichen, ihre Untertanen standen, die vor den Kaiserinnen die Augen zu Boden heften mussten, um mit einem allenfalls begehrenden Blick ihrer Ehrbarkeit nicht zu nahe zu treten.

Angesichts der nach dem Zellenschmelzverfahren angefertigten Emailfiguren des *Monomachos*, der *Zoe* und ihrer Schwester *Theodora* fühlt man sich unwillkürlich in die Hagia Sophia versetzt, wo die Majestäten unter der mächtigen Kuppel im Schein der auf 7000 Kandelaber verteilten Kerzen und Fackeln, der von den prächtig glitzernden Mosaiken zurückgeworfen wurde, in den aufsteigenden Wolken des Weihrauchs in würdevoller Unnahbarkeit thronten.

Fügen wir diesen drei Plättchen die beiden Tänzerinnen bei und betrachten wir nunmehr das in farbigem Email ausgelegte vielverzweigte Rankenblätter- und Blütenornament sowie die zwischen den Zweigen abgebildeten bunten Vögel, die mit ihrem üppigen Geranke alle fünf Figuren dicht umgeben, glaubt man im prächtigen Thronsaal des byzantinischen Kaisers zu stehen, in dem laut Angabe zeitgenössischer Chroniken goldene Bäume den Thron umgaben, mit goldenen Vögeln in den Zweigen, die dank einem verborgenen sinnreichen Mechanismus zu Beginn und während der Festlichkeiten ein fröhliches, melodiöses Gezwitscher anstimmten. Dieser überlieferten Umgebung im Palast dürften die Pflanzen- und Vogelornamente auf den goldenen Plättchen all jener ihre Entstehung verdanken, die entweder den Thron selbst innehatten oder in dessen unmittelbarer Umgebung lebten und den *Neuen David* oder *Salomon* mit ihrem Tanz zerstreuten.

Da aber auf der in Ivánka zum Vorschein gelangten Goldplatte *Konstantin Monomachos* nicht geradeaus, sondern deutlich und unverkennbar nach links blickt, und zwar ganz gewiss nicht ohne Grund und Absicht, ist die Annahme berechtigt, dass sich auf der Krone bzw. dem bewussten Goldschmiedewerk links von der *Monomachos*-Platte eine — einstweilen verschollene — Goldplatte befand, auf der ein höheres Wesen dargestellt war, das über allen Menschen, selbst über der geheiligten Person des Monarchen stand. Und dieses Bild kann ganz offenkundig nur das der *Maiestas Domini* gewesen sein.

Falls also die Plättchen in der Tat ursprünglich eine byzantinische Krone zierten, sind die im Ungarischen Nationalmuseum befindlichen Stücke unvollständig. Es fehlt die ihrem Format nach auch die *Monomachos*-Platte überragende, am wichtigsten und augenfälligsten Platz der Krone eingesetzte Goldplatte mit dem Emailbild *Christi*, dessen Figur herkömmlicherweise den Mittelpunkt der byzantinischen religiösen Kunst bildet. Es ist der triumphierende, auferstandene Christus, der allbeherrschende *Pantokrator*.

Die Vernichtung bzw. das Abhandenkommen dieser aller Wahrscheinlichkeit nach prunkvollsten und künstlerisch wertvollsten Goldplatte, von der wir weder eine Illustration noch eine Beschreibung besitzen, bedeutet einen sehr empfindlichen, nahezu unersetzlichen Verlust. Zu einer verlässlichen Rekonstruktion der einstigen Krone bedürfte es zumindest eines Anhaltspunktes, denn allein schon aus der Augenstellung, aus der Blickrichtung Christi liessen sich wertvolle Schlüsse auf den ursprünglichen Platz der *Monomachos*-Platte bzw. auf die Anordnung der vorhandenen Plättchen rings um den Kronenreif ziehen.

Bei der Untersuchung der zeitgenössischen altbyzantinischen Kunstwerke, die uns erhalten blieben, gelangt man zu der Feststellung, dass Christi Blick auf den *Maiestas Domini* Darstellungen in der Regel geradeaus dem Beschauer entgegengerichtet ist. Freilich gibt es von dieser Regel auch Ausnahmen. Der Grund dafür, weshalb Christus auf einigen Werken der byzantinischen Emailkunst nach rechts oder links blickt, dürfte darin liegen, dass seine Augen dem jeweils von ihm Erwählten, dem vom Künstler seinem besonderen Schutz Empfohlenen folgen und die Richtung seines Blickes von dem Platz bestimmt wurde, den die Darstellung seines Schutzbefohlenen zur Linken oder Rechten der *Maiestas Domini* einnahm.

Zieht man folglich aus dem nach links gerichteten Blick *Konstantins* sowie aus anderen Erwägungen, die der ideelle Gehalt der *Monomachos*-Krone nahelegt, den Schluss, dass diese ursprünglich auch eine emaillierte Goldplatte mit dem Bilde Christi enthielt, stellt sich die Frage, wo sich diese fehlende Platte befunden haben mag. Die Antwort kann logischerweise nur lauten: vorne über der Stirn, am hervorgehobensten, augenfälligsten Platz, in der Hauptachse der Krone oder des Diadems.[27]

Doch wo mag in diesem Fall die Goldplatte mit dem Bildnis des Kaisers *Konstantin* gewesen sein? Die Analogie des ein Vierteljahrhundert nach Fertigstellung der *Monomachos*-Krone vom byzantinischen Kaiser *Michael Dukas* zwischen 1074 und 1077 dem ungarischen König *Géza* als Geschenk übersandten und in der Folge mit der ungarischen Königskrone organisch verschmolzenen byzantinischen Kronreifs lässt darauf schliessen, dass sich die *Monomachos*-Platte genau gegenüber dem Christusbild, d. h. hinten in der Mitte über dem Nacken befand.

Ein Rekonstruktionsversuch unter der Voraussetzung, dass den vorderen Mittelpunkt der *Monomachos*-Krone die verschollene Platte mit der *Maiestas Domini*, den rückwärtigen die vorhandene *Konstantin*-Platte bildete, hat auf Grund einer gleichen Anordnung auf der kurz nachher angefertigten Krone von *Michael Dukas* die grösste Wahrscheinlichkeit für sich.

Versuchen wir nunmehr den ursprünglichen Platz der Mitkaiserinnen *Zoe* und *Theodora* auf der Krone zu ermitteln, gibt uns die Analogie der *Dukas*-Krone abermals einen Fingerzeig. Auch *Michael VII. Dukas* hatte einen Mitregenten in der Person seines Sohnes *Konstantin Porphyrogenetos*. Zufolge des von der *Maiestas Domini* vorn über



Abb. 17. Konstantinos Monomachos (Vergrösserung vom Oberteil der Platte)

der Stirnmitte eingenommenen Hauptplatzes befand sich die Platte des Mitregenten hinten über dem Nacken, in unmittelbarer Nachbarschaft der Herrscherplatte. (Im Zusammenhang mit diesem von Michael Dukas gestifteten Kronreif verdient ein sehr bezeichnender Umstand erwähnt zu werden. Während der byzantinische Kaiser und sein Sohn und Mitregent geradeaus blicken, richtet der auf der dritten Platte dieser Gruppe abgebildete ungarische *König Géza I.* seinen Blick nach den beiden byzantinischen Herrschern.)

Da es sich bei *Zoe* und *Theodora* gleichfalls um Mitregentinnen des Kaisers *Konstantin Monomachos* handelt, liegt die Vermutung nahe, dass sich die Platten mit ihren Bildnissen, die an sich eine geschlossene Dreiergruppe, eine logisch und kompositionell untrennbare Einheit bilden, gleichfalls auf der Rückseite des Kronreifs befanden: in der Mitte der Kaiser, rechts und links, unmittelbar neben ihm, die beiden Kaiserinnen. In diesem Falle



Abb. 18. Kaiserin Zoe (Vergrösserung)

würde sich indes die Zahl der vorn am Kronreif angebrachten Platten dermassen verringern, dass man annehmen müsste, es fehlte eine ganze Reihe der ursprünglich zur Krone gehörigen Plättchen, was unseres Erachtens sehr unwahrscheinlich ist.

Sowohl die erhalten gebliebene altdeutsche Kaiserkrone als auch der Kronreif des *Michael Dukas* entsprechen ihrem Umfang nach der normalen Kopfgrösse, aus den in Ivánka vorgefundenen, ins Ungarische Nationalmuseum abgelieferten Plättchen lässt sich hingegen nur ein weit kürzerer, von einem Ohr zum anderen reichender diademartiger Kronreif rekonstruieren, keineswegs aber eine dem normalen Kopfumfang entsprechende Krone. Dazu sind die vorhandenen Plättchen nicht nur zahlenmässig unzureichend, sondern auch in ikonographischer Hinsicht, zum Verständnis jener Idee und Konzeption, die im inneren Gehalt einer Krone zum Ausdruck kommt.

Halten wir auch weiterhin an der Hypothese fest, dass die Goldplättchen von Ivánka in der Tat die Überreste einer einstigen byzantinischen Krone sind, müssen wir folgerichtig annehmen, dass sich die in der Sammlung des Nationalmuseums noch fehlenden Stücke entweder auch heute noch in der Nähe des Fundortes unter der Erde verbergen, oder dass solche bei Verwertung des Fundes statt ins Nationalmuseum, in fremde, uns unbekannte Hände gerieten.

Was aber mochten die Emailbilder der noch fehlenden Goldplättchen, abgesehen von jener grössten mit der *Maiestas Domini*, sonst noch dargestellt haben?

Diesbezüglich bieten sich allerhand Kombinationsmöglichkeiten. Ist unsere Vermutung richtig, dass die oben ovalen, unten spitzen Gebilde, die wir bei Schilderung der Kaiserinnenfiguren weiter oben besprachen, nicht nach vorn emporgeraffte Kleiderschleppen, sondern mit dem Doppelkreuz verzierte richtige Schilde sind, die auf den mit der Person der Kaiserinnen verknüpften *Marienkult* verweisen, enthielt die *Monomachos*-Krone möglicherweise auch eine Platte mit dem Bild der *Muttergottes*.

Dass jener Goldschmied, von dessen Hand die drei Herrscherbildnisse der *Monomachos*-Krone stammen, auch Platten mit der *Mater Dei* (Theotokos) anfertigte, dafür besitzen wir einen gegenständlichen Beweis in jener emaillierten Muttergottes-Platte, die sich in der früheren russischen Botkin-Sammlung befand.[28] Ihr seitheriges Schicksal und gegenwärtiger Aufbewahrungsort ist unbekannt, doch wurde ihre Abbildung 1930 zum Glück auch von *Jerphanion* publiziert.[29] Seinem Werk entlehnten wir die Lichtbildwiedergabe dieses für uns überaus aufschlussreichen Plättchens, auf dem die Muttergottes nach Art der byzantinischen Kaiserinnen abgebildet ist (Abb. 21). Dieses Bild zeigt eine so enge Verwandtschaft mit jenen der *Zoe* und *Theodora* im Ungarischen Nationalmuseum, dass sie unseres Erachtens nicht nur aus der gleichen Werkstatt, sondern von der Hand des gleichen Meisters stammt, der die emaillierten Herrscherplatten der *Monomachos*-Krone anfertigte.[30]

Obwohl *Frau Bárány* aus »einer späteren schriftlichen Mitteilung« *Jerphanions* in Erfahrung brachte, dass die Glaubwürdigkeit des Plättchens »recht zweifelhaft« sei, muss man sie dennoch in Betracht ziehen, zumal keiner der heute lebenden Forscher diese angeblich gefälschte Platte im Original zu Gesicht bekam. Ohne stichhaltige Begründung ein so schwerwiegendes Urteil zu fällen, halten wir für übereilt und unangebracht. Auf Grund

des besagten emaillierten Plättchens können wir uns immerhin einen Begriff von der Form und Beschaffenheit des Plättchens mit dem Muttergottesbildnis machen, falls die *Monomachos*-Krone wirklich ein solches enthielt.[31]

Manche Wahrscheinlichkeit spricht ferner dafür, dass sich auf der *Monomachos*-Krone ausser den bekannten Goldplatten mit der *Demut* und *Wahrheit* noch weitere mit allegorischen Frauengestalten der Tugenden befanden.

Da aus dem Fund von Ivánka zwei Plättchen mit identisch ausgerichteten Tänzerinnen ins Ungarische Nationalmuseum gelangten, muss ausser dem bereits erwähnten Londoner Stück ursprünglich noch eine zweite, mit letzterem identische Platte vorhanden gewesen sein, deren Tänzerin nach der den beiden Budapester Gestalten entgegengesetzten Richtung tanzt.[32]

Um aus den Plättchen von Ivánka nicht nur einen kurzen, von Ohr zu Ohr reichenden Reif, sondern eine vollständige Krone rekonstruieren zu können, bedürfte es mithin, in Zusammenfassung des weiter oben Gesagten noch einer Platte mit der *Maiestas Domini*, einer weiteren mit der *Muttergottes*, ferner einer oder zwei Tugendallegorien und zumindest noch einer ihren Schritt nach innen zu richtenden Tänzerin. Auf deren Auffinden müssten demnach die künftigen Forschungen gerichtet sein.

Die Hypothese jener, die die *Monomachos*-Krone in Form eines Diadems zu rekonstruieren versuchen, stützt sich auf das Vorbild der in Leningrad und Kiew aufbewahrten byzantinischen Goldschmiedearbeiten. Die Länge des in Kiew aufgefundenen und in der Leningrader Eremitage befindlichen Diadems beträgt 33 cm, jene des als zweite Analogie betrachteten, »Himmelsstrasse Alexanders des Grossen« genannten Diadems sogar um 10 cm mehr. Fügt man hingegen die vorhandenen Plättchen der *Monomachos*-Krone aneinander, erhält man einen Gesamtumfang von rund 30 cm, so dass für die zu unserem Rekonstruktionsversuch noch fehlenden Plättchen ein Raum von ca. 10 bis 15 cm frei bleibt.

10.

Fragmente und verschollene Partikeln

Sind wir auch hinsichtlich der im Zusammenhang mit einer Rekonstruktion der *Monomachos*-Krone auftauchenden Probleme grösstenteils auf



Abb. 19. Kaiserin Theodora (Oberteil der Platte)

Vermutungen angewiesen, die sich aus gewissen logischen Folgerungen ergeben, im übrigen aber der frei schweifenden Phantasie weiten Spielraum gewähren, dürfen wir uns dennoch nicht mit dem Gedanken abfinden, die Zahl der gegenwärtig bekannten und sichergestellten Plättchen genüge zur Rekonstruktion einer byzantinischen Krone.

Mit richtigem Spürsinn erkannte das schon vor hundert Jahren der gleiche *Arnold Ipolyi*, der als erster die Vermutung aussprach, die emaillierten Goldplättchen seien Teile einer byzantinischen Krone. Gleich 1861 äusserte er die Ansicht, »nicht nur das Paar oder Seitenstück des vorhandenen *Andreas*-Medaillons mit dem Bildnis eines anderen Heiligen müsse sich in Nyitraivánka noch unter der Erde bergen, sondern ausserdem dürften noch einige weitere interessante Stücke zum Vorschein kommen«. Wie richtig *Ipolyis* Schlussfolgerung, wie begründet sein Verdacht war, bestätigte sich 1870, als das Gegenstück des *St. Andreas* Medaillons, ein gleichgrosses rundes Plättchen mit dem Brustbild

St. Peters, eine Edelsteinfassung und ein »kleines emailliertes Goldfragment«, das Anlass zu mancherlei Vermutungen gibt, dem Ungarischen Nationalmuseum zum Kauf angeboten und von diesem erworben wurden.

Wir erwähnten schon, dass das letztgenannte kleine Bruchstück zwar ordnungsgemäss in die Sammlung des Museums aufgenommen, registriert und ins Inventarbuch eingetragen wurde, aber schon recht bald spurlos verschwand, ferner dass wir von ihm weder irgendeine Beschreibung noch eine Zeichnung oder anderweitige Abbildung besitzen. Das ist umso bedauerlicher, als das verlorengegangene Fragment allenfalls wichtige Anhaltspunkte und Aufschlüsse über die fehlenden Plättchen, vielleicht sogar auf den ursprünglichen Aufbau der ganzen Krone zu bieten vermöchte. Handelte es sich bei diesem Bruchstück um den Überrest einer Fassung, hätten wir eine Handhabe zur Rekonstruktion der Plättchenfassungen, über die noch immer volle Ungewissheit herrscht, wäre es hingegen der Splitter einer emaillierten Platte, liesse sich vielleicht feststellen, was diese selbst darstellte, bevor sie soweit zerfiel, dass nach 800 Jahren nur noch ein Fragment von ihr übrigblieb.

Doch nicht nur strukturelle Gesichtspunkte und die ikonographischen Voraussetzungen des in der Krone zum Ausdruck gelangenden ideellen Gehalts deuten auf das ursprüngliche Vorhandensein weiterer emaillierter Goldplättchen, vielmehr scheinen das auch die von jenen Forschern an Ort und Stelle eingezogenen Informationen zu bestätigen, die Ende des vorigen Jahrhunderts für die grosse Landesmonographie »*Ungarns Komitate und Städte*« im Komitat Neutra Angaben sammelten. Unter diesen befand sich auch ein gewisser *Aladár Vende*, den seine Vorliebe für Archäologie, Kunst und Geschichte zu einem Fachmann mit gut fundiertem Wissen herangebildet hatte. In der vorfestlichen Stimmung, in der sich Ungarn Mitte der 1890er Jahre unmittelbar vor der grossangelegten Milleniumsfeier befand, bereiste *Vende* kreuz und quer das ganze Land, liess es sich als Gast in Schlössern und Guthöfen an nichts fehlen und sammelte, nebenbei das Angenehme mit dem Nützlichen verbindend, zahlreiche beachtenswerte geschichtliche und kunsthistorische Angaben aus Familienurkunden und mündlichen Lokalüberlieferungen. In Ivánka erfuhr er, in der »Bucsány« genannten Flur, die zur Gemeindegemarkung gehörte, seien 1860 beim Pflügen elf emaillierte Goldplatten zum Vorschein gekommen.[33]

Und doch gelangten von diesem Fund innerhalb eines Jahrzehnts nur neun Plättchen ins Ungarische Nationalmuseum.

Da sowohl die Eintragung des emaillierten Goldfragments ins Inventarbuch des Museums als auch die Information, die *Vende* an Ort und Stelle erhielt, Beweiskraft besitzen, müssen wir uns darauf gefasst machen, dass mit der Zeit noch weitere Stücke — Randleisten, Fassungen, die *Maiestas Domini* und hoffentlich noch weitere Goldplättchen, allenfalls auch Stücke, von denen wir uns heute noch keinen Begriff machen können — aus bisher unbekanntem Privatbesitz oder gar noch aus ihrem Versteck unter der Erde von Ivánka auftauchen werden.

Ferenc Pulszky, der einstige verdienstvolle Direktor des Ungarischen Nationalmuseums, hielt bis zu seinem Lebensende zäh an der Überzeugung fest, *zehn weitere Apostelköpfe* ähnlich den Medaillons mit den Brustbildern der Heiligen *Andreas* und *Petrus* sowie der *mittlere Christuskopf* »berge sich auch jetzt noch irgendwo auf dem Gebiet der Gemeindeweide von Ivánka, zumal höchstwahrscheinlich die Köpfe Christi und der Apostel ursprünglich den unteren Reif der Krone bildeten«.[34]

Nach Erwerbung der dritten Tänzerinplatte für das Victoria and Albert Museum äusserte *H. P. Mitchell* die Ansicht,[35] die drei Platten mit den Herrscherbildnissen hätten sich wahrscheinlich vorn an der Stirnseite der Krone, die drei Tänzerinnenplättchen aber hinten am Genickteil befunden, und zwar die grösste, Londoner Platte in der Mitte rückwärts, und rechts und links von ihr die beiden Budapester Tänzerinnen. Diese Vermutung hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich, denn falls der Einfügung dieser Plättchen in die *Monomachos*-Krone die Psalmenverse über die Tänzerinnen vor König *Davids* Thron zugrundeliegen, kann man sich die hier in Angleichung an diese alttestamentliche Szene dargestellten Tänzerinnen gleichfalls nur in nächster Umgebung des als *Neuen David* gepriesenen byzantinischen Kaisers vorstellen. In diesem Fall müsste ihre Mindestzahl zwei betragen, da es indes drei dieser Plättchen gibt, musste die Krone ursprünglich noch eine vierte enthalten, ein Pendant des Londoner Stückes, auf dem der Schritt der Tänzerin gleichfalls nach rechts erfolgt.

Soweit es die in unserem Besitz befindlichen Teile anbelangt, ist der Fund von Ivánka mithin unvollständig. Deshalb kann sich auch die Rekonstruktion nicht auf die in den Jahren 1860, 1861 und 1870 ins Museum eingelieferten Stücke be-



Abb. 20. Die Tänzerinplatte des Victoria and Albert Museums in London

schränken, ein solcher Versuch muss sich vielmehr von allem Anfang auf die vom Aufbau und ideellen Gehalt der Krone bestimmten Ergänzungen erstrecken. Man kann nicht umhin, dabei auch verlorengegangene oder verschollene Stücke miteinzubeziehen, deren Darstellungen die vorhandenen Plättchen zu einer Krone vervollständigen, in deren Bildersprache die himmlische und irdische Hierarchie in angemessenem Verhältnis vertreten ist und die der ganzen Komposition zugrunde liegende Absicht und Idee deutlich und gemeinverständlich zum Ausdruck gelangt.

Die bei den bisherigen Rekonstruktionsversuchen als Vorbild betrachtete alte deutsche Kaiserkrone hat einen grösseren Umfang und eines der beiden Kiewer Diademe misst, wie wir bereits erwähnten, nicht weniger als 43 cm. Einen ungefähr gleichen Umfang muss man auch bei einer Rekonstruktion der *Monomachos*-Krone zum Ausgangspunkt nehmen, zumal dieser genügend Raum zur Einfügung der zweifellos noch fehlenden Plättchen bietet.

11.

Die Gedankenwelt, die in den Emailbildern der Kronen aus dem 11. Jahrhundert ihren Ausdruck findet

Ikonosymbolik

Suchten wir im Vorangehenden die zur Rekonstruktion der byzantinischen Krone noch fehlenden Plättchen durch Kombinationen zu ermitteln, vergegenwärtigen wir uns nunmehr zur Glaubhaftmachung und Rechtfertigung unserer Hypothesen und Vermutungen den Grundgedanken und ideellen Inhalt der einstigen *Monomachos*-Krone. Trachten wir festzustellen, was sie auszudrücken, zu veranschaulichen sucht, welcher tiefere Gedankengang ihr über die rein ästhetische kompositionelle Einheit hinaus innewohnt, und welche Bildersprache ihre emaillierten Goldplättchen reden.

Um diese Aufgabe mit Aussicht auf Erfolg lösen zu können, müssen wir den Aufbau der uns erhalten gebliebenen Kronen aus dem 10. und 11. Jahrhundert etwas näher untersuchen. Die Entzifferung und das Verständnis der ethischen, glaubensmoralischen und symbolischen Bedeutung der altdeutschen Kaiserkrone, der früheren ungarischen Königskrone und des von *Michael Dukas* gestifteten byzantinischen Diadems vermag uns allenfalls unserem Ziele näherzubringen und uns wichtige Anhaltspunkte zur Ermittlung der ursprünglichen Bestimmung der emaillierten Goldplättchen und des in ihnen zur Geltung kommenden Gedankenganges an die Hand zu geben. Die uns bekannten alten Kronen sind nicht nur prächtige, kunstvoll gearbeitete Geschmeide, sondern zugleich auch äusserst aufschlussreiche historische Dokumente mit tiefem ideologischem Inhalt, den vornehmlich die an ihnen angebrachten Emailbildnisse enthalten und vermitteln.

a)

Die *altdeutsche Kaiserkrone* ist eine mit Zellenschmelztechnik angefertigte Goldschmiedearbeit unzweifelbar westeuropäischen Ursprungs. Auf vier ihrer im Halbkreis angeordneten Platten begegnet man Emailbildnissen:

1. Auf der ersten thront *Christus*, in der Linken das Buch des Lebens, die Rechte zum Segen erhoben. Zu beiden Seiten seines Thrones steht je ein Cherub, jene Lichtgestalten, die in der Vision des Propheten *Ezechiel* Gottes Thron trugen. Es handelt sich mithin um die typische Darstellung der *Maiestas Domini*. Über Christi Kopf liest man in Lapidarschrift:

P(er) ME REGES REGNANT

»Durch mich herrschen die Könige« (die Sprüche Salomos, VIII. 15).

2. Auf dem zweiten Emailplättchen erblickt man den alttestamentlichen König *Salomon* mit einem Spruchband in der Hand. Dessen Text lautet:

TIME D(omi/N/u/M ET RECED/e) A MALO

»Fürchte Gott und meide das Übel« (die Sprüche Salomos, III. 7).

3. Die dritte Platte enthält das Bildnis des biblischen Königs *David*, dessen Spruchband die dem 4. Vers des Buches der Psalmen, XCIX entnommene Aufschrift trägt:

HONOR REGIS IVDICIVM DILIGIT

»Des Königs Ansehen liebt den Urteilsspruch«.

4. Auf dem vierten Emailplättchen finden sich der Prophet *Jesaja* und *Ezechias*, König von Judäa abgebildet, wie aus der über ihnen angebrachten Inschrift

ISAIAS PHETA
und
EZECHIAS REX

hervorgeht. In der Hand des Propheten ein Schriftband mit dem Text:

ECCE ADICIA(m) SV(per)R DIES
TVOS XV ANNOS

Dieser Satz ist dem Buch des Propheten Jesaja, XXXVIII Vers 5 entnommen: »Gehe hin und verkündige dem Ezechias: Dies sagt der Herr und Gott deines Vaters David: Ich habe dein Gebet angehört und deine Not gesehen; siehe, ich verlängere dein Leben um fünfzehn Jahre.«

Welcher tiefere Sinn wohnt diesen Bildern inne?

Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dass der Stifter der Krone in der ersten Emailplatte den fundamentalen Grundsatz mit Nachdruck betonen wollte, jede Macht stamme von Gott, folglich herrschten die gekrönten Häupter als Sachwalter Gottes auf Erden. Ähnlichen Sinn haben auch die Inschriften auf den Bildnissen der biblischen Könige *Salomon* und *David*. Hingegen deutet das vierte Plättchen mit dem Schriftbandtext schon auf das besondere persönliche Verhältnis zwischen dem Stifter der Krone und dem mit ihr Belehnten. Das Bild vermittelt den in sinnreicher Art ausgedrückten frommen Wunsch des Stifters, der Herr möge den Empfänger der Krone segnen und ihm gleich Gutes erweisen, wie einst dem alttestamentlichen König *Ezechias*.

Aus dem letztgenannten Emailbildchen folgerten *F. Bock* (und *Bryce*),[36] die altdeutsche Kaiserkrone wäre ursprünglich die Krone der burgundischen Könige gewesen. Der Papst hätte sie laut Bocks Ansicht dem König von Burgund zu einem Zeitpunkt vermacht, als dessen Gesundheit oder Leben gefährdet war. Hierauf spielt das Plättchen mit Jesaja und Ezechias an. Da wir wissen, dass *Rudolphus Ignavus* besonders in den letzten Jahren seiner Regierungszeit dauernd kränkelte, dürfte die Krone — falls in der Tat er der Empfänger war — im ersten oder zweiten Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts, zwischen 1010 und 1020 in seinen Besitz gelangt sein. Das ist das historische Moment in der Bildersprache der Krone, in die sich im vorliegenden Fall auch noch ein persönliches Gefühlsmoment einschaltet. Die religiös-ethische Bedeutung liegt in der an den Träger der Krone gerichteten Mahnung, stets vor Augen zu halten, dass all seine Macht vom Allgerechten stamme und dass er sie in seinem Namen ausübe, wie einst *David*, *Salomon* und *Ezechias*.[36a]

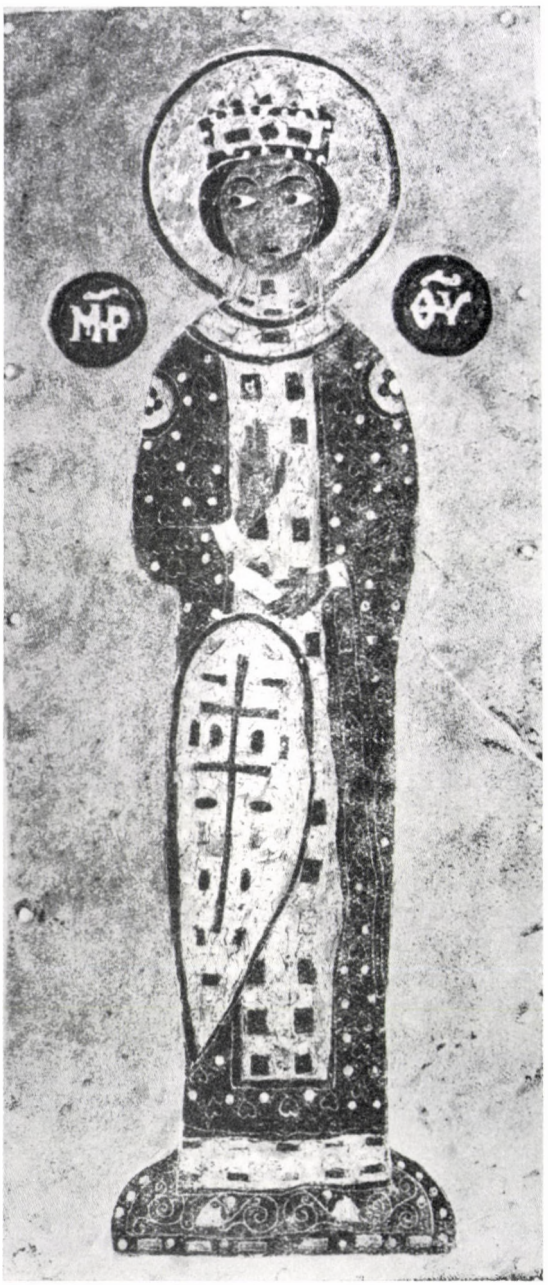


Abb. 21. Die Mater Dei-Platte aus der einstigen Botkin-Sammlung

Die Emailbilder der altdeutschen Kaiserkrone vereinigen in ihrer Gesamtheit einen glaubensmoralischen und einen historisch aktuellen Sinn und Zweck, deren Inhalt und doppelte Bedeutung sich folgendermassen kurz zusammenfassen liesse:

»König, der du diese Krone trägst, bleibe dessen eingedenk, dass du all deine Herrschergewalt Gott dem Gerechten verdankst, in dessen Namen du regierst. Erfülle deine Sendung, verrichte dein Amt nach dem Beispiel der Könige *David*, *Salomon* und

Ezechias, wie es Gott gefällig ist, dann wird dich Gott segnen und dir ein langes Leben schenken, was dir der Stifter dieser Krone aufrichtig wünscht.«

b)

Der *obere Teil der ungarischen Königskrone*, in dem die Überlieferung neun Jahrhunderte lang die ältere, von Papst *Silvester II.* dem ungarischen König *St. Stephan* verliehene Krone erblickte, überwölbt mit ihrem doppelten Kreuzband die bis zum heutigen Tage erhalten gebliebene frühere Königskrone. Auf der mittleren Platte der vier bogenförmig über den unteren Reif gespannten Kreuzbandzweige ist die *Maiestas Domini* dargestellt, während in jeden der vier Zweige die Emailbilder von je zwei Aposteln, insgesamt also acht Apostelbilder eingefügt sind.

Seiner Bestimmung und zentralen Bedeutung nach ist das Bild des *Heilands* auf der quadratischen Oberplatte das auch im Format grösste Emailbild des Oberteils.

Die *Maiestas Domini* erfüllt hier den gleichen Zweck wie auf dem Kronreif des *Michael Dukas* und wie die bei unserem Rekonstruktionsversuch der *Monomachos*-Krone vorausgesetzte *Maiestas Domini* Platte. Auf den Kreuzbändern der sogenannten *Stephanskrone* erblickt man die Bilder der Apostel in derselben Reihenfolge, wie sie in der Hl. Schrift und im Hauptkapitel des beim römischen Gottesdienst verwendeten Messbuches angeführt sind. Vom Heiland (in heraldischer Folge) rechts *Petrus* und *Andreas*, links *Paulus* und *Philippus*, unterhalb seines Bildnisses *Johannes* und *Bartholomäus*, oberhalb *Jakobus* und *Thomas*.

Falls diese Krone in der Tat mit der von Papst *Silvester* jenem König *Stephan* verliehenen identisch ist, an dessen Namen sich die endgültige Bekehrung Ungarns zum Christentum und die Gründung des einheitlichen ungarischen Königreiches knüpft, dann kündete sie nicht nur den Gedanken der Welterlösung, sondern erinnerte in ihrer Bildersprache daran, dass ihr Träger der von Christi Segen geleitete Teilhaber am Apostolat war und als Bekehrer seines Volkes selbst auch das Amt eines Apostels ausübte.

Dieser Gedanke sollte gegenständliche Form gewinnen, als *Silvester II.* beschloss, dem »grössten Ungarn« eine Königskrone zu verleihen und mit deren Anfertigung den Goldschmied einer römischen oder in einer anderen Gegend Italiens tätigen Werkstatt, allenfalls einen in dieser Kunst bewanderten Mönch der Benediktinerabtei von Montecassino betraute. Der gleiche Grundgedanke kam auch dann zur Geltung, wenn die ursprüngliche *Stephanskrone* in der Tat verlorenging und an ihrer Statt der Kronreif des *Michael Dukas* unter Verwendung einer Goldschmiedearbeit nach oben hin ergänzt und überdacht wurde, die bis zu diesem Zeitpunkt irgendeine sakrale Bestimmung gehabt haben, bzw. ein Votivgegenstand gewesen sein mochte, dem man durch Vereinigung mit der Königskrone einen noch würdigeren Platz anzuweisen suchte. Es dürfte sich dabei um eine Art nationaler Reliquie gehandelt haben, nach *Kondakows* Ansicht um die Deckelbänder eines Behälters für geweihte Hostien. Doch was immer es war, zweifellos schmückten es die Emailbilder des *Heilands* und der Apostel, ein Umstand, der diesem Gegenstand die Eignung verlieh, dem Kronreif des *Michael Dukas* aufgesetzt, den Gedanken zum Ausdruck zu bringen, König Stephan sei nicht nur ein »wahrhaft apostolischer Mann gewesen, sondern *Christi* würdiger Apostel«.

Das hier in Anführungszeichen wiedergegebene Zitat enthält die Worte der für gefälscht erklärten Bulle *Silvesters II.*, in deren Begleitung er König Stephan auch noch ein Kreuz mit der Bestimmung übersandte, »sich dieses als Zeichen des Apostolats vorantragen zu lassen«. Ist auch der päpstliche Begleitbrief apokryph und die zitierten Worte frei erfunden, trugen die in den oberen Teil der heutigen ungarischen Königskrone eingefügten, aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem 11. Jahrhundert stammenden Emailbildchen deutlich den bezweckten, weiter oben geschilderten religiösen Inhalt und den der Bekehrung unterlegten kirchenpolitischen Sinn zur Schau, gleichviel ob es sich bei diesem Oberteil um Überreste der ursprünglichen Stephanskrone handelt oder um ein früheres Kreuz, eine Schüssel, einen Buchdeckel oder was immer, das nachträglich dem unteren Teil der Krone angefügt wurde.

Auffallend ist, dass auf diesem in der Regel *St. Stephanskrone* genannten Oberteil das wichtigste und auch in religiöser Hinsicht bedeutendste Emailbild der *Maiestas Domini* auf den in repräsentativen Belangen untergeordneten Platz ganz oben zu liegen kam, wo sich die Kreuzbänder schneiden, und wo es bei den festlichen Gelegenheiten, bei denen die Krone das Haupt des Königs ziert, gar nicht gesehen werden kann. Dieser Umstand bildet an der aus Kreuzbändern zusammengefügten *St. Stephanskrone* die historische Begründung, somit eben jenen fundamentalen Leitgedanken, der im

Mittelalter unabdinglich mit einem christlichen Herrscher und einer Königskrone verbunden war.

Im gleichen Jahr 1000, in dem sich die ungarischen Abgesandten nach Rom begeben, um aus den Händen des Papstes für ihren Herrscher *Stephan* die Insignien des christlichen Königtums entgegenzunehmen, vertauscht Otto III., Kaiser des Hl. Römischen Reiches deutscher Nation seinen eines »Servus Apostolorum« ihm den Rechtsanspruch auf die Beherrschung der Welt lieferte, deutete dieser Titel bei *St. Stephan* die enge Verknüpfung des Romgedankens mit der Unabhängigkeit des Papsttums an. Für den ungarischen König *St. Stephan*, der als Servus Apostolorum in der Tat den Missionsgedanken der christlichen Kirche erfüllte und mit deren Oberhirten die innigsten Be-



Abb. 22. Die emaillierten Scheibenplatten der Apostel Petrus und Andreas

bisherigen Titel *Servus Jesu Christi* (Diener Jesu Christi) mit jenem eines *Servus apostolorum* (Diener der Apostel), wobei unter den »Aposteln« *Peter* und *Paul* bzw. die Apostel als eine Art von »Rechtspersonen«, damit implizite auch Petri Nachfolgerschaft, kurz Rom selbst gemeint war.

In der sinnbildlichen, mit feinsten Nuancen operierenden Rechts- und Diplomatensprache des Mittelalters besagte dieser Titel eines Servus Apostolorum, den Otto III. annahm, nichts mehr und nichts weniger als »Römischer Kaiser von Gottes Gnaden« — oder was damals damit gleichbedeutend war, »Herrscher der Welt«.

Aus dem gleichen Romgedanken schöpft auch *Stephan der Heilige* die Kraft zu seiner staatengründenden Politik. Denn Rom war nicht nur das geistige Zentrum der ganzen Christenheit, der Born alles religiösen und Kulturlebens, sondern auch eine politisch weltliche Macht ersten Ranges. Während jedoch bei *Otto III.* der angemasste Titel ziehungen unterhielt, musste daher eine Krone angefertigt werden, unter deren Emailbildern die *Maiestas Domini* am höchsten Punkt des Geschmeides einen zentralen Platz einnahm, beim Tragen der Krone aber kaum wahrgenommen wurde, wogegen die Apostelbilder auf den Kreuzbändern jedem deutlich sichtbar waren. So erhob den vom Romgedanken erfüllten *Hl. Stephan* die vom Papst verliehene Krone in der Tat zum Rang eines Apostels und aus dem Servus Apostolorum wurde der Rex Christianus Apostolicus. Im Zuge seiner Missionstätigkeit gründete er Bistümer, wodurch er seine Eroberungspolitik den von der Karpatenkette gezogenen Grenzen und den nationalen Schranken enthob und dem Rahmen des im Imperium Christianum verkörperten weltbekehrenden Universalprogramms eingliederte. Nicht als Vasall des Römischen Kaisers, sondern aus eigenen Stükken mit der vom unabhängigen Papst gestifteten Krone auf dem Haupt, ohne Zwang und Unter-

werfung, vielmehr als freiwilliges, der eigenen Überzeugung folgendes Mitglied der christlichen Staatengemeinschaft Europas.

c)

Wie in den Emailbildern der altdeutschen Kaiserkrone, gelangen auch in jenen des zwischen 1074 und 1077 entstandenen offenen Kronreifs des *Michael Dukas*[37] glaubensmoralische Mahnungen, Segenswünsche und Leitgedanken zum Ausdruck, denen der Wert historischer Quellenwerke innewohnt.

Die auf dem Ehrenplatz in der vorderen Mitte des Kronreifs angebrachte *Maiestas Domini* veranschaulicht ihrer ikonologischen Bedeutung nach die oberste Herrschergewalt Christi, der, wie es in der Hl. Schrift heisst, am Jüngsten Tag von seinem Throne aus über Lebende und Tote richten wird. Die Bildersprache hat hier den gleichen Sinn wie auf der altdeutschen Kaiserkrone: Der Träger der Krone übt seine Herrschergewalt im Namen Gottes aus und über seine Taten und Handlungen wird er am Jüngsten Tag vor dem Richterstuhl des Herrn Rechenschaft ablegen müssen.

An Stelle der auf der deutschen Kaiserkrone zu beiden Seiten Christi stehenden Cherubim sind auf dem Reifen der *Dukas*-Krone rechts und links von der *Maiestas Domini* die Emailbilder der Erzengel *Michael* und *Gabriel* eingesetzt.

Der Erzengel Michael bekleidet als Schutzengel des auserwählten Volkes und einzelner in Gottes besonderer Gnade Stehender schon im Alten Testament eine wichtige Rolle. Er betätigt sich vornehmlich als Schutzpatron und Wegweiser der Verirrten, als Vermittler zwischen Gott und den Menschen. Auch im Neuen Testament erscheint er häufig als gottgesandter Helfer in der Not. Nach seinen eigenen Worten steht er im Angesichte Gottes. Er war es, der die Empörung der Engel niederwarf und *Luzifer* aus den Himmelsgefilden stürzte, der Treueste der Getreuen. Im Auftrag Gottes führt der Erzengel *Michael* die Seelen der Verstorbenen vor dessen Richterstuhl, steht ihnen in ihrer letzten Stunde zur Seite und stärkt sie in ihrem letzten Kampf gegen das Böse.

Auch der Erzengel *Gabriel* steht vor dem Angesicht Gottes und ist als Gottesbote Künder der dem Neuen Bund vorangehenden Ereignisse.

An die beiden Erzengel reihen sich auf dem *Dukas*-Kronreif rechts das Bild des *Hl. Georg*, links jenes des *Hl. Demetrius*.

St. Georg ist der Schutzpatron der Krieger und Gottesstreiter, der Ritter und Edelleute. Schon der erste König Ungarns *St. Stephan* stellte sein Land unter den besonderen Schutz des Hl. Georg, dessen Namensfest später König *Ladislaus der Heilige* durch königliche Verordnung zum Landesfeiertag erklärte. Seinen Beistand pflegte man im Krieg gegen die Feinde der Christenheit und zur Heilung schwerer Wunden in Anspruch zu nehmen.

Der Märtyrer *St. Demetrius* war unter dem Kaiser *Maximian* griechischer Statthalter. Ein Teil seiner Reliquien gelangte nach Syrmien. Wie der *Hl. Georg* war auch er Schutzpatron der Krieger, Soldaten und Ritter und zugleich Schutzheiliger von Ungarn.[38]

Auf den folgenden zwei Emailbildern finden sich die heiligen Märtyrer *Kosmas und Damianus* abgebildet, die im 3. Jahrhundert zu Ägäa in Kilikien als Ärzte wirkten und seitdem als Schutzheilige der Ärzte, Apotheker und Hebammen verehrt wurden. Sie heilten die Kranken im Zeichen des Hl. Kreuzes und mit der Kraft ihres Gebetes, ihr Kult stand besonders in Byzanz in hoher Blüte, wo ihnen Kaiser *Justinian* zwei stattliche Kirchen errichten liess.

Die drei letzten Emailbilder rückwärts am Kronreif des *Michael Dukas* sind jene des Stifters (gegenüber der *Maiestas Domini*, mithin am zweiten Hauptplatz) und unterhalb dessen rechts und links die Bildnisse des Mitkaisers *Konstantin Porphyrogenetos* und des ungarischen Königs *Géza*.

Forscht man nach der ikonologischen Bedeutung und historischen Symbolik dieser zehn Bilder, lässt sich ihre tiefere Glaubensmoral und zeitgeschichtliche Aktualität unschwer erkennen. Sie geben uns Aufschluss über die Entstehung der Krone, die Umstände der Verleihung und über die an diese geknüpften guten Wünsche. Es handelt sich mithin im wahrsten Sinn des Wortes um beredte Bilder, deren Sprache sich folgendermassen auslegen lässt:

»Ich, *Michael Dukas*, Kaiser von Ostrom, und mein Sohn und Mitregent *Konstantinos Porphyrogenetos*, wir verleihen dir, *Géza*, dem glaubenstreuen[39] König der Turkmenen, diese Krone als Zeichen der von Gott stammenden irdischen Herrschergewalt. Halte dir stets vor Augen, dass Gott am Jüngsten Tag über deine Taten richten wird. In Not und Bedrängnis mögen dir die Erzengel des Herrn zur Seite stehen, im Krieg und gegen die Feinde deines Glaubens dich die beiden Schutz-



Abb. 23. Ausschnitt aus der Platte des Apostels Petrus

patrone deines Landes beschirmen und über deine Gesundheit sollen die beiden heiligen Ärzte und Märtyrer wachen, dich stets vor Unheil und Krankheit bewahren!«

Bei seinem Versuch, die Verleihungsumstände der *Dukas*-Krone zu ermitteln, zog *Gyula Moravcsik* sehr bemerkenswerte, unserer eigenen Auslegung widersprechende Schlüsse aus der Bildersprache des Kronreifs. Seine Erwägungen gründen sich gleichfalls auf die Anordnung der Emailplättchen, auf die zielbewusste Auswahl der Dargestellten und auf die jeweilige Richtung ihres Blikkes.

In einer umfangreichen Studie, in der er erstmals die Ergebnisse seiner auf die Inschriften der ungarischen Königskrone gerichteten philologischen Untersuchungen und historischen Forschungen zusammenfasst,[40] erblickt er in den Erzengeln *Michael* und *Gabriel* die Vermittler und Überbringer der Herrscherinsignien. Die Heiligen

Georg und *Demetrius* symbolisieren seiner Ansicht nach die göttliche Hilfe im Kampf gegen die Barbaren, während die Heiligen *Kosmas* und *Damianus* auf dem Kronreif die selbstlose himmlische Wissenschaft verkörpern. Die auf dem Gipfel der Krone angebrachte Emailplatte des thronenden *Erlösers* deutet mit den beiden seitlich unter letzterem angebrachten Erzengelbildern, die ihren Blick zu Christus erheben, auf die Herkunft der Krone als Geschenk des Himmels. Auf Grund dieser Erwägungen äussert Gyula Moravcsik die Ansicht, unter den Heiligen, die sich an die Plättchen mit dem Erlöser und den beiden Erzengeln reihen, »verhelfen vorn die beiden militanten Heiligen als himmlische, aus des Todes Rachen zurückkehrende Helden den irdischen Heerscharen zum Sieg. Die beiden heiligen Ärzte ihnen zur Seite vertreten die himmlische Wissenschaft auf Erden. In der grossartigen Ostentation der himmlischen Hierarchie bringt die Stirnseite der Krone die uranozentrische Auffassung von Byzanz nachdrücklich zur Geltung: alle irdische Macht und Gewalt ist göttlichen Ursprungs.« Indem er seinen Versuch, den ideellen Gehalt, der in den Emailplättchen der Krone Ausdruck findet, zu interpretieren fortfährt, verweist *Moravcsik* darauf, dass sich der byzantinische Kaiser mit der Erhebung seines Emailbildes über den Kronreif auf gleiche Höhe mit dem Erlöserbild ebenso über alle Sterblichen erhob, wie sich bei den feierlichen Hofzeremonien sein goldener Thron mit ihm — dank einem verborgenen Mechanismus — über die Umstehenden emporhob. Das Kaiserbildnis des Kronreifs besagt, der Herrscher von Byzanz sei Christi Statthalter auf Erden. Gemeinsam mit ihm ist auch sein Sohn und Mitkaiser irdischer Sachwalter der himmlischen Macht. Die aus diesen beiden und dem Emailbildnis *Géza I.* gebildete Dreiergruppe bringt in künstlerischer Form folgenden Gedankengang zum Ausdruck: »Der Kaiser, Christi Statthalter auf Erden, gibt die ihm von Gott verliehene Macht weiter, reflektiert und überträgt sie auf den Fürsten eines fremden Volkes, der jedoch nach byzantinischer Auffassung an Rang, Würde und Ansehen den Wettbewerb mit der geheiligten Person des Kaisers nicht aufnehmen kann.«

In einer 1953 veröffentlichten Studie[41] äusserte *Moravcsik* die Ansicht, der Pantokrator throne deshalb über dem Kronreif, weil nach byzantinischer Überlieferung die Herrschergewalt von ihm stamme, jene Macht, deren Insignien die Erzengel überbrachten. Die beiden streitbaren Heiligen auf den Emailbildchen lenkten das siegreiche Schwert des Herrschers, die beiden heiligen Ärzte verwiesen auf jene Segenswünsche, die dem Kaiser von Byzanz während des täglichen Hofzeremoniells in Freudenrufen auf seine Gesundheit entgegengebracht wurden.

Wir selbst sind der Meinung, dass über all dies hinaus auch die *Dukas*-Krone eine Andeutung, ja mehr noch, einen deutlichen Hinweis auf die zwischen Stifter und Empfänger bestehenden persönlichen Beziehungen enthalten musste, wie wir das schon bei der älteren deutschen Kaiserkrone sahen (»den Empfänger der Krone möge der Himmel mit ähnlichen Gütern segnen, wie er sie dem biblischen König Ezechias gewährte«). Dass auf dem Emailbild des ungarischen Königs *Géza* dessen Haupt weder eine Krone noch ein Nimbus ziert, dass er statt des kaiserlich byzantinischen Labarums nur ein Kreuz in der Hand hält, und dass er seinen Blick auf den Kaiser von Byzanz heftet, all diese Einzelheiten dienen nur zur Hervorhebung und Betonung dessen, dass der mit der Krone beschenkte ungarische König *Géza* dem byzantinischen Kaiser nachsteht und dem rangobersten Herrscher untergeordnet ist.

Die Ikonosymbolik der auf dem Kronreif ersichtlichen Emailbilder wird dadurch nicht berührt oder beeinträchtigt. Deshalb darf man unseres Erachtens die in den Bildern verborgenen Allusionen nicht allein auf *Michael Dukas* beziehen, zumal nicht er der Empfänger der besagten Krone war, vielmehr der Stifter, der sie *Géza I.* verlieh. Unter diesem Gesichtspunkt versuchten wir die in den Emailplättchen enthaltene Aussage und die durch sie ausgedrückten Glückwünsche in dem Sinn auszulegen, in dem sie als Überbringer der von *Michael Dukas* an *Géza I.* gerichteten Botschaft aufgefasst werden wollen.

Auch was die Bilder des herkömmlicherweise als »lateinische Krone« bezeichneten Oberteils der früheren ungarischen Königskrone besagen, bezieht sich nicht auf den Papst, der sie verlieh, sondern auf den beschenkten König *Stephan*, der im Besitz der päpstlichen Krone nicht nur ein apostolischer Mann und Herrscher, sondern ein würdiger Apostel Christi geworden ist.

Mit unserem hinsichtlich der Emailbilder der *Dukas*-Krone schon 1938 vertretenen Standpunkt nahezu konform geht die Auffassung einer vor kurzem erschienenen Abhandlung,[42] derzufolge der Erzengel *Michael* in seiner Eigenschaft als Schutzpatron des byzantinischen Kaisers *Michael*



Abb. 24. Ausschnitt aus der Platte des Apostels Andreas

Dukas auf dem Kronreif figuriert.[43] *Kosmas* und *Damianus* hält auch die Verfasserin nicht für Vertreter der himmlischen Wissenschaften, sondern für Wächter und Bürgen der Gesundheit des Herrschers. Ferner sind laut Ansicht der Autorin die Heiligen *Georg* und *Demetrius* nicht als Schirmherren des byzantinischen Kaisers im Kriege gedacht, vielmehr hängt ihre Aufnahme in die Bilderreihe der Krone mit jenem Kult zusammen, den sie in Ungarn als Schutzpatrone des Landes genossen.[44]

d)

Wenden wir uns nunmehr der sogenannten Krone des *Konstantin Monomachos* zu, die wir aus den 1860 in Ivánka beim Pflügen zum Vorschein gelangten emaillierten byzantinischen Goldplättchen zu rekonstruieren suchen, und deren ideeller Inhalt, Zweck und Bedeutung, gleich den anderen Kronen des 11. Jahrhunderts aus der Bildersprache der auf ihren Goldplättchen wiedergegebenen historischen Persönlichkeiten und Heiligenbildnisse hervorgeht.

Franz Bock vertritt die Ansicht, die emaillierten Goldplättchen von Ivánka gehörten ursprünglich zu einer gleich der altdeutschen Kaiserkrone aus acht Platten zusammengesetzten Krone, zu der auch die beiden kleineren Medaillons der Apostel *Andreas* und *Petrus* zählten, die am Fundort der übrigen Goldplättchen und gleichzeitig mit diesen zutage gefördert wurden. Bock hält diese kleineren runden Plättchen für Dekorationselemente der Krone, doch an welcher Stelle sie eingefügt waren, ist eine heute noch offene, ungeklärte Frage.

Die drei Figuren der Mitglieder des byzantinischen Kaiserhauses entscheiden die Datierung und die Schenkungsumstände der *Monomachos*-Krone und sind zugleich Träger ihres historischen Gedankeninhalts. (Allenfalls zählen auch die Tänzerinnenfiguren zu dieser Gruppe.)

Das wichtigste Stück unter den Emailbildern glaubensmoralischen Inhalts, das aller Wahrscheinlichkeit nach auch in diesem Fall den in göttlicher Majestät thronenden *Christus* darstellte, ist leider verlorengegangen. Hingegen blieben die allegorischen Figuren der *Wahrheit* und *Demut* erhalten, deutliche Mahnungen des Stifters an den Empfänger der Krone. Die Apostel *Petrus* und *Andreas* repräsentieren einen religiösen Leitgedanken, doch erfüllen sie allenfalls auch die Funktion von Schutzpatronen. Ganz offenbar enthielt somit auch die Krone des *Konstantin Monomachos*,[45] ebenso wie die altdeutsche Kaiserkrone oder der Kronreif des *Michael Dukas*, einen ganz bestimmten, fest umrissenen und durch das persönliche Verhältnis zwischen Stifter und Beliehenem bedingten historischen, religiösen, ethischen und moralischen Gedankengang, der in ihrer Bildersprache allen sichtbar und verständlich zum Ausdruck gelangte.

Weder die altdeutsche Kaiserkrone noch der herkömmlicherweise als »lateinische Krone« bezeichnete Oberteil der früheren ungarischen Königskrone, noch der mit diesem vereinigte, »griechische Krone« genannte untere byzantinische Kronreif, das *Dukas*-Diadem waren ohne bestimmte Absichten und tieferen Sinn angefertigte, kunstvoll gearbeitete Geschmeide, die nur zu einem kostbar repräsentativen weltlichen Kopfschmuck ausersehen waren, vielmehr bargen all diese Kronen einen logisch aufgebauten, den jeweiligen Umständen und persönlichen Beziehungen angepassten zweckbedingten, wohldurchdachten geistig gedanklichen Inhalt. Das gleiche muss zwangsweise auch bei der *Monomachos*-Krone vorausgesetzt werden, deren Aufbau und Bilderanordnung mithin gleichfalls den gewünschten Aufschluss über ihre Entstehungsgeschichte sowie über ihren geschichtlich-religiösen Ideengehalt bot. Die in ihr zur Geltung kommenden historischen Belange bestimmen zumindest annähernd, aber doch deutlich genug sowohl die Entstehungszeit als auch die Veranlassung zur Schenkung der Krone. In der religiös-moralischen Tendenz sind über den ethischen Grundgedanken hinaus auch die individuell persönlichen Gefühlsmomente und Bindungen in sichtbarer und gemeinverständlicher Form enthalten, die zwischen dem Stifter der Krone und ihrem Empfänger zur Zeit der Schenkung bestanden.

Das historische Urkunden- und Beweismaterial der *Monomachos*-Krone bilden die Zellenschmelzfiguren des *Konstantin IX. Monomachos* und der beiden Töchter *Kaiser Konstantins VIII.*: *Theodoras* und *Zoes*, der Gemahlin Konstantins IX. Sie waren es, die zwischen 1042 und 1050 die bewusste Krone einem bis heute unbekannten bzw. nicht hinlänglich festgestellten Fürsten schenkten. Die glaubensmoralische Sentenz vertreten die allegorischen Figuren der *Wahrheit* und *Tugend*, die den Empfänger der Krone zur Demut vor Gott und zur Gerechtigkeit gegenüber seinen Untertanen mahnen und anhalten sollen. Die wichtigste und ihrer Bedeutung nach den vornehmsten Platz auf der Krone einnehmende emaillierte Goldplatte unter den verlorengegangenen war auch hier, wie nahezu mit Gewissheit anzunehmen ist, das Bild der *Maiestas Domini*, die den Träger der Krone wie in anderen analogen Fällen ständig daran erinnern sollte, dass jede irdische Macht göttlichen Ursprungs sei und dass er am Jüngsten Tag vor dem obersten Richterstuhl Rechenschaft über seine Taten und seinen Lebenswandel ablegen müsse.

12.

Wer mag der Empfänger der Krone gewesen sein?

Seitdem *Arnold Ipolyi* 1861 erklärt hatte, »man könne nicht daran zweifeln, dass die emaillierten Goldplättchen von Ivánka Teile einer von dem durch seine Heirat mit *Zoe* auf den byzantinischen Kaiserthron erhobenen *Konstantin Monomachos* vermutlich seiner Gemahlin *Zoe* geschenkten goldenen Krone bildeten«, — seit dieser Äusserung ist ein volles Jahrhundert verstrichen, während des-



Abb. 25a. Goldener Halbsolidus des Konstantinos Monomachos. Vorderseite. Ungarisches Nationalmuseum



Abb. 25b. Goldsolidus der Kaiserin Theodora. Vorderseite. Ung. Nationalmuseum



Abb. 25c. Silbermünze des Konstantinos Monomachos. Vorderseite. Ung. Nationalmuseum



Abb. 25d. Goldsolidus des Konstantinos Monomachos. Vorderseite. Ung. Nationalmuseum



Abb. 25e. Goldsolidus des Konstantinos Monomachos. Rückseite. Ung. Nationalmuseum

sen zahlreiche in- und ausländische Forscher mancherlei Vermutungen über die Zeit der Schenkung und die Person des mit dieser Krone Belehnten anstellten.

Einige Historiker vertraten die Ansicht, in Ivánka hätte man die Goldplättchen jener Krone gefunden, die *Konstantin Monomachos* dem russischen Grossfürsten *Wladimir* verliehen hatte, während andere die Meinung äusserten, die Krone hätte sich der ungarische König *Samuel Aba* von *Monomachos* erbeten und sei auch 1042 mit dieser gekrönt worden, hätte sie aber zwei Jahre später auf der Flucht nach seiner Niederlage bei Ménfő entweder verloren oder im Komitat Neutra eilig vergraben lassen. Einige Forscher glauben, die Krone hätte der nachmalige König *Béla* noch als Thronfolger erhalten, da zu jener Zeit das Komitat Neutra Eigentum des Thronfolgers bildete. Schliesslich sind wieder andere der Ansicht, die Krone sei während der Belagerung von Neutra durch König *Salomo* im Jahre 1074 vergraben worden,[46] ihr Futter sei während der Jahrhunderte vermorscht und zerfallen, und nur die Goldplatten seien erhalten geblieben.

Die *Monomachos*-Krone ist nicht die einzige byzantinische Krone, die nach Ungarn gelangte. Davon zeugt vor allem der von Kaiser *Konstantin Porphyrogenetos* seinem Sohn erteilte Rat, das Ersuchen der Ungarn um eine Krone als Lohn für ihre Dienste und Leistungen müsse mit der gleichen Begründung zurückgewiesen werden, mit der man auch die Forderungen anderer nordischer Völker nach kaiserlichen Gewändern, Kronen und Prunkkleidern abzulehnen pflege.[47]

Trotz dieses kaltherzigen Ratschlags besteht viel Wahrscheinlichkeit dafür, dass ungarischen Fürsten in Anerkennung ihrer in Zeiten der Bedrängnis Byzanz geleisteten Hilfe und Bündnistreue wiederholt Kronen verliehen wurden.

Ferner lässt eine von *Arnold Ipolyi* einer mittelalterlichen Chronik entnommene Angabe[48] auf den Übergang einer byzantinischen Krone in den Besitz einer führenden ungarischen Persönlichkeit schliessen, der zufolge der turkmenische — was nach byzantinischem Sprachgebrauch mit ungarisch gleichbedeutend war — Fürst *Khalel* (der laut Ipolyis Meinung mit dem ungarischen Stammesfürsten *Lehel* identisch sein dürfte) unter den erbeuteten kaiserlichen Schätzen auch eine Krone fand, die er sich aufs Haupt setzte.

Die ältesten uns erhalten gebliebenen gegenständlichen Zeugen einer in ungarische Hände gelangten byzantinischen Krone bzw. eines Diadems sind die in Ivánka freigelegten emaillierten Goldplättchen, aus denen sich die vermutliche *Monomachos*-Krone zusammensetzte. Über ihre Anfertigung und ihren Ursprung besitzen wir keinerlei schriftliche Aufzeichnungen oder Urkunden. Dennoch kann hinsichtlich der Herkunft nicht der geringste Zweifel aufkommen, geben uns doch die Inschriften der drei Herrscherplatten und die von diesen genau bezeichneten Emailbilder die zuverlässigsten Beweismittel an die Hand. An Beweiskraft übertreffen sie somit jede in ihrer Eindeutigkeit minder klare schriftliche Angabe. Aus dem Umstand, dass diese Goldplättchen auf ehemals ungarischem Gebiet zum Vorschein gelangten, lässt sich darauf schliessen, dass es sich um ein Geschenk des byzantinischen Kaisers an einen ungarischen Fürsten oder König handelte.

In der ausländischen Fachliteratur herrscht vornehmlich darüber Meinungsverschiedenheit, ob die Emailplättchen von Ivánka eine als repräsentativen Schmuck dienende Fürstenkrone, ein Frauendiadem oder den zum Festkleid gehörigen reichverzierten Kragen irgendeiner hochgestellten byzantinischen Persönlichkeit schmückten.

Die Verfasserin der über die emaillierten Goldplatten von Ivánka zuletzt veröffentlichten umfangreichen Monographie vertritt den Standpunkt, es handle sich um eine tatsächlich benützte — doch nicht um eine kaiserliche — Krone, allenfalls um ein Diadem.

Soviel scheint jedenfalls festzustehen — und in dieser Hinsicht behält Daltons Standpunkt[49] weiterhin seine Gültigkeit —, dass die Krone keinesfalls zum eigenen persönlichen Gebrauch *Konstantins Monomachos* angefertigt wurde, da sie in diesem Fall nicht sein eigenes Bildnis enthielte.

Die meisten Anhänger und die grösste Wahrscheinlichkeit hat die Hypothese für sich, die Krone hätte der ungarische König *Andreas I.* in den Jahren 1046—1050 vom Kaiser von Byzanz als Geschenk erhalten und sei von seinen Anhängern vergraben worden, als *Andreas* und sein Gefolge vor dessen Bruder *Béla* fliehen musste.

All dies sind Fragen, deren Klärung der künftigen Geschichtsforschung vorbehalten bleibt.

Prüfen wir nunmehr, ob uns die Krone bzw. die Emailbildnisse ihrer Goldplättchen in kunsthistorischen oder ikonographischen Belangen einen Anhaltspunkt zur Ermittlung des Empfängers bieten können. Am ehesten glauben wir auf diese Frage von den beiden Apostelmedaillons — die auch von



Abb. 26. Die Krönung von Konstantinos Monomachos, Zoe und Theodora in einer Miniatur aus dem 11. Jahrhundert

den anderen abgesondert erscheinen können — eine befriedigende Antwort zu erhalten (Abb. 22). Unseres Erachtens symbolisiert das Brustbild *St. Petri* die Kirche (Abb. 23), während der *Hl. Andreas* auf jene Persönlichkeit hinweist (Abb. 24), für die die Krone bestimmt war, d. h. es dürfte der Schutzpatron des Beschenkten sein. Diese Erwägung ist es, die zu der Vermutung führt, der Empfänger der *Monomachos*-Krone sei *Andreas I.*, König von Ungarn gewesen.

In der zuletzt veröffentlichten Monographie heisst es, die kleinen Goldscheiben mit den Apostelköpfen »hätten mit der *Monomachos*-Krone nichts zu tun«. Diesem starr abweisenden Standpunkt können wir uns schon deshalb nicht anschliessen, weil die Apostelmedaillons nicht nur gleichzeitig und am selben Fundort mit den anderen emaillierten Goldplättchen von Ivánka zum Vorschein kamen, sondern auch thematisch sehr wohl in eine Rekonstruktion der *Monomachos*-Krone eingegliedert werden können. Falls nämlich die beiden Medaillons trotz gegenteiliger Ansicht doch gleich den übrigen Platten Teile der *Monomachos*-Krone bildeten, dürfte das Brustbild des *Hl. Andreas* den Schutzpatron des Königs *Andreas I.* repräsentieren. Wenn auf dem Kronreif des *Michael Dukas* das Bildnis König *Gézas I.*, d. h. des Beschenkten zu sehen ist, warum sollte die *Monomachos*-Krone nicht wenigstens eine bildliche Anspielung auf den Empfänger *Andreas I.* enthalten haben?

Die Plättchen mit den drei Herrscherfiguren und den Tugendallegorien bilden jene positiven Elemente der *Monomachos*-Krone, in denen der gedankliche Inhalt der Goldschmiedearbeit zum Ausdruck gelangt. Die gleiche Funktion erfüllen aber auch die beiden, ihrer ikonologischen Bedeutung nach mit der Krone organisch zusammenhängenden Apostelmedaillons. Einige Forscher, die sich mit der Rekonstruktion der Krone beschäftigten, vertreten die Ansicht, die Apostelmedaillons seien Anhänger der Krone gewesen, die seitwärts an Kettchen von dieser herabhingen. Da es hierzu der Symmetrie und künstlerischen Wirkung halber zumindest zweier solcher Anhängerscheibchen bedurfte, erhielt das *Andreas*-Medaillon sein Pendant im Emailbildchen *St. Petri* als Symbol der Kirche. Die Darstellung des *Hl. Andreas* als Schutzpatrons des mit der Krone beschenkten ungarischen Königs war aber nicht bloss eine symbolische Allusion und ein Höflichkeitsakt des Stifters, sondern enthielt auch dessen Botschaft an den Empfänger: »Wie sich der Hl. Andreas, dessen Namen du in der Taufe erhieltst, als eifriger Apostel betätigte, so erweise auch du dich seiner würdig, christlicher König von Ungarn!«

Zufolge ihres gedanklichen Zusammenhangs mit den von den übrigen Emailbildern der Krone veranschaulichten Leitsätzen dürften mithin auch die beiden Apostelmedaillons zur *Monomachos*-Krone gehört und sowohl zu deren künstlerischer Wirkung als auch zu ihrer sinnvollen und zielstrebigen Thematik beigetragen haben.

Die Richtigkeit all dieser auf Folgerungen beruhenden Mutmassungen lässt sich bei näherer Betrachtung der Emailbilder aus der *Monomachos*-Krone ablesen, deren Sinn und Symbolik sich ebenso wie die der anderen Herrscherkronen nicht nur an die wenigen Eingeweihten wendete, sondern in der gemeinverständlichen Sprache der bildenden Kunst auch an die breiten Volksmassen richtete.

Wie im allgemeinen jede Krone (vor allem die byzantinischen), wünschte die *Monomachos*-Krone ausser ideellen auch durchaus reale Interessen zu vertreten und bestimmte politische Ziele zu erreichen und zu sichern. Wir glauben in der Annahme nicht fehlzugehen, dass der Kaiser mit der Schenkung der Krone *Andreas I.* seiner eigenen Sache verpflichten, den Interessen der byzantinischen Reichspolitik dienstbar machen wollte, ganz im Geiste jener Ideologie, die im Kaiser von Ostrom den obersten Herrn der ganzen Christenheit erblickte und darauf abzielte, alle christlichen Völker unter seinem Zepter zu vereinigen. Zur Verwirklichung dieses Ziels, das sich in der Praxis allerdings als Wunschtraum erwies, kämpfte Byzanz nicht nur mit den Waffen, sondern verwendete zur Förderung seiner Expansionspolitik, aber auch zur Sicherung seines eigenen Bestandes sehr häufig klug und bedachtsam gewählte diplomatische Mittel. Es verstand sich sehr gut darauf, durch Verleihung von Titeln und Auszeichnungen und durch Geschenke die »barbarischen« Fürsten vor seinen Wagen zu spannen, zu willigen Anhängern und diensteifrigen Parteigängern seiner eigenen Politik zu machen. Eines der probaten und bestbewährten Mittel zur Erreichung dieses Ziels war die Verleihung von Kronen an fremde Herrscher.

Ende des 10. Jahrhunderts liess sich *Wladimir*, Grossfürst von Kiew taufen und heiratete die byzantinische Prinzessin *Anna*, Schwester des damaligen oströmischen Kaisers. Unter seinem Sohn und Nachfolger *Jaroslaw* kam Kiew zu hoher Blüte und »wetteiferte an Glanz und Ansehen mit

Konstantinopel«. In dieser Umgebung wuchs der spätere ungarische König *Andreas I.* 1034—1046 am Hofe Jaroslaws heran, erhielt die Taufe in Kiew und vermählte sich dort mit *Jaroslaws* Tochter *Anastasia.* Als sich der russische Grossfürst nach vorübergehendem Zerwürfnis wieder mit Byzanz ausgeglichen hatte, trat der als dritter Nachfolger König *Stephans des Heiligen* auf den ungarischen Königsthron erhobene *Andreas I.* (1047—1060) in ein enges verwandtschaftliches Verhältnis mit *Konstantin IX. Monomachos* selbst, indem *Wsewolod*, Sohn seines Schwagers *Jaroslaw*, des Grossfürsten von Kiew, die Tochter eben jenes byzantinischen Kaisers heiratete, dessen prächtiges Zellenemailbildnis wir auf der grössten Goldplatte von Ivánka erblicken[50] (Abb. 25).

Im Lichte dieser historischen Zusammenhänge beginnt sich allmählich der Schleier über einige bisher ungelöste Probleme der *Monomachos*-Krone zu heben. Dass diese nach der Plünderung von Byzanz 1204 als Beutestück nach Ungarn gelangt wäre, ist heute kaum noch denkbar. Besitzen wir auch keinerlei Angaben oder schriftliches Beweismaterial über die ursprüngliche Bestimmung der schönen emaillierten byzantinischen Goldplatten, noch auch darüber, wie sie auf vordem ungarischem Gebiet unter die Erde kamen, gewinnt doch immer mehr die Überzeugung an Boden, die in den Goldplättchen von Ivánka Teile einer Krone erblickt, die von den einstigen politischen und Familienbeziehungen zeugt, welche *Andreas I.* mit dem byzantinischen Kaiser *Konstantin Monomachos* verbanden, und zwar während jenes Zeitabschnitts in Andreas' wechselvollem Leben, in dem er sich, um dem deutschen Einfluss entgegenzuwirken, auf Byzanz stützte und — um das von *Gyula Moravcsik* angeführte Marx-Zitat[51] zu gebrauchen —, »die Ungarn von der deutschen Oberhoheit befreite«.

Offenbar machte sich Byzanz im eigenen Interesse mit gewohnter Umsicht und diplomatischer Gewandtheit jenen historischen Augenblick zunutze, in dem sich die Königskrone St. Stephans in deutscher Hand befand, um den ungarischen König *Andreas I.* zu sich herüberzuziehen und der eigenen Politik zu verpflichten, mit ihm an Ungarn einen verlässlichen Bundesgenossen zu gewinnen und zugleich einen bestimmenden Einfluss in der verworrenen innerpolitischen Lage Ungarns, die wegen der einander widerstreitenden Interessen und dauernden Parteikämpfe zwischen Heiden und Christen, Deutschgesinnten und Anhängern der byzantinischen, polnischen und russischen Interessen zu keiner Beruhigung und Konsolidierung zu gelangen vermochte. Mit der Verleihung der *Monomachos*-Krone erreichte Byzanz sein moralisches und politisches Ziel und stärkte seine eigenen Parteigänger in Ungarn. Die Annäherung, die mit der Stiftung der Krone ihren Anfang nahm, reifte mit der Zeit zu der bereits erwähnten Familienbindung, als *Andreas I.* der Schwager der byzantinischen Prinzessin, der Tochter *Konstantins IX. Monomachos wurde.*

ANMERKUNGEN

[1] *Bárány-Oberschall, M.:* Konstantinos Monomachos koronája (Die Krone des Kaisers Konstantin Monomachos) Archaeologica Hungarica, Bd. XXII. Budapest, 1937. In der grundlegenden Monographie stammen die Erläuterungen zu den Inschriften aus der Feder *Gyula Moravcsiks*, die Beschreibung der technologischen Untersuchungsergebnisse von *László Zolnay*.

[2] Archaeologiai Közlemények (Archäologische Mitteilungen) II. (1861) S. 73.

[3] Im Archiv des Ungarischen Nationalmuseums.

[4] Arch. Közl. II. S. 285.

[5] *Érdy, J.:* Nyitra-Ivánka területén 1860 és 1861 évben kiszántott byzanti zománczok a XI. századból (Auf dem Gebiet von Nyitra-Ivánka in den Jahren 1860 und 1861 beim Pflügen aufgedeckte Emailplatten aus dem 11. Jahrhundert) Arch. Közl. III. S. 67—68. — Die Originaleintragungen ins Inventarbuch des Museums beweisen, dass der Titel, den Érdy seiner Abhandlung gab, unrichtig und irreführend ist. Bei den Feldarbeiten im Frühjahr 1861 kamen keine neuen Stücke des Fundes zum Vorschein. Alle wurden beim Pflügen im Herbst 1860 gleichzeitig und gemeinsam entdeckt und geborgen, folglich kann man nicht von zwei oder mehreren, sondern nur von einem einzigen Fund von Ivánka reden.

[6] *Ipolyi:* a. a. O., S. 287.

[7] a. a. O.

[8] *Frau Bárány* erwähnt Goldfragmente (S. 5). Ihr Irrtum geht auf einen Flüchtigkeitsfehler beim Lesen des Museumstagebuches zurück.

[9] *Bock, F.:* Das ungarische Nationalmuseum. Mitteilungen der k. u. k. Zentralkommission. Wien, 1867. S. 81.

[10] *Imre Huszár* aus der gleichen Familie war zu jener Zeit Chefarzt im Komitat Neutra und starb Anfang 1883 in Ivánka.

[11] Mit dieser Gruppeneinteilung erklärte sich nach eingehender Untersuchung der Plättchen anlässlich seines Budapester Aufenthalts im November 1962 auch der sowjetische Akademiker *W. Lasarew*, Professor an der Moskauer Universität, einverstanden.

[12] *Schnitzler, H.:* Zur Regensburger Goldschmiedekunst. (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. II. Bd. Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter. Baden-Baden, MXMLIII. S. 180 ff.)

[13] Diese Feststellung stammt unseres Wissens von *Sándor Márki*, der sie zwei Jahrzehnte hindurch auf dem Lehrstuhl der Universität von Klausenburg (rum. Cluj, ung. Kolozsvár) als erwiesene Tatsache vortrug. Sein in der Reihe »Műveltség Könyvtára« [Bücherei der Bildung und des

Wissens] 1910 in Budapest veröffentliches Werk »Az ó és középkor története« [Geschichte des Altertums und des Mittelalters] wiederholt diese Behauptung. Über die *Monomachos*-Krone lesen wir auf S. 630: »Eine sehr beredte Krone. Sie verewigt den Kaiser in vollem Festornat, auf dem zweiten Bild seine Gemahlin, die verliebte alte *Zoe*, die ihren ersten Mann Kaiser *Michael* in der Badewanne ertränkt hatte, um noch am gleichen Tag einem früheren Geldfälscher von stattlichem Wuchs die Hand zum Ehebund zu reichen und ihn zum Kaiser *Michael IV.* zu erheben, nach dessen Tod sie noch zwei weiteren schmucken Männern Hand und Thron anbot. Auf der dritten Platte ist ihre Schwester *Theodora* abgebildet, auf der vierten und fünften in der Gestalt junger Mädchen die Wahrheit (und die Treue), auf der sechsten und siebenten des Kaisers schöne Geliebte *Sklerena* als Tänzerin«.

[14] *Supka, G.:* Egy császári udvar botránykrónikájából. Két vén császárlány szerelme [Aus der Skandalchronik eines Kaiserhofes. Die Liebe zweier gealterter Kaisertöchter]. Lantos Magazin I. (1929) S. 826—831.

[15] a. a. O., S. 826.

[16] a. a. O., S. 831.

[17] Auf einem der berühmten Mosaiken der 547 eingeweihten Kirche San Vitale in Ravenna mit den Bildnissen *Justinians* und seiner Gemahlin, der Kaiserin *Theodora*, tragen die Hofdamen gleichfalls rote Schuhe. Die Purpurschuhe der Kaiserin sind mit Gold- und Perlenstickereien verziert, die roten Schuhe der Hofdamen einfach und unverziert. Die Farbe der Schuhe lässt allenfalls darauf schliessen, dass die in Begleitung der Kaiserin befindlichen Hofdamen zugleich auch Mitglieder der kaiserlichen Familie waren.

[18] a. a. O., S. 287.

[19] a. a. O., S. 30.

[20] *Grabar, A.:* L'empereur dans l'art byzantin. Paris 1923. S. 95.

[21] *de Jerphanion, G.:* Le »Thorakion« caractéristique iconographique du XIe siècle. Mélanges *Charles Diehl*, II. 1930. zitieren S. 71—79.

[22] *Somogyi, Á.:* Az esztergomi bizánci sztaurothéka [Die byzantinische Staurothek von Gran]. Budapest, 1959. S. 68. Abb. 6.

[23] *Kádár, Z.:* Bizánci emlékek Magyarországon [Byzantinisches Andenkenmaterial in Ungarn]. In der von Edit Thomas redigierten Prachtausgabe »Magyarország régészeti leletei« [Archäologische Funde in Ungarn], Budapest, 1957, S. 408 und *Kádár, Z.:* Bizánci művészet [Byzantinische Kunst]. Budapest, 1959. S. 44.

[24] *Mitchell, H. P.:* A dancing Girl in Byzantine Enamel. Burlington Magazine XL, 1922. S. 64—69. Tafel XIII—XIV.

[25] *Mihalik, J.:* Az ötvösség és a zománc [Die Goldschmiedekunst und das Email]. Budapest, 1912. S. 119.

[26] Das Original des vom 23. Januar 1963 datierten Briefes befindet sich unter Reg. Nr. 863—02—8/1963 im Archiv des Historischen Nationalmuseums.

[27] *Grabar, A.:* La peinture byzantine. Genève, 1953. S. 30 äussert der Verfasser die Ansicht, die aus dem Fund von Ivánka stammenden emaillierten Goldplättchen seien Überreste eines Frauendiadems.

[28] Collection M. P. Botkine. St. P. 1911. Собрание М. П. Боткина Спб. 1911. Abgebildet auf Tafel 78.

[29] *Jerphanion, G. de:* Le »Thorakion« caractéristique iconographique du XIe siècle. Mélanges *Charles Diehl* (Études sur l'Histoire et sur l'Art de Byzance). Paris, 1930. II. Bd., erste Abb. auf S. 75: La Mère de Dieu.

[30] *Jerphanion* äussert seine Ansicht hierüber: a. a. O., S. 76.

[31] *M. Postnikowa-Lossewa*, Konservatorin der Abteilung für Goldschmiedearbeiten im staatlichen Historischen Museum zu Moskau, hatte die Freundlichkeit, auf unser Ersuchen in dem 1911 in St. Petersburg unter dem Titel »Collection M. P. Botkine« in französischer und russischer Sprache über die einstige Sammlung des Künstlers und Akademikers Botkin erschienenen Werk nach den erwähnten zu sehen. Von diesen gelangte bloss eine grellgrün emaillierte Goldplatte mit dem Brustbild Christi ins Moskauer Museum. Das auf Taf. 78 abgebildete Plättchen, auf dem die Madonna in der Gestalt einer byzantinischen Kaiserin dargestellt ist, bildet nach Ansicht der obengenannten Konservatorin kein byzantinisches, sondern ein kaukasisches Erzeugnis. (Der Brief ist unter Reg. Nr. 863—02—6/1963 im Archiv des Ungarischen Nationalmuseums, Hauptdirektion Historisches Museum, hinterlegt.)

[32] Auf diese Notwendigkeit bzw. Möglichkeit verwies *Zoltán Oroszlán* im Zusammenhang mit der 1921 erfolgten Erwerbung der Tänzerinnenplatte durch das Londoner Victoria and Albert Museum bereits vor vierzig Jahren: »Wir glauben in der Annahme nicht fehlzugehen, dass es noch eine neunte gibt, die sich aber vorläufig noch irgendwo verbirgt. Diese fehlende Platte enthielt aller Wahrscheinlichkeit nach gleichfalls das Bild einer Tänzerin und dürfte bei ihrer Anordnung das Pendant der jetzt zum Vorschein gelangten gewesen sein.« (*Oroszlán, Z.:* Konstantinos Monomachos koronájához [Zur Krone des Konstantin Monomachos]. Arch. Ért. XXXIX. (1920—1922) S. 103. — Leider zog der Monograph der Monomachos-Krone 1937 diesen wertvollen Hinweis nicht in Betracht und erwähnte ihn nicht einmal, da er die Londoner Platte irrtümlicherweise für eine Fälschung hielt.

[33] Im Band über das Komitat Neutra der Landesmonographienreihe (Budapest, 1898) äussert sich hierüber *Aladár Vende* auf S. 99—100 folgendermassen: »In der Flur ‚Bucsány' der Gemarkung dieser Gemeinde (Nyitra-Ivánka) fand man beim Pflügen 11 Platten der byzantinischen Krone.«

Unter den Fragebogen, mit deren Hilfe Angaben zu dem von *Frigyes Pesty* redigierten Ortsnamenverzeichnis von Ungarn gesammelt wurden, findet sich im Handschriftenarchiv der Széchényi-Nationalbibliothek (II. Teil des Angabenmaterials über das Komitat Neutra) ein vom Gemeinderichter *Flóris Rátz* und den Geschworenen *József Becska* und *Imre Ferenczy* am 21. Dezember 1863 gemeinsam in Ivánka abgefasster Bericht, aus dem hervorgeht, dass die Gemeinde in 1,25 Meilen Entfernung von Neutra an der von dort nach Neuhäusel (slow. Nové Zamký, ung. Érsekújvár) führenden Landstrasse liegt, ein Areal von 1600 Katastraljoch bedeckt und dass die im Nordwesten der Gemeinde gelegenen Felder »Bucsány-Flur, Ghiczy-Hügel und Mogyorós-Flur« genannt werden.

Das Inventarbuch des Ungarischen Nationalmuseums führt die eingelieferten Stücke aus dem Fund von Ivánka gleichfalls unter 11 Posten an. Die zufällige zahlenmässige Übereinstimmung darf jedoch nicht der im Bericht *Vendes* angegebenen Zahl gleichgesetzt werden, da *Vende* ganz unmissverständlich 11 Platten erwähnt, während sich unter den 11 Stücken des Museums nur 9 Plättchen befinden. Das zehnte Fundobjekt ist eine kleine Fassung, das elfte ein emailliertes Goldfragment.

[34] *Pulszky, F.:* Magyarország archaeologiája [Ungarns Archäologie]. Budapest, 1897. II. Bd. S. 160.

[35] a. a. O., S. 69.

[36] *Bock, F.:* Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Dr. Alex. von Swenigorodskoi. Aachen, 1896. S. 280 und ausführlicher bei *Bryce, J.:* The Holy Roman Empire. Ungarische Übersetzung. Budapest 1903. S. 480—482.

[36a] Über die Identifizierung Davids mit Kaiser Sigismund vgl. *Vayer, L.:* Masolino és Róma [Masolino und Rom]. Budapest 1962. S. 143—144.

[37] In der *Dukas*-Krone vermuten mehrere Forscher neuerdings nicht den vom byzantinischen Kaiser dem ungarischen König *Géza I.* verliehenen Kronreif, sondern die Frauenkrone der Gemahlin *Gézas*. — Vgl. *Josef Deér:* Mittelalterliche Frauenkronen in Ost und West, und *Schramm, P. E.:* Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Stuttgart 1955, II. Bd. S. 426 ff. — Wir wollen uns hier mit einer Untersuchung der auf die Kronen bezüglichen historischen Angaben und ihrer Typenunterschiede nicht befassen, da wir uns bloss die Auslegung der in den Emailbildern der Krone zum Ausdruck gelangenden Symbolik und deren Ikonologie zum Ziele setzten.

Eine gut brauchbare Zusammenfassung und Erklärung der über die ungarische Königskrone seit dem zweiten Weltkrieg erschienenen Fachliteratur, der diesbezüglichen Kritiken und ihrer eigenen Auffassung bietet *Éva Kovács* in ihrem auf S. 128—130 des VI. Jahrgangs (1957) des »Művészettörténeti Értesítő« [= Kunsthistorische Mitteilun-

gen] veröffentlichten Aufsatz »A magyar korona a legújabb kutatások tükrében« [= Die ungarische Krone im Spiegel der neuesten Forschungen].

[38] *Dedek Crescens, L.:* Szentek Élete [= Leben der Heiligen] II. S. 322—324.

[39] In seinem Buch »Bizánc és a magyarság« [= Byzanz und das Ungartum]. Budapest, 1953, bemerkt *Gyula Moravcsik* treffend auf S. 70, die beim Kopf *Gézas* angebrachte Inschrift sei — dem zweideutigen Verhalten des byzantinischen Hofes entsprechend — doppelsinnig. Das Eigenschaftswort »pistos« hat nämlich die doppelte Bedeutung »gläubig, glaubensfest« und »treu, zuverlässig«. Das sollte zugleich besagen, dass die Schenkung der Krone den ungarischen König zur Treue gegenüber dem byzantinischen Kaiser verpflichte.

[40] *Moravcsik, Gy.:* A magyar Szent Korona feliratai [= Die Inschriften der Hl. ungarischen Krone]. Budapest, 1935 und *Moravcsik, Gy.:* A magyar szent korona a filológiai és történeti kutatások megvilágításában [= Die hl. ungarische Krone im Lichte der philologischen und historischen Forschungen]. Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján [= Gedenkbuch zur 900. Wiederkehr des Todestages König Stephans d. Heiligen. Redigiert von *Justinian Serédi*]. Budapest, 1938. III. Bd. S. 425—472.

[41] *Moravcsik, Gy.:* Bizánc és a magyarság [= Byzanz und das Ungartum]. S. 68—70.

[42] *Bárány, von M.:* Die Sankt Stephans-Krone und die Insignien des Königreichs Ungarn. Wien, 1961. III. Bd. der Reihe »Sammlung der Kronen des Hauses Österreich«, S. 40.

[43] Diese Goldschmiedearbeit hält auch die Verfasserin nicht für eine Männer-, sondern für eine Frauenkrone (a. a. O., S. 36).

[44] Den ersten Versuch zur Auslegung der auf den Kronen angebrachten Emailbildchen unternahmen wir bereits 1938. — Vgl. *Mihalik, A.:* Eleven-Century Crowns. The Hungarian Quarterly 1938—1939. IV. Bd. S. 668. — Die uns hier gebotene Gelegenheit benützten wir zur Wiederholung und etwas ausführlicheren Darlegung unserer damals veröffentlichten Ansichten.

[45] Wir möchten in diesem Zusammenhang betonen, dass die Zugehörigkeit der *Konstantin Monomachos*-Platten zu einer Krone noch immer nicht als glaubwürdig erwiesen betrachtet werden kann. Es handelt sich lediglich um eine Hypothese, die erstmals von *Arnold Ipolyi* und bald darauf von *Franz Bock* geäussert und in der Folge von der Mehrzahl der Forscher übernommen wurde, deren Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit indes noch Gegenstand künftiger Meinungsverschiedenheiten und Forschungen bilden wird.

[46] Die Gründe, die für ein Vergraben der *Monomachos*-Krone durch König *Salomo* in der Gegend von Neutra sprechen, setzte in neuerer Zeit *Ödön Polner* auf S. 29—30 seines 1943 in Klausenburg publizierten Werkes »A magyar szent korona felső részének kérdése« [= Die Frage nach dem Oberteil der hl. ungarischen Krone] auseinander.

[47] Im 13. Kapitel seines Werkes »Von der Staatsverwaltung des Reiches« erklärt *Konstantin VII. Porphyrogenetos* (945—959), in solchen Fällen müsse man der Bitte mit der Begründung ausweichen, Kronen stammen nicht von Menschenhand, sie seien vielmehr von Gott durch seinen Erzengel herabgesandt. Deshalb hängen sie auch über dem heiligen Altar der zu Ehren der Gottesweisheit *Hagia Sophia* benannten Kirche. Auf dem gleichen Altar stehe auch der *Konstantin dem Grossen* von Gottes Engel eingegebene Fluch verzeichnet, dem jener Kaiser verfällt, der in Erfüllung eines unbegründeten Wunsches eine dieser Kronen verschenkt usw. (Abb. 26).

[48] *Ipolyi, A.:* A magyar szent korona és a koronázási jelvények története és műleírása [= Geschichte und Beschreibung der hl. ungarischen Krone und der Kroninsignien]. Budapest, 1886. S. 3—4. Anm. 1 und 3.

[49] *Dalton, O. M.:* Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911. S. 526.

[50] Da diese Ehe erst 1053, drei Jahre nach dem Tode *Zoes* geschlossen wurde, die auf dem Goldplättchen von Ivánka noch zu Lebzeiten abgebildet ist, wird jene Hypothese hinfällig, laut welcher die *Monomachos*-Krone möglicherweise für den Schwiegersohn des Kaisers, Sohn des russischen Grossfürsten *Jaroslaw* bestimmt gewesen war.

[51] Bizánc és a magyarság [= Byzanz und das Ungartum]. S. 67.

BLOCKWERKKAMMERN IN BURGPALÄSTEN UND BÜRGERHÄUSERN

von

DOBROSLAVA MENCLOVÁ

An den Fronten verschiedener Wohntrakte mittelalterlicher Burgen und an Bürgerhäusern tritt oft ein besonderes Motiv in Erscheinung. Es ist eine halbkreisförmige oder im Segment eingewölbte Nische, innerhalb welcher in zwei oder drei Reihen übereinander angeordnet sich kleine Fensteröffnungen befinden, mit einem Fensterleibung, die sich nach aussen breit erweitert. O. Piper[1] beobachtete dieses Vorkommen erstmalig bereits im Jahre 1902 in seinem Werk über österreichische Burgen. Er begegnete ihm auf der Burg Frauenburg in der Steiermark am Oberlauf der Mur, die im 13. Jahrhundert dem bekannten Minnesänger Ulrich von Liechtenstein, dem Autor der gereimten Ritterromane »Frauendienst« und »Frauenbuch« gehörte. Später nach Beendigung seiner Arbeit fasste Piper seine Erkenntnisse über diese Besonderheit der Burgenarchitektur im 16. Kapitel seines Werkes »Burgenkunde«[2] zusammen, das Baudetails mittelalterlicher Burgen, besonders der Türme und Paläste behandelt.

Er beobachtete, dass Burgen mit Fenstern in dieser Gruppierung nur in zwei genau abgegrenzten Gebieten auftreten, am Oberlauf der Mur in der Steiermark und in Kärnten zwischen den Flüssen Drau, Gurk und Lavant. Ausserhalb dieses Gebietes begegnete er dieser Erscheinung nur auf der Burg Hohenrechberg bei Hohenstaufen unweit von Schwäbisch Gmünd, auf der Burg Kašperk (Karlsberg) in Böhmen und in der Weltchronik Rudolf von Ems'. Vergeblich zerbrach er sich allerdings den Kopf über Sinn und Zweck dieser Eigenart. Da er ähnliche pyramidenförmig angeordnete Fenster von der Turmkapelle der Burg Glanegg in Kärnten kannte, warf er die Vermutung auf, ob die Fenster, die hier in der unteren Reihe zu dreien und in der oberen Reihe zu zweien angeordnet sind, nicht eine symbolische Bedeutung haben und ob sie nicht mit dem Symbol der göttlichen Dreieinigkeit zusammenhängen. Unmittelbar darauf widerlegte er allerdings diese Vermutung selbst, indem er darauf hinwies, dass man manchmal den Zusammenhang dieses Motivs mit Sakralräumen nicht beweisen kann. Da auch so angeordnete Fenster nichts Gemeinsames mit dem Schutz der Kämpfer bei der Verteidigung der Burg hatten, versuchte er sie bei der Beschreibung der Burg Frauenburg so zu erklären, dass er annahm: die grosse Nische, in die die Fenster eingeordnet waren, wäre ursprünglich leer gewesen und sie hätte auf einen offenen Balkon geführt, die Vermauerung mit Fenstern wäre erst nachträglich, nach der Beseitigung des Balkons durchgeführt. Diese Theorie stützte sich auf einige Bemerkungen im Werke von Ulrich von Liechtenstein »Frauendienst« (1255), wo der Dichter von einer »Linne« spricht, auf der die Damen sassen, vor die man Teppiche zum Schutz gegen Sonne und Wind aufhing und die man in der Nacht schloss.

Eine ähnliche Vorstellung führte in den Jahren 1889—1890 den Architekten J. Mocker zur Restaurierung der sogenannten Höflingenstube im Kaiserpalast auf Karlstein (Abb. 1—3). Es war dies ein Raum im ersten Stock, der auf einem Schuppen stand, nach zwei Seiten (nach Norden und Westen), nach dem Hof hin in spitzbogenförmige Arkaden geöffnet. Bei der Renovierung des Palastes, der gerade an diesen Stellen durch Abrutschen der Grundmauerwerkes ernstlich bedroht war, stiess man auf viele interessante und gänzlich unerwartete Funde. Der Raum erhielt beim Renaissanceumbau am Ende des 16. Jahrhunderts vier gekuppelte Renaissancefenster (zwei in der Südwand, eines in der Nord- und ein weiteres in der Westwand) und eine neue Tür, die den Palast direkt mit dem Renaissanceanbau, der sogenannten Kanzlei verband. Gemäss Restaurierungsplan Mockers sollte die Stube, ähnlich wie die übrigen Räume des Palastes neue gotische Fenster mit steinernen Fensterkreuzen erhalten, profiliert einerseits nach den erhaltenen ursprünglichen Fenstern aus den Jahren 1348—1355, andererseits nach den Bruch-

stücken, die in der Vermauerung der neuen Renaissancefenster gefunden wurden. Nach erfolgtem Abschlagen des Bewurfs wurde allerdings festgestellt, dass der Raum vollkommen andere Fenster als die übrigen Gemächer des Palastes besessen haben musste. In der Nord- und Westwand wurden Reste von Spitzbogenfenstern aufgefunden mit Fensterleibungen mit zwei profilierten Kehlen und einem Absatz. Ausser der Form unterschieden sich die aufgefundenen Fenster von den übrigen auch darin, dass sie nicht die üblichen Nischen mit Sitzbänken in den Spaletten hatten, und dass sie sich darum in den Raum hin lediglich mit einem glatten Einschnitt des Spitzbogens öffneten, der beim nördlichen Fenster bei späterer Renovierung nach Vermauerung des Spitzbogens durch eine kleinere längliche Öffnung mit steinernem Fensterstock ersetzt wurde. Im 16. Jahrhundert wurden in die Westwand in die unteren Teile der Fenster Türen eingesetzt.

Weit unerwartetere Funde zeigten sich jedoch nach Abschlagen des Bewurfes der Nord- und Südwand. In der Südwand, in der vor der Restaurierung zwei gekuppelte Renaissancefenster nebeneinander lagen, fand man an der Front eine teilweise durch sie beschädigte, grosse, von einem Segment eingewölbte Nische mit gekehlter Kante und darin nach Beseitigung der Renaissancefenster die Reste ähnlicher Spitzbogenfenster aus länglichen Formstücken gemauert, wie man sie in der Nord- und Westwand gefunden hatte. Es handelte sich also grösster Wahrscheinlichkeit nach um eine ähnliche Nische mit zwei Reihen von pyramidenförmig angeordneten Fenstern mit breit

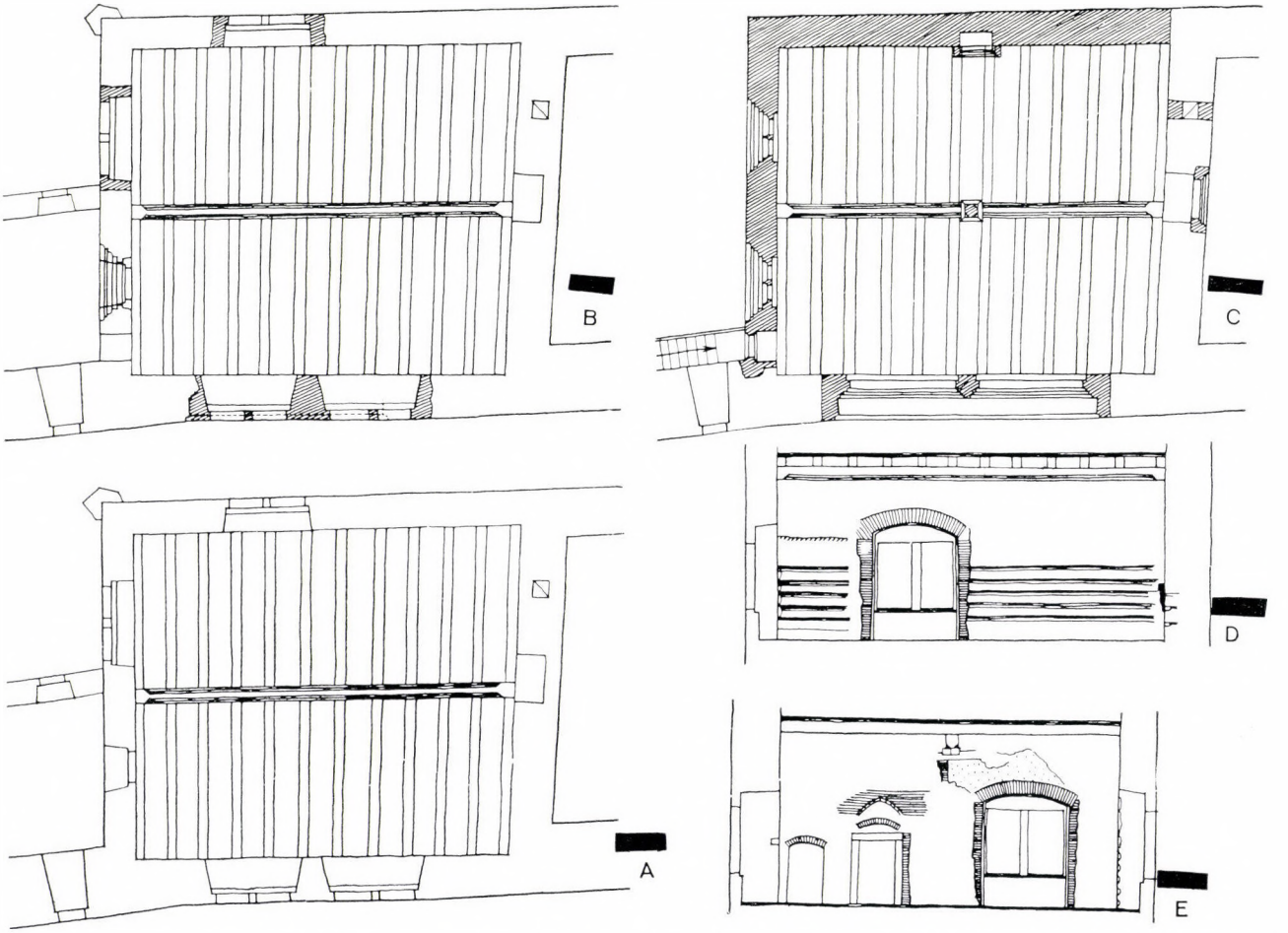


Abb. 1. Karlstein, Grundriss der sogenannten Höflingenstube im I. Geschoss des kaiserlichen Palastes. *a)* Zustand vor der Restaurierung nach den Abmessungen vom Jahre 1835, *b)* Zustand am Anfang der Restaurierungsarbeiten mit den Befunden nach einem Plan vom Jahre 1892, *c)* Zustand nach Beendigung der Wiederherstellungsarbeiten nach einem Plan vom Jahre 1892, *d)* Die Westwand der Stube mit den Abdrücken der Blockwand, *e)* Die Nordwand der Stube mit den Befunden



Abb. 2. Karlstein, Südansicht nach der Restaurierung. (Die Nische in der Front der sogenannten Höflingenstube wurde falsch in der Form eines Balkons wiederhergestellt.)

nach aussen geöffnetem Fensterleibung, wie sie O. Piper in den erwähnten Burgen in der Steiermark und in Kärnten gefunden hatte.

Obwohl die Fensterleibungen sowohl der Nische wie auch der Fenster in der Höhe des Parapets endeten, liess Architekt Mocker, von einer ähnlichen Theorie wie O. Piper verführt, die Nischen bis zum Fussboden-Niveau durchbrechen und in die neuen Mauern zwei grosse, verglaste Öffnungen einsetzen, die auf den Balkon führten.

Die Funde, die nach Abschlagen des Bewurfes an der Nordwand gemacht wurden, waren trotz ihrer Einmaligkeit natürlich nicht genügend überzeugend und konnten den Restaurator nicht vor diesen Fehlern warnen. Ausser den neuausgebrochenen Renaissancefenstern wurden entlang der ganzen Nordwand bis zur Höhe von ungefähr 1,5 m vom Fussboden aus gemessen, an ihrer inneren Oberfläche im steinernen Mauerwerk Abdrücke von Rundbalken gefunden. Daraus konnte man vorläufig nur soviel schliessen, dass der Raum über dem Schuppen, dessen Wände nach zwei Seiten hin durch breite Arkadenbögen durchbrochen waren — wie schliesslich aus dem beigebrachten Grundriss hervorgeht — an der nördlichen und westlichen Seite bedeutend schwächeres Mauerwerk haben musste, als der übrige Palast, damit das von den Arkaden von seiner Festigkeit dezimierte Erdgeschoss nicht allzusehr belastet würde und darum besonders kalt sei. Dem wollte man ohne Zweifel durch einem Holzbelag der Wände abhelfen, ebenso wie durch Öfen oder Feuerstellen, von denen man Spuren in der Ostwand fand.

Spuren einer Blockwerk-Einlage fanden sich nur an der Nordwand ohne Zweifel deswegen, weil der Holzbelag schon während der späteren gotischen Renovierung der Burg entfernt worden war; denn in dem Bericht aus dem Jahre 1598, der allgemein die Umbauten, die auf dem Karlstein vorgenommen wurden, behandelt, liest man nichts vom Blockwerk in der Höflingenstube. Der Bericht erwähnt nur, dass der Fussboden des Raumes und seine Wände sehr verfallen waren, so dass es notwendig war über dem Schuppen eine neue Decke einzuziehen, die in der Mitte durch einen Unterzug unterstützt wurde, und dass ausserdem die Wände ausgefüllt und von

neuem beworfen werden mussten und neue grosse Fenster mit steinernen Rahmen ausgebrochen wurden.

Obwohl die Funde auf Karlstein fragmentarisch und für den damaligen Stand der Forschung scheinbar unzusammenhängend waren, so war dies dennoch der erste Bau, bei dem man in einem Raum gleichzeitig eine Nische an der Frontseite gedrückten Bogen eingewölbt war und darin in zwei Reihen fünf Fenster mit Fensterstöcken, die sich breit nach aussen öffneten. Die Innenseite der Nische, in der die Fenster ausgebrochen waren, hatte die Form eines sehr flachen Rechtecks durch ein sehr flaches Segment eingewölbt und darin sind sichtbare Abdrücke senkrechter und waagrechter Balken. Zwei hängende, 50 cm breite



Abb. 3. Karlstein, Südansicht des kaiserlichen Palastes, Zustand beim Beginn der Restaurierungsarbeiten im Jahre 1889

mit Resten von Fenstern, sowie Abdrücke von Blockwerk-Innenwänden vorfand.

Im IV. Teil seiner Arbeit beobachtet O. Piper ein weiteres Beispiel bei österreichischen Burgen und führt es in seiner Burgenkunde an. Es war die Burg Kašperk, ursprünglich Karlsberg, unweit der bayrischen Grenze im südwestlichen Böhmen. (Abb. 4—5). Die Burg, die im Jahre 1356 im Auftrag von Kaiser Karl IV. »zum Schutze des Landes Böhmen« erbaut wurde, hat noch heute die Ruinen des gut erhaltenen dreistöckigen Palastes, der an den Schmalseiten von hohen, kantigen Türmen eingeschlossen wird.[3] An der Südfront im zweiten Stock hatte er ausser drei länglichen Fenstern mit Innenfensterkreuzen und Prevets noch eine Nische, die nach aussen durch einen halbkreisförmigen Rillen schliessen die Nische nach den Seiten hin ab, oben sind Abdrücke von waagerechten Balken und unten, über dem Fussboden sind Abdrücke zweier waagerechter Balken, die durch Stützen verbunden sind, sichtbar. Da an der gegenüberliegenden Wand des Palastes keine Spuren einer Holzkonstruktion vorzufinden sind und da hier die Reihe der grossen Fenster durch ein kleines Fenster unterbrochen wird, folgt daraus, dass der Raum indes von der Wand her durch einen kleinen Gang abgeteilt und durch das erwähnte kleine Fenster belichtet wurde. Die senkrechten Seitenrillen erhielten sich ohne Zweifel nach den Seitenwänden des Raumes, der augenscheinlich mit einer geraden Balkendecke eingedeckt war. Es ist also daraus ersichtlich, dass in diesem Fall



Abb. 4. Karlsberg, Palastnische mit den Abdrücken der Holzbalken und mit den pyramidal gruppierten Fenstern

die pyramidenförmige Anordnung der Fenster in der Nische mit der Holzverkleidung der Wände zusammenhängt, auch wenn in diesem Falle Einzelheiten fehlen.

Einen viel eingehenderen Einblick auf diesen Zusammenhang gewährten die Konservierungsarbeiten, die im Jahre 1920 auf der Burg Radyně (Karlskrone) bei Plzeň (Pilsen)[4] durchgeführt wurden (Abb. 6—9). Auch diese Burg, wie schon ihr ursprünglicher Name Karlskrone bezeugt, liess Karl IV. im Jahre 1361 erbauen und gab ihr den Namen, allerdings etwas später als Karlstein und Karlsberg. Der Palast der Burg Karlskrone ist ähnlich wie der auf Burg Karlsberg, nur mit dem Unterschied, dass einer der beiden halbkreisförmigen Türme zwei ähnlich angeordnete Fenstergruppen hat: die eine im ersten und die zweite im zweiten Stockwerk. Der Unterschied besteht nur darin, dass es hier nur drei Fenster gibt (zwei unten und das dritte in der Mitte über ihnen), und dass die Nische, in die die Fenster gebrochen sind, sich nicht an der Aussenfront, sondern innen befindet. Es geht aus den eingehenden Vermessungen der Burg, die vom städtischen Bauamt in Pilsen vorgenommen wurden, und aus der Beschreibung, die vom Leiter der Konservierungsarbeiten, Architekt V. Klein, veröffentlicht wurde, hervor, dass beide Kammern, durch derartig angeordnete Fenster belichtet, mit Holz verkleidete Innenwände hatten.[5]

Der Raum im ersten Stock, den Klein nicht völlig ohne Grund — wie wir noch sehen werden — als denjenigen der Burgfrau bezeichnet, hatte eine Nische, die mit einem sehr flachen Segment eingewölbt war, genau so wie der beschriebene Raum auf Burg Karlsberg. Spuren einer Holz-

konstruktion sind auch hier noch in Abdrücken im Mauerwerk gut erkennbar. Auch die Decke des Raumes war ebenfalls aus Balken, jedoch — wie V. Klein feststellte — waren die Balken an den Seiten mit Stützen unterspreizt, deren Länge die erhaltenen Abdrücke in der Mauer bestimmte. Es geht daraus hervor, dass der Raum keine Wände aus Blockwerk, sondern solche aus Fachwerk haben musste. Die Deckenstützen verliefen an den Seiten ohne Zweifel in senkrechte Holzbalken, so dass die ganze Deckenkonstruktion und diejenige der Wände sich aus Balken zusammensetzte, die unten in die Querbalken des Fussbodens eingelassen waren. Die Stabilität der Wände sicherten sichtlich diagonale Stützen und das Holzgerüst der Wände wurde dann wahrscheinlich mit Ziegeln ausgefüllt und gleichzeitig mit der Decke mit Brettern verschalt. Aus dieser Deckenkonstruktion mit Stützen entstand auch in Frankreich das gut bekannte »la charpente lambrisée en berceau« — mit segmentförmigem Tonnengewölbe (Stichgewölbe). Die Wände wurden mit Kasetten oder geschnitzten Panelen bedeckt, in welche auch pyramidenförmig angeordnete Fenster an der Stirnfront komponiert wurden. Der gleichen Zeit entstammend sahen sichtlich die Konstruktion und die endgültige Anordnung der Räume auf Karlsberg aus. Da Architekt Klein auf Karlskrone bei seinen Konservierungsarbeiten ein Gerüst zur Verfügung hatte, konnte er die Fenster genau messen. Sie hatten alle Fensterleibungen, die sich nach aussen öffneten — sie waren innen 125 cm hoch und 45 cm breit, während sie sich nach aussen bis 130 cm erweiterten — sichtlich darum, wie schon Architekt Klein in der genannten Arbeit anführte, damit mehr Licht in den Raum eindringen konnte. Die Fenster waren in die durch die Nischen geschwächten Mauern darum eingesetzt um eine allzugrosse Verstärkung der Mauer durch den Holzbelag zu verhindern.

Eine anders geartete Konstruktion hatte der Raum im zweiten Stock des Palastes auf Karlskrone, den V. Klein unrichtig als Kapelle bezeichnet. Der Raum ist nämlich nach Süden orientiert, was im Falle eines Sakralraumes zu dieser Zeit nur ausnahmsweise möglich wäre, wie dies z. B. auf Karlstein der Fall ist. Auf Karlskrone lag die Kapelle im Turm und war richtig nach Osten orientiert. Zu der Vermutung, den Raum als Kapelle zu erkennen, führten den Arch. Klein sicher die Spuren eines Gewölbes, denn dieser Raum war wirklich durch ein Tonnengewölbe mit halbkreisförmigem Profil eingewölbt. Sein Profil entsprach genau der Nische, in die Fenster eingebrochen waren. Das Gewölbe war indes weder aus Ziegel noch Stein, sondern aus runden Balken, die nur an den Berührungsflächen abgehauen waren, aus denen auch die Wände des Raumes gefertigt waren. Die Abdrücke der Balken der Wände und der Wölbung haben sich in der Nische so genau erhalten, dass es möglich wäre, wie Klein anführt, die ganze Konstruktion von Neuem herzustellen. Da sie jedoch beim Bau nach und nach vermauert wurden, hat sich ihr Negativ fast vollkommen erhalten.

In beiden Fällen und auf beiden Burgen waren demnach pyramidenförmig angeordnete Fenster, verbunden durch eine Holzkonstruktion und Wand- sowie Deckenbelag, gleichviel ob es sich um eine Konstruktion aus Fach- oder Blockwerk handelte. In den meisten Fällen wurde das Querprofil des Raumes durch einen Bogen abgeschlossen und zwar bei der Fachwerk-Konstruktion der Wände durch Segmente, die in die Tragbalken der Deckenkonstruktion eingehängt waren; bei Blockwerkwänden ging die Balkenkonstruktion der Wände in den Halbbogen des Gewölbes hinüber, sowie in die Holzbekleidung der Wände. Wie eine solche Bekleidung der Stirnwände aussah, ist aus den Abbildungen grosser gotischer Säle in Deutschland und Frankreich ersichtlich, die sich mit ihren hölzernen Gewölben bis heute erhalten haben oder wenigstens aus älteren Abbildungen bekannt sind. In Deutschland waren dies vor allem der grosse Saal im Nürnberger Rathaus aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit einem hölzernen Tonnengewölbe, das um das Jahr 1520 erneuert wurde, der Hansasaal des Rathauses zu Köln am Rhein aus der Zeit um 1350, die sogenannte »Laube« im Rathaus von Lüneburg u. a. m.[6] In Frankreich finden wir Holzgewölbe, die in den Dachstuhl eingehängt sind, also wirkliche »charpentes lambrisées en berceau« auch in Kirchen; in der Normandie schon in der frühromanischen Zeit, später, vor allem im 14. Jahrhundert in Burgund. Ähnliche Gewölbe hatten auch Hospitale und vor allem grosse Burgsäle. Der interessanteste von ihnen, ausser dem Saal des Palastes von Montargis aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, war der grosse Saal des königlichen Palastes von Paris, der im Übergang vom 13. zum 14. Jahrhundert von Philipp dem Schönen erbaut worden war.[7]



Abb. 5. Karlsberg, dieselbe Nische von aussen gesehen

Aus den Abbildungen hauptsächlich der Rathaussäle in Deutschland ist ersichtlich, dass die Form, die Höhe und die Anordnung der Fenster an der Stirnwand einerseits dem Bogen des Gewölbes entspricht, andererseits der Gliederung ihrer Panellirierung. Die pyramidenförmige Anordnung der Fenster in den angeführten Burggemächern hatte sichtlich einen zeitgemässen Sinn. Es waren wahrscheinlich angedeutete Spitzbogenfenster, die in die Wölbung der Kammer an der Stirnseite eingesetzt waren. Derartige hölzerne Kammern, die in Burgbauten aus Stein eingebaut waren, beschränken sich indes bei uns nicht, wie man annehmen würde, auf Bauten von Karl IV. im 14. Jahrhundert. In Böhmen finden wir sie in Bauten aus viel älterer Zeit. Eines der ältesten und bestbelegten Beispiele dieses eigenartigen Bestandteiles der Burgenarchitektur sind die Innenräume der Burg Bezděz (Bösig) im böhmischen Mittelgebirge (Abb. 10—11). Die Burg, die über einem älteren Dorf mit einer kleinen romanischen Kirche im Jahre 1264 von Přemysl II. angelegt wurde, war zur Zeit des Todes des Königs im Jahre 1278 schon vollkommen fertig und da sie von späteren Umbauten fast nicht berührt wurde, stellt sie heute eine der besterhaltenen und stilistisch wertvollsten Burgen in der Tschechoslowakei dar.[8] Ausser der berühmten Kapelle mit einem Umgang im Stockwerk sind aus der Burg noch vier Wohntrakte erhalten geblieben, deren zwei in der Vorburg. Der königliche Palast, der mit der Kapelle im längsten Trakt verbunden ist, schloss auf der Südseite den Hof der inneren Burg ab, geschützt in Richtung zum ursprünglichen Zugang aus der Vorburg durch einen grossen Rundturm. Die gegenüberliegende Nordseite schloss der kürzere Flügel des Burggrafentraktes und zwei ähnliche einander gegenüberstehende Flügel ab, die sich auf der Vorburg erhalten haben; die äussere Befestigung, deren Zugang ein zweiter zylinderförmiger Turm schützte, ist in die Südseite der Burgmauer eingebaut.



Abb. 6. Die Burg Radyně (Karlskrone), Südansicht des Palastes mit den pyramidenförmig angeordneten Fenstern

Diese vier Gebäude des Burgwohnbaus haben eine vollkommen gleiche Dispositionsanlage und eine gleiche Höheneinteilung, die nur wenig durch Terrainunterschiede beeinflusst sind. Über dem ursprünglichen, nur spärlich erhellten Erdgeschoss hatte jeder Flügel ein eingewölbtes Stockwerk mit Wohnkemenaten und über diesen einen niedrigen Halbstock unter Dach, der heute nur wenig erhalten ist. Alle Gebäude hatten hohe Satteldächer, die an den Schmalseiten von steilabfallenden gemauerten Giebeln abgeschlossen waren, die noch heute existieren. Für die innere Einteilung war das erste Wohnstockwerk entscheidend, das Rippenkreuzgewölbe hatte. Die Raumvermessungseinheit war das viereckige Joch des Kreuzgewölbes und die ganze innere Dispositionsanlage entstand aus einem einfachen Aneinanderreihen, einer einfachen Addition dieser Raumvermessungseinheiten nebeneinander.

Der Eingangsraum in das erste Stockwerk jedes Wohnflügels ist ein grosser Saal, der durch zwei Felder des Rippenkreuzgewölbes eingewölbt war, an den sich von der einen Seite her eine kleinere Kammer anschloss mit nur einem Gewölbejoch und einem steinernen Kamin in der Ecke, an der anderen Seite dann ein Raum, der von aussen durch drei pyramidenförmig angeordnete Fenster in der halbkreisförmigen Nische erhellt wurde und der noch heute sichtbare Spuren von Blockwerkwänden und Abdrücke eines Balkengewölbes an der Innenseite der Nische aufweist. Alle diese Kemenaten sind nicht gleich gut erhalten. Im königlichen Palast, in dem sich zu diesem grundlegenden Muster noch weitere Räume an den Seiten anreihen, war das Holzgewölbe im 17. Jahrhundert durch Ziegeln ersetzt worden, die Wände der Räume wurden nach Beseitigung des Blockwerkes mit Ziegeln verschalt und zwei Fenster in der Nische durch ein grosses, längliches Fenster ersetzt. Auch im Burggrafentrakt finden wir das ursprüngliche Blockwerk nicht mehr vor, wenn auch an der Stirnfront noch sichtbare Spuren der damaligen Nische erhalten geblieben sind. Dagegen weisen beide Gebäude in der Vorburg im steinernen Mauerwerk noch treu

erhaltene Abdrücke der Blockwerkkonstruktion auf und der Südflügel hat noch heute unberührt eine halbkreisförmige Nische an der Aussenseite mit drei Fenstern in zwei Reihen übereinander. Die Höhenverbindung der einzelnen Stockwerke besorgten gedeckte Holzgalerien, hervortretende Perrons und innen eine Wendeltreppe. Eine direkte Verbindung mit dem Hof hatte im ersten Stock



Abb. 7. Die Burg Karlskrone, die Nische im I. Obergeschoss nach der Beendigung der Konservationsarbeiten

eines jeden Flügels nur der grosse Eingangssaal und zwar im königlichen Palast durch eine hölzerne, gedeckte Galerie, die ursprünglich die Fortsetzung des steinernen Vorraumes der Kapelle und der äusseren Treppe bildete, die vom Burghof aus beim Rundturm zur Pawlatsche führte. Beim Nordflügel, der auf der gegenüberliegenden Seite des Kammes lag, war das Erdgeschoss unter dem Niveau des Burghofes, so dass direkt von aussen ein Zugang in den ersten Stock führte. Im Südflügel der Vorburg führte eine verlängerte Treppe in den grossen Saal ins erste Stockwerk. Auch das Dachgeschoss war in allen vier Flügeln nur von dem grossen Eingangssaal im ersten Stock aus zugänglich und zwar durch eine steinerne Wendeltreppe. Diese Grundeinteilung wurde nur beim königlichen Palast allein durchbrochen, wo ausser dem grossen Saal auch der Raum neben der Kapelle einen direkten Zugang zur Pawlatsche hatte und dies darum, weil der Palast keine direkte Verbindung mit der Kapelle hatte und auf die Emporen der Kapelle konnte man nur von der Hofgalerie durch einen heute vermauerten Portal gelangen.

Die ganze Burg zeichnet sich durch einen ausgeprägten Sinn für genaues Betonen und Unterscheiden der einzelnen Teile aus, und zwar sowohl in der Raumeinteilung, wie auch in der architektonischen Ausdrucksform. Sie ist wie ein Baukasten aus einzelnen fast typisierten Teilen zusammengesetzt, deren Lage und Form genau ihrer Funktion entsprechen. Jedes der Wohngebäude

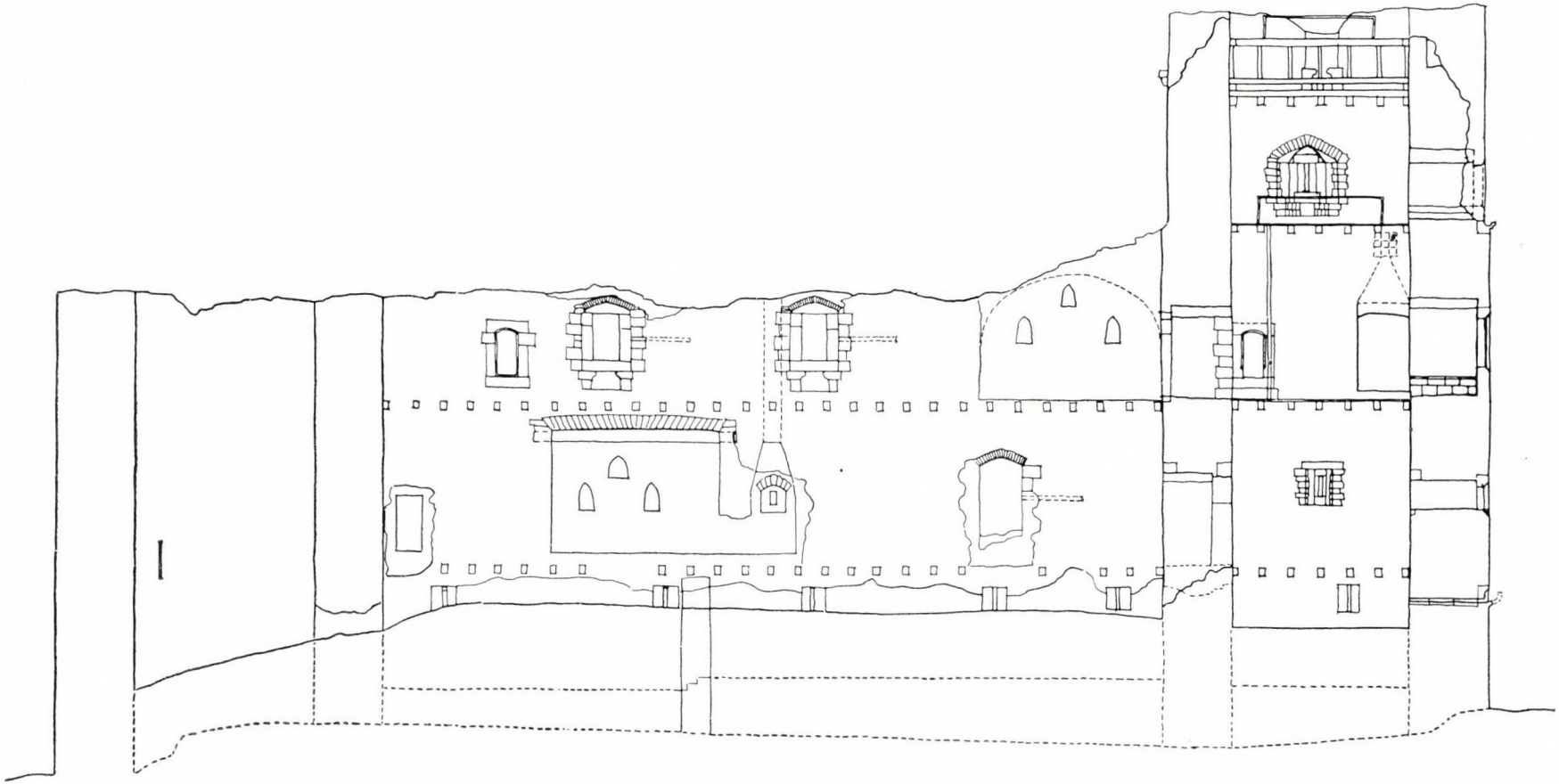


Abb. 8. Radyně (Karlskrone), Längenschnitt durch den Palast nach den Abmessungen V. Kleins aus dem Jahre 1920



Abb. 9. Karlskrone, Längenschnitt durch den Palast, mit dem Rekonstruktionsversuch der Innenräume

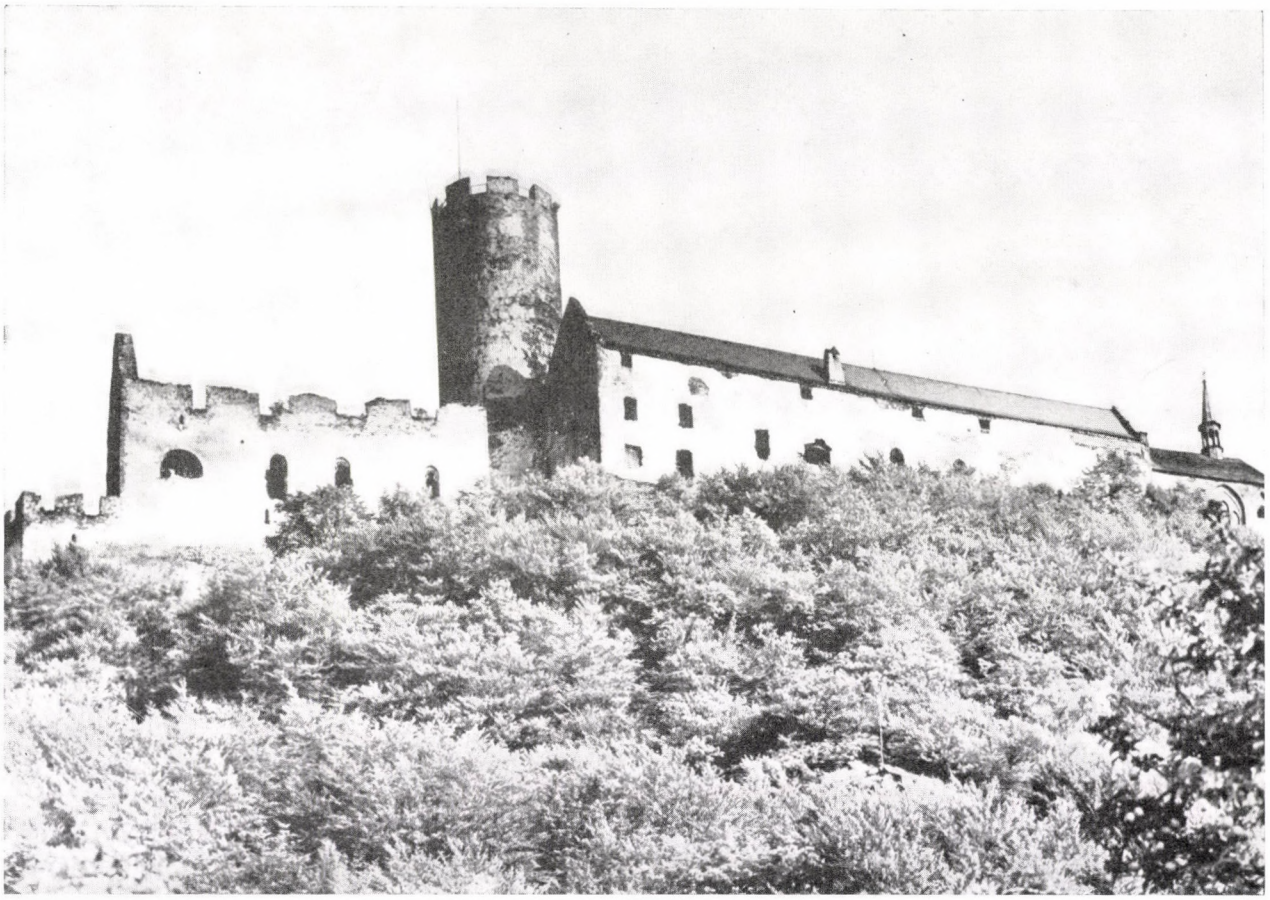


Abb. 10. Bezděz (Bösig), Südteil der Wohngebäude mit der Fensternische in der Fassade

ist ein vollkommen selbständiges Ganzes, das durch ein Satteldach abgeschlossen und an beiden Enden durch Steingiebel abgegrenzt ist. Obwohl z. B. der königliche Palast mit der Kapelle sozusagen zu einem Ganzen verbunden ist, bewahrte sich doch jeder einzelne Teil seine Individualität und der Palast hat nicht nur den Giebel der Westseite, sondern auch den der östlichen zur Kapelle zu ausgerichtet. Die übrigen baulichen Einheiten, denen eine andere Rolle zukam, unterscheiden sich vollkommen von Wohnflügeln mit ihrer prägnant ausgedrückten Funktion. Der grosse Burgturm ist hier nicht kantig, wie bei den Bauten des südlichen Donau-Gebietes und bei romanischen Bauten, unterscheidet sich jedoch von den übrigen Wohntrakten durch eine individuelle Rundform, in der kein Platz für Wohnräume mehr ist und die nur zur Innenkommunikation und für Verteidigungszwecken dient. Auch die Kapelle besitzt ihre persönliche, genau ausgedrückte Form. An Stelle des älteren flachen Abschlusses der zisterziensisch-burgundischen Kapellen, der die frühere Kapelle den Wohngebäuden ähnlich machte, trägt sie schon die nachklassische polygone Form, die genau ihre Tiefenachse und Orientierung ausdrückt, also das, was für einen Sakralraum das Wichtigste ist.

Eine vollkommen gleichartige Raumgestaltung hatte ursprünglich auch die Burg Zvíkov (Klingenberg), die erstmals im Jahre 1234 genannt wird (Abb. 12—13). Hier ist allerdings der ursprüngliche Charakter stark zerstört, weil einerseits der ganze Bau nicht auf einmal aufgeführt wurde wie bei der Burg Bösig, andererseits sie einige Umbauten zu erleiden hatte und ausserdem büsste sie ihre Originalität bei der prononcierten Gotisierung im 19. Jahrhundert ein. In die erste Bauperiode um das Jahr 1230 gehört der sogenannte »Markomannturm«, ein Buckelquaderturm, die anliegenden gewölbten Säle unter der Kapelle und der untere Teil der grossen Saalbauten über dem Fluss Vltava (Moldau). Dieser gesamte Teil gehört zum schwäbisch-staufischen Gebiet der unteren Donau. Nach dem Jahre 1250 wurden erst die zwei weiteren Flügel und die Arkaden im Stockwerk gebaut, die den inneren Hof abschlie-

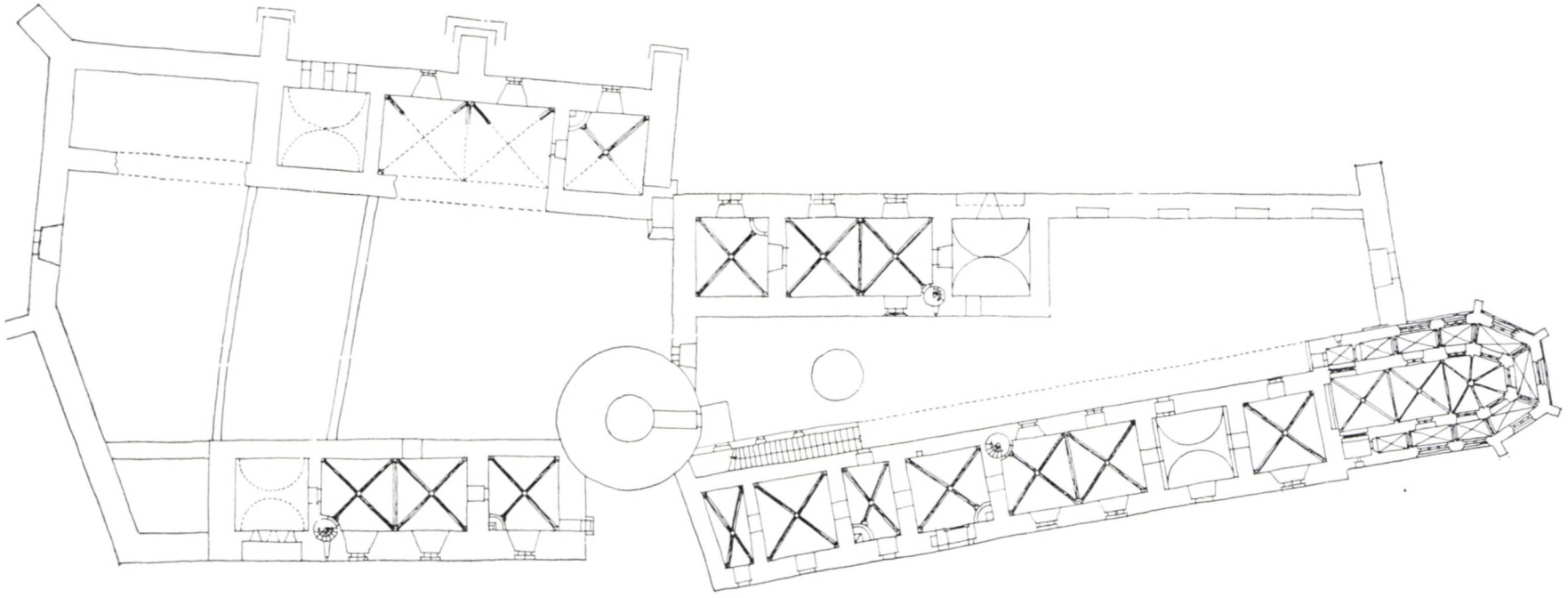


Abb. 11. Bezděz (Bösig), Grundriss des I. Obergeschosses des Wohnbaus mit der Kapelle

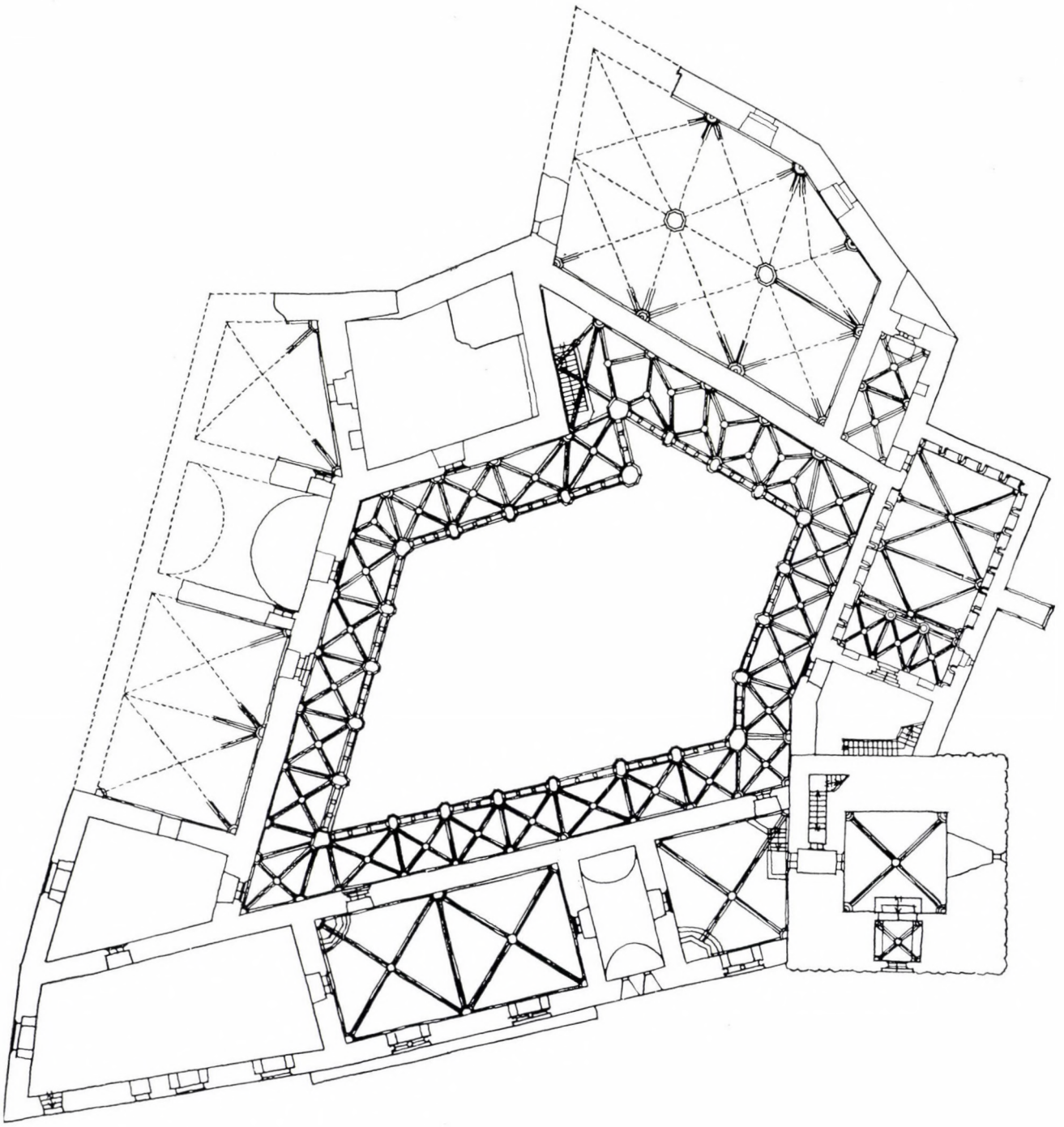


Abb. 12. Zvíkov (Klingenberg), Grundriss des I. Geschosses des königlichen Palastes



Abb. 13. Zvíkov (Klingenberg), Westansicht des königlichenPalastes mit den pyramidal gruppierten Fenstern oberhalb der Durchfahrt und mit dem älteren Buckelquaderturm

ssen, und die gesamten Wohntrakte der Burg wurden ungefähr um das Jahr 1265 durch den Kapellenbau vollendet, der auf dem älteren Wohnflügel aufgeführt wurde. Die äusseren Befestigungen der ausgedehnten Burganlage wurden erst nach dem Tode Přemysls II. in den letzten 20 Jahren des 13. Jahrhunderts aufgeführt.

Ähnlich wie auf Bösig setzte sich auch hier der Wohnteil der Burg aus vier Flügeln zusammen, nur dass sie sich hier um den geschlossenen Raum des Burghofes gruppierten, der durch eine Durchfahrt in der Westseite zugänglich ist. Die Funktion der hölzernen, gedeckten Pawlatschen ersetzten hier gewölbte einstöckige Arkaden, durch die man in die Wohnräume des ersten Stockes, sowie in den Vorraum der Kapelle und in den grossen Saalbau eintrat, der die ursprüngliche Einrichtung der Burg nach Art einer Pfalz ergänzte. Die ursprüngliche Raumkomposition der Wohnflügel ist am besten im ersten Stock des

Eingangsflügels erhalten, wo noch heute — ähnlich wie auf Bösig — sich der Hauptzugangsraum, eine grosse Halle befindet, die mit zwei Jochen eines Kreuzgewölbes eingewölbt ist, die allerdings in ihrer heutigen Gestalt nur eine Kopie der ursprünglichen ist, die im 16. Jahrhundert beim Bau einer hölzernen Decke eingerissen worden war. An sie schloss sich über der Durchfahrt eine tonnenförmig eingewölbte Kammer an, die wir ohne Mühe auf Grund der pyramidenförmig angeordneten und weit nach aussen sich öffnenden Fenster als die ursprüngliche Blockwerkkammer erkennen, in diesem Fall in einer besonders begründeten Lage über der Durchfahrt. Eine weitere gewölbte Kammer, die nicht in das Grundschema passt, hat einen besonderen Zugang von den Arkaden aus, nur darum, weil er den Zutritt in das erste Stockwerk des Eckturmes ermöglicht. Auf der anderen Seite schloss an die Eintrittshalle gemäss der Gliederung des Erdgeschosses noch ein Raum mit einem Gewölbejoch an, der während des Renaissance-Umbaus der Burg mit dem Eckraum im Nordflügel zu einem Saal mit einer Balkendecke verbunden wurde. Auch hier war in der Mitte ein Saal mit zwei Gewölbejochen, an den von jeder Seite her zwei kleinere Räume anschlossen: zwei von ihnen, die an den benachbarten Eingangsflügel anschlossen, bekamen im 16. Jahrhundert neue Fenster und Balkendecken, die beiden anderen am gegenüberliegenden Ende haben bis heute wenigstens teilweise die Reste der ursprünglichen Einrichtung erhalten. Einer von ihnen hat heute ein Renaissance-Tonnengewölbe, der Raum der zweiten Kammer, der Eckkammer, wurde im 16. Jahrhundert durch ein Lunetten-Gewölbe in zwei Etagen getrennt, aber die Reste der ursprünglichen Wandkonsolen und die auslaufenden Rippen bestätigen, dass der Saal ursprünglich ein Rippenkreuzgewölbe hatte. Obwohl heute die Aussenwand des Flügels eingerissen ist, und daher keine Beweise einer Existenz von pyramidenförmig angeordneten Fenstern an der Stirnfront vorliegen, werden wir nach den angeführten Erfahrungen sicher nicht daran zweifeln, dass das heutige Tonnengewölbe nur ein nachträglicher Ersatz für die ursprüngliche Blockwerkkammer ist.

Trotz grundlegender Gleichheit der Grundrisseinteilung der Burgen Klingenberg und Bösig, existieren doch nicht zu unterschätzende Unterschiede, die sich einerseits damit erklären lassen, dass Klingenberg älter ist, andererseits, dass die Burg einem vollkommen anderen Stilgebiet angehört. Der grundlegende Unterschied besteht in der Eingliederung von Kapelle und Turm in den Wohntrakt, ohne dass ihre unterschiedliche Funktion nach aussen sichtbar gemacht worden wäre. Beim Turm lässt sich dies dadurch erklären, dass er einer älteren Bauperiode angehört und den Mangel an individueller Raumgestaltung durch unterschiedliche Mauerstruktur ersetzt. Die Kapelle indes hat noch heute einen flachen zisterziensisch-burgundischen Abschluss, obwohl sie an der Schwelle der nachklassischen Gotik entstand. Bei der Innenanordnung fehlt auf Klingenberg auch vollkommen die übliche Wendeltreppe, die den ersten Stock mit dem Dachstockwerk verband. Auf Klingenberg bestehen zwar keine Spuren eines Dachstockwerkes, aber da ein solches bis heute auf der nahegelegenen Burg in Písek erhalten ist, und diese in der gleichen Zeit wie Klingenberg gebaut wurde und ausserdem noch der gleichen Bauhütte entstammte, besteht kein Grund dazu an seiner damaligen Existenz zu zweifeln. Das Fehlen der Wendeltreppe ist daher kein Zufall, sondern hängt zweifelsohne mit den individuellen Bräuchen der Bauhütte des unteren Donaugebietes zusammen, die vom österreichischen Zwettl ausgeht und die die Burg baute und für die, zum Unterschied vom nördlichen Zweig des zisterziensischen Stils, eine Treppe in der Dicke des Mauerwerkes typisch ist. Von der Stilverwandschaft der Klingenberger und Píseker Bauhütte zu der österreichisch-unter-donauländischen zeugt der eben nach dem Krieg entdeckte und restaurierte Bau der sogenannten Gozzoburg in Krems an der Donau, die in den Jahren 1260—65 für den österreichischen Kammergrafen Přemysls, Gozzo, gebaut wurde, und die stilmässig vollkommen der Burg Klingenberg gleicht.[9]

Ein weiterer Bau, der zweifellos eine ähnliche Grundriss-Einteilung besass und ausserdem fast gleichzeitig mit Klingenberg von der gleichen Bauhütte gebaut wurde, war die schon erwähnte königliche Burg in Písek. Hier erhielt sich jedoch nur ein Saalbau mit einem Rest von Hofarkaden und ein an sie anliegender grosser viereckiger Turm von der ursprünglichen vierflügeligen Disposition, die um einen vollkommen rechteckigen Hof gruppiert war. Eine Art von Verbindungsglied zwischen dem nördlichen sächsischen Stilkreis, zu dem die Burg Bösig gehörte, und dem südlichen Gebiet um den Unterlauf der Donau, repräsentiert von Burg Klingenberg, war die Burg



Abb. 14. Čachrov, Turm der Feste mit den pyramidenförmig gruppierten Fenstern

Křivoklát (Pürglitz), die ebenso wie die beiden vorgenannten von Přemysl Ottokar II. um die Mitte des 13. Jahrhunderts erbaut worden war (zwischen 1245—1267). Auch hier waren die Wohnflügel um den inneren Hof gruppiert und untereinander durch gewölbte Arkaden im Stockwerk verbunden, die jedoch mit Rücksicht auf den Mangel an Platz und die Konfiguration des Terrains auf zwei reduziert waren. Der Zugang aus der Vorburg führte wie auf Klingenberg und Písek durch eine gewölbte Durchfahrt, doch war hier über ihr kein Wohnflügel mit Blockwerkkammer, sondern, ein grosser Saal mitbisher erhaltenen Resten frühgotischer Fenster. Die Kapelle besass zwar ursprünglich auch ein flach abschliessendes Presbyterium, aber der Turm, der sich an der Stirnfront erhob, war ein Rundturm und unterschied sich augenfällig von den Wohnflügeln des Palastes. Er hatte jedoch in seinem Inneren von Rippengewölbe eingewölbte Räume die durch eine Treppe in der Stärke der Mauer verbunden waren. Die ursprüngliche Grundrisseinteilung wurde indes von späteren Umbauten vollkommen gestört, so dass es nicht möglich ist, sie zu rekonstruieren.

Die ursprüngliche Einteilung auf der damaligen Burg der Prager Bischöfe in Horšovský Týn (Bischofteinitz) bei Domažlice (Taus) ist etwas besser erhalten; sie war ungefähr in den Jahren 1270—1280 erbaut worden. Der Wohnpalast ist indes auf einen Querflügel reduziert, der die Westseite des Hofes abschliesst, und der im 16.

Jahrhundert von Renaissancegebäuden umgebaut wurde. Der Palast hat im Erdgeschoss eine gewölbte Durchfahrt, an die von der einen Seite her der Turm mit der Kapelle anschliesst, von der anderen Seite dann unter dem Niveau des Hofes ein teilweise einbezogenes Erdgeschoss, das von aussen durch eine Treppe zugänglich ist, die gleichzeitig die Substruktion zum Eingangsperron der Wohnräume im ersten Stock war. Der Bau der Burg zog sich in die Länge, verursacht durch die Unruhen nach dem tragischen Ende Přemysls II., so dass noch vor seiner Vollendung die ursprüngliche Wohnpfalz am anderen Ende durch einen weiteren kantigen Turmbau erweitert wurde. Vom Perron aus führte ein Zugang in den grossen Saal im ersten Stock, der ähnlich wie jener auf Klingenberg und auf Bösig auch hier der einzige Zugangsraum zu den Wohnkemenaten war. Der Saal war durch zwei Felder mit Rippenkreuzgewölbe eingewölbt und mittels Türen mit zwei Räumen verbunden, die an diesen von beiden Seiten anlagen. Auf der linken Seite der Eintrittshalle war es die Sakristei, die über der Durchfahrt im Erdgeschoss von einem Rippengewölbe eingewölbt war, und der wundervolle nachklassische Raum der Kapelle mit einem polygonalen Abschluss, umrissen andeutungsweise durch hohe Bündelpfeiler des Gewölbes in dem rechteckigen Grundriss des Turmes. Von der anderen Seite schloss an den Eintrittssaal eine Kemenate an, die durch ein einziges Joch des Rippenkreuzgewölbes eingewölbt war, mit einem Kamin und im Turmbau an der nördlichen Seite ein viereckiger Raum, der heute durch ein Tonnengewölbe eingewölbt ist, von dem man jedoch auf Grund der vorangegangenen Erfahrungen annehmen darf, dass er ursprünglich mit Blockwerkwänden ausgelegt war. Diese Vermutung wird durch die Tatsache unterstützt, dass die daran anschliessenden Räume des Renaissanceflügels im 16. Jahrhundert ebenfalls Blockwerkwände hatten, was noch heute aus den umgekehrten spaletierten Fenstern ersichtlich ist.

Die Blockwerkkammern, die in aus Stein ausgeführte Burggebäude eingebaut sind, beschränken sich natürlich nicht auf Bauten dieser Stilepoche, sondern — wie aus dem Vorangegangenen hervorgeht — treten auch bei Burgpalästen aus dem 14. Jahrhundert auf, obwohl diese nicht mehr an ein ursprüngliches Grundrissschema gebunden sind. Der letzte Bau, bei dem sich ausser den Abdrücken einer Blockwerkkonstruktion auch typisch pyramidenförmig angeordnete Fenster erhalten haben, ist die Burg Buben unweit von Touškov (Tuschkau) in Westböhmen, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaut wurde, und der Turm der Feste Čachrov bei Klatovy (Klattau), ungefähr aus derselben Zeit (Abb. 14). Auch auf der Burg zu Prag wurden Abdrücke von Blockwerkwänden in den Steinmauern aufgefunden und dies einerseits im sogenannten Flügel der alten Landesstube, die zur Zeit Wenzels IV. (nach dem Jahre 1383) den Hof des kgl. Palastes auf der Ostseite abgeschlossen hat, andererseits im Wohnturm, der in der gleichen Zeit zum sogenannten Säulensaal auf der Westseite angebaut wurde. Im Ostflügel haben sich typische, nach aussen sich öffnende Fenster erhalten; es waren jedoch keine pyramidenförmig angeordnete Fenster in der Nische, sondern nebeneinandergeordnete, weil der Raum nicht gewölbt, sondern von einer geraden Decke eingedeckt war.

Ähnlich war der Saal des grossen Palastes auf der Burg Točník eingerichtet, die ungefähr in den Jahren 1395—1400 erbaut wurde. Abdrücke von Blockwerkwänden, teilweise durch die Aufführung eines Renaissance-Gewölbes destruiert, befinden sich in einem der Säle des ersten Stockes und sind bis heute noch gut sichtbar. Der Saal, der ursprünglich mit einer Balkendecke bedeckt war, bekam mittels gebräuchlicher länglicher Fenster mit Steinkreuzen das Licht und hatte Sitze in den tiefen Fensternischen.

Selbst im 15. und 16. Jahrhundert hörte man nicht auf in den Wohngebäuden der Burgen Blockwerkwände zu verwenden. Auf der Burg Tempelstein bei Jamolice in Südmähren, die vom Templerorden kurz vor seinem Untergang zu Ende des 13. Jahrhunderts errichtet worden war, hatte das Gebäude, welches sichtlich im 15. Jahrhundert auf der Vorburg erbaut worden war, mit Blockwerk ausgelegte Wände und aus der gleichen Zeit stammen auch die Reste von Blockwerk an Steinmauern der spätgotischen Befestigungen auf der Burg Sovinec (Eulenburg) bei Uničov (Mährisch Neustadt) in Nordmähren. Dieses Beispiel ist besonders interessant, weil der Raum — obwohl er sichtlich eine flache Decke hatte — pyramidenförmig angeordnete Fenster besass. Es handelt sich hier um ein ähnliches Beispiel, wie es O. Piper auf den Burgen Frauenburg, Finstergrün und Meuterndorf in Steiermark festgestellt hat, wo von der Existenz einer flachen Decke, ähnlich wie auf

der Eulenburg, die Tatsache zeugt, dass derart angeordnete Fenster sich in zwei aneinanderstossenden Mauern in der Nähe der Ecke vorfanden.

Im 16. Jahrhundert entstand ausser dem schon erwähnten Nordflügel von Bischofteinitz auch eine Blockwerkkonstruktion auf der Burg Dobronice bei Tábor und vor allem ein noch bisher erhaltener Saal im ersten Stock des ehemaligen Zollhauses in Podskalí in Prag mit Blockwerkwänden, sowie auch eine Blockwerkkemenate im Bürgerhaus in Louny (Laun, Böhmen), Nr. 57, die sogenannte Daliborka aus der Wende der 16—17. Jahrhunderte.

Ausser den angeführten Burgbauten in Böhmen, Mähren und Österreich wurden ähnliche Blockwerkkammern bisher nirgends vorgefunden. Es bleibt somit vorläufig als einzige Ausnahme ein Bürgerhaus in Buda (Úri utca No. 31), wo bei erfolgten Rekonstruktionsarbeiten im Jahre 1954 an der Gassenfront eine mit einem Segment eingewölbte Nische mit drei nach aussen sich öffnenden Spitzbogenfenstern in der unteren Reihe und zwei in die Zwischenräume eingesetzten viereckigen Öffnungen in der zweiten Reihe über denselben gefunden wurde.[10] Spuren von einer Blockwerk- oder Fachwerkkonstruktion wurden allerdings nicht festgestellt, aber die typische Anordnung der Fenster in einer Nische lässt wohl kaum an ihrer ursprünglichen Existenz zweifeln. Etwas ungewöhnlich sind die viereckigen Öffnungen in der oberen Reihe. Sie ermöglichen nämlich eine doppelte Deutung. Entweder waren es Lichtlucken mit fester Verglasung, die zusammen mit der unteren Reihe der Fenster in das Segment einer Nische als eine Masswerkwand hineinkomponiert waren, oder es waren Lüftungsöffnungen zum Abzug des Rauches oder anderer Verbrennungsprodukte, wie sie z. B. bei der romanischen Pfalz zu Cheb (Eger) oder beim Palast der Burg Kost aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts vorkommen. Ausser Karlstein, wo in der sogenannten Höflingenstube Architekt Mocker einen Kamin und Spuren von Öfen gefunden hat — selbstverständlich nicht näher datiert — haben wir keine Belege dafür, wie man diese Räume geheizt hatte. Der zweite mit Holz belegte Raum auf Karlstein, der sogenannte Audienzsaal (ursprünglich das Wohnzimmer des Kaisers Karl genannt) hatte zwar einen Kamin, aber hier handelte es sich um eine ähnliche Art von Belag wie auf Karlsberg. Aus Fachwerkwänden waren nur die selbsttragenden Querwände, wogegen bei den hauptsächlich tragenden Wänden die Täfelung direkt an die Wand mittels eingelassener Latten befestigt war, ohne Fach- oder Blockwerkeinlagen. In den Interieurs mit Blockwerkwänden haben sich keine Spuren von Heizungskörpern oder von Kaminen erhalten, obwohl — hinsichtlich der ihnen auferlegten Anforderungen — nicht an ihrer Beheizbarkeit gezweifelt werden kann. Ob man in ihnen also mit erhitzter Holzkohle oder auf offenen Feuerstellen geheizt hat, bleibt vorläufig eine ungelöste Frage.

Über ihre ursprüngliche Funktion besitzen wir eine Reihe von Belegen in der mittelalterlichen Malerei. Der älteste und weitaus instruktivste Beleg ist die kolorierte Zeichnung der Velislavbibel aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die den Untergang von Sodoma nach dem 19. Kapitel des ersten Buches der Genesis darstellt. Auf der unteren Hälfte auf Fol. 19 ist die brennende Stadt zu sehen, die mit steinernen Befestigungen und Türmen umgeben ist, unter denen in den hochgehenden Wellen sich die Leiber der Untergehenden krümmen. Auf der linken Seite betrachtet das Bild des Unterganges der gerettete Lot. Die brennende Stadt ist mittels einer Reihe von Häusern dargestellt, die von Satteldächern bedeckt sind und in deren hohen Giebeln sehr genau Kammern mit Blockwerkwänden und Tonnengewölben aus Balken eingezeichnet sind, die von drei pyramidenförmig angeordneten Fenstern belichtet werden. Die Häuser mit den Blockwerkkammern im Giebel wechseln ab mit Häusern, deren Kammern mit grossen Fenstern mit Fensterläden versehen sind. Es handelt sich offenbar in beiden Fällen um Dachkammern von Stadthäusern, die in den Dachstuhl eingefügt wurden, wie wir sie aus den gotischen Tafelbildern[11] kennen, und wie sie noch jüngst bei einigen grösseren Bauernhäusern (z. B. in Čičmany in der Slowakei) existiert haben. Noch genauer charakterisiert ihren ursprünglichen Zweck die Tafelmalerei vor allem aus dem 15. Jahrhundert, als man begann, biblische Szenen in Räumen zu lokalisieren, die man der Wirklichkeit entnahm. Kammern mit getäfelten Wänden und Holzgewölben bilden nämlich meistens den architektonischen Rahmen für die Szenen der Verkündigung, der Geburt und des Todes Mariä, da sich in denselben meistens Szenen aus dem Frauenleben abspielen. Es waren daher meistens Frauengemächer, die mit ihrer Wärmeisolation das angenehmste Wohnen in den

sonst kalten und unzulänglich geheizten Burggebäuden[12] gewährleisteten. Sakrale Räume hatten eine solche Ausstattung zweifellos nur ganz vereinzelt.[13]

Die Aufzählung von Burggebäuden, in denen sich Spuren von Blockwerk- oder Fachwerkkonstruktionen und Holzgewölbe vorfanden, ist noch nicht vollständig. Dies deutete schon O. Piper an, der, wie schon erwähnt, pyramidenförmig angeordnete Fenster, die für solche Interieurs typisch sind, auch auf der Burg Hohenrechberg unweit von Schwäbisch Gmünd vorgefunden hat. Trotzdem ist es auffallend, dass sie gerade in so verhältnismässig begrenzten Gebieten auftreten und zwar in Kärnten, der Südsteiermark, in Böhmen und Mähren.

Und es war wiederum Piper, der als Erster den möglichen historischen Zusammenhang andeutete. In einer Anmerkung seiner Burgenkunde führt er nämlich an, dass der Besitzer der Burg Frauenburg am Oberlauf der Mur, Ulrich von Liechtenstein, im Jahre 1268 auf Klingenberg gefangen gehalten wurde.

Auch wenn man diesem historischen Zusammenhang keine besondere Bedeutung beimessen kann, ist es doch notwendig, hinsichtlich der Vollkommenheit ihn kurz zu erwähnen. Die ersten böhmischen Burgen, bei denen Blockwerkkammern auftraten, Klingenberg und Bösig, entstanden bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, also kurz nachher, als das Gebiet am Oberlauf der Mur zusammen mit der übrigen Steiermark als ein Teil der Babenberger Erbschaft dem damaligen Mährischen Markgrafen und seit dem Jahre 1253 Böhmischen König Přemysl II. zufiel; damals existierten schon alle Burgen, die Piper nennt — soweit es möglich ist, dies auf Grund der Literatur festzustellen.[14] Auch zum damaligen Kärnten hatte der Prager Hof sehr enge Beziehungen. Der Herzog von Kärnten, Bernhard von Sponheim, hatte Judith, die Schwester König Wenzels II. zur Gattin und war also ein Onkel der Přemysliden. Seine beiden Söhne und späteren Erben, Ulrich und Philipp verbrachten ihre Jugend in Böhmen; Ulrich erhielt seit dem Jahre 1237 (und vielleicht schon seit 1234) die damalige Mitgift der Königin Konstanze von Ungarn, die Provinz Břeclav (Lundenburg) in Mähren, wo seit dem Jahre 1247 Přemysl II. Markgraf war. Philipp, der zum Geistlichen bestimmt war, war seit dem Jahre 1246 Probst auf dem Vyšehrad (in Prag) und wurde dann auf Druck des Prager Hofes zum Erzbischof von Salzburg gewählt. Zur Verwirklichung der Wahl trug nicht unwesentlich Ulrich von Liechtenstein bei, der seit 1245 Landesrichter und Landeshauptmann von Steiermark war. Sein Bruder Heinrich, der schon vor ihm den Přemysliden zu Anerkennung in Österreich ausgiebig verholfen hatte, bekam von ihm im Jahre 1243 das Dorf Mikulov (Nikolsburg) in Mähren und wurde damit der Begründer der böhmischen Linie des Hauses Liechtenstein, die mit der Zeit zu ungeheuerem Besitz in den böhmischen Ländern gelangte.

Ulrich von Liechtenstein gelangte allerdings schon viel früher in Beziehung zum böhmischen Milieu. Als er sich im Jahre 1240 in Verkleidung als König Arthur auf eine ritterliche Wallfahrt begab, verirrte er sich bis nach »Krumbenove« (wahrscheinlich Český Krumlov — Böhmisch Krummau), wo er beim Turnier böhmischen Rittern gegenüberstand. Zwischen den Jahren 1253—1260, als Stephan II. von Ungarn die Steiermark erhielt, wurden zwar die gegenseitigen Beziehungen zwischen dem steiermärkischen Adel und dem böhmischen Hofe unterbrochen, aber nach dem Jahre 1260 bemächtigte sich erneut Přemysl der Steiermark und seine böhmischen Hauptleute, zuerst Vok von Rosenberg und dann der Olmützer Bischof Bruno von Schauenburg bemühten sich mit harter Hand Ruhe und Ordnung im Lande aufrechtzuerhalten. Das rief indes Aufruhr unter dem Adel der Steiermark hervor, dem sich auch der damalige Verbündete Přemysls, Ulrich von Liechtenstein anschloss. Přemysl griff schnell ein, setzte den besiegten Herrn im Jahre 1268 gefangen und zwar auf den damals gerade beendigten Palast der Burg Klingenberg. Ulrich wurde später zwar wieder freigelassen, musste aber als Lösegeld seine Burgen Murau, Frauenburg und Liechtenstein an Přemysl abgeben. Er versöhnte sich zwar äusserlich mit dem König, aber die erlittenen Demütigungen vergass er nie und zusammen mit seinem Bruder Heinrich trug er später wesentlich zum Fall des Přemysl und zu seinem tragischen Ende auf dem Mährischen Felde bei.

Viel schwerwiegender als diese historischen Zusammenhänge, zweifellos nur zufälliger Art, ist jedoch die Tatsache, dass Burgen mit Blockwerkkammern in Gebieten auftreten, wo Blockwerkarchitektur von jeher zu Hause war und wo sie in der Volksbaukunst noch bis unlängst lebte. Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen erscheint der

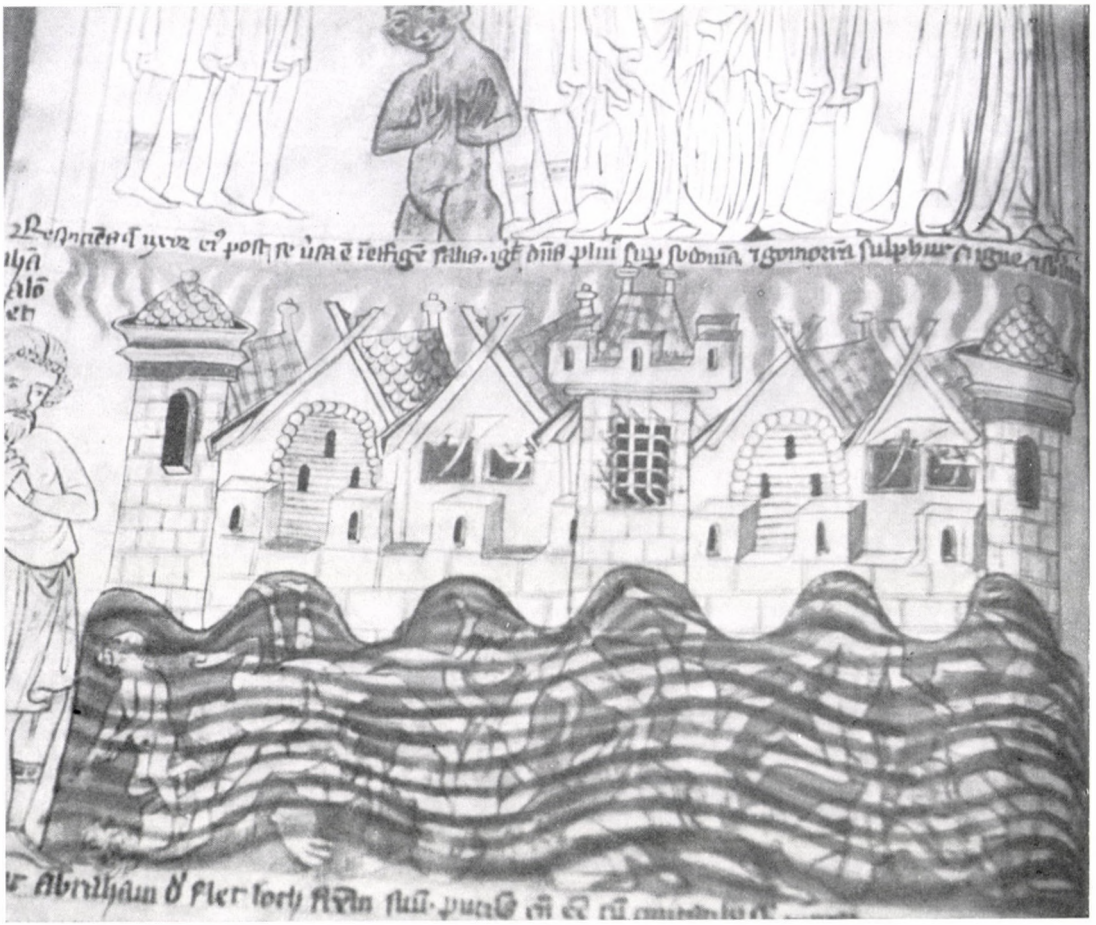


Abb. 15. Blockwerkkammern in den Giebeln der Stadthäuser. (Velislavbibel, illuminierte Handschrift aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhundert, Nationalbibliothek in Prag), Darstellung des Untergangs von Sodoma

Zusammenhang zwischen den Blockwerkkammern auf böhmischen, mährischen, steiermärkischen und kärntnerischen Burgen vollkommen natürlich und fast gesetzmässig. Das Benützen einer Blockwerkkonstruktion bei der Steinarchitektur lässt sich von diesem Standpunkt aus als Eindringen heimischer Bautradition in die internationale monumentale Architektur erklären und gleichzeitig als indirekter Beweis der Teilnahme von heimischen, örtlichen Arbeitskräften an den grossen Bauhütten.

Zwischen den tonnenförmig eingewölbten Blockwerkspeichern, wie sie noch heute in der Slowakei existieren und wie sie auch noch unlängst in Böhmen zu finden waren, besonders im Chodenland, und zwischen den Blockwerkkammern auf den Burgen ist die Ähnlichkeit so auffallend, dass sie einen reinen Zufall vollkommen ausschliesst. Die dörflichen Blockwerkspeicher mit Tonnengewölbe unterscheiden sich von den Blockwerkkammern auf den Burgen, z. B. auf Bösig im Grunde nur darin, dass sie keine pyramidenförmig angeordneten Fenster haben. Die anderen Unterschiede entstanden nur aus der unterschiedlichen Benützung. Die Speicher stehen isoliert als selbständige Bauten und an Stelle der Steinvermauerung haben sie von aussen einen Lehmanwurf als Schutz gegen Feuer. Aus diesem Grunde waren ihre Satteldächer nur frei auf das Gewölbe aufgelegt, damit sie bei Ausbruch eines Feuers schnell entfernt werden konnten. Auf Grund dieser Beziehungen zwischen der volkstümlichen und der monumentalen Architektur kann man also vermuten, dass Blockwerkkammern bei Steinbauten nur in solchen Gebieten auftreten, wo die Blockwerkarchitektur autochton war. Dies bestätigt schliesslich auch das Zurückgreifen auf Blockwerkkonstruktionen für die Fortifikationsarchitektur am Ausgang des Mittelalters. Als sich nämlich nach der Einführung des Schiesspulvers zeigte, dass es notwendig ist die steinernen Zinnen der Wälle durch ein Material

zu ersetzen, das bei Artillerieeinschüssen nicht splittert, und dass es nötig ist, die Wallumgänge mit einem Dach einzudecken, damit das Schiesspulver bei Regen nicht nass würde, begann man in fast ganz Europa, da, wo genug Holz vorhanden war, an Stelle von Zinnen aus Fachwerk gebaute Umgänge zu bauen. Nur in den Alpenländern, an der unteren Donau und in der Schweiz kehrten in dieser Zeit die Fortifikations-Ingenieure zur alten, heimischen Tradition zurück und machten Umgänge, die aus Holz gezimmert waren, oder sie benützten wenigstens bei der Konstruktion der Schiessscharten Holz (Hohensalzburg, Burghausen, Moosbach, Rodenegg, Hohenwerfen, Tarasp u. a.). Bei uns hat sich ein solcher aus Holz gezimmerter Umgang am Turm der spätgotischen Befestigung auf Böhmisch Krummau erhalten und auch Schiessscharten mit drehbaren, hölzernen Trommeln, die Benedikt Ried beim Bau der Befestigungen der Prager Burg und bei der Burg Švihov (Schwihau) an der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts aus seiner Heimat an der unteren Donau bei uns einführte.

Eine viel weitere und allgemeinere Art der Verwendung fanden natürlich Kammern aus Fachwerkmauern und Gewölben, die in die Balkenkonstruktion der Decke eingehängt wurden, wie es schliesslich schon aus den angeführten Beispielen aus dem Auslande hervorgeht, besonders in Deutschland, Frankreich und England. Aber es ist interessant, dass man ihre Anwendung niemals mit dem Motiv der Nische und den pyramidenförmig angeordneten Fenstern verband. Es ist daher wahrscheinlich, dass mit der Ausstattung des Raumes, mit der sogenannten »charpente lambrisée en berceau« dieses Motiv nur in solchen Gebieten verbunden war, wo es sich schon früher im Gefolge älterer Blockwerkkammern eingelebt hatte. Damit lässt sich auch erklären, warum bei diesen Beispielen, wie sie z. B. auf Karlsberg und Karlskrone zu sehen sind, sich die halbrunde Nische nicht mit dem Querprofil des Raumes deckt, und warum sie im Gegenteil sichtlich mit ihm kollidiert, während bei den gewölbten Blockwerkkammern als natürliches und funktionelles Ergebnis das Aussehen der Innenausstattung des Raumes zeigt, wie es z. B. auf Bösig, Karlskrone und besonders deutlich auf der Abbildung in der Velislavbibel zu sehen ist (Abb. 15).

Es scheint also, dass die Blockwerkkonstruktion bei uns und in den österreichischen Alpenländern sichtlich älteren Ursprungs ist, während die Fachwerkkonstruktion erst nachträglich hierher eindringt — wie es schliesslich aus der zeitlichen Aufeinanderfolge der Bauwerke ersichtlich ist — und hier die älteren konstruktiven und künstlerischen, ursprungsmässig begründeten Ausdrucksmittel annimmt.

ANMERKUNGEN

[1] *Piper, O.:* Österreichische Burgen, I. Teil. Wien 1902.

[2] *Piper, O.:* Burgenkunde, 16. Kap., Bauliche Einzelheiten besonders des Palastes. S. 459.

[3] Über Kašperk siehe *Menclová, D.:* XIV. és XV. századi szabályos alaprajzú várpaloták Közép-Európa országaiban (Burgpaläste mit regelmässigem Grundriss in den Ländern Mitteleuropas aus den 14—15. Jh.). Művészettörténeti Értesítő (Kunsthistorischer Anzeiger) VII (1958) S. 81—103.

[4] Auch über diese Burg findet der Leser eingehendere Angaben im Aufsatz von *Menclová, D.:* op. cit., bei Anmerkung N⁰ 3.

[5] *Klein, V.:* Hrad Radyně (Burg Karlskrone), Památná místa našeho kraje (Denkwürdige Stätten unseres Kreises) Bd. 9, Plzeň (Pilsen) 1927.

[6] Die Abbildungen dieser Säle sind erschienen in der Publikation »Innenräume deutscher Vergangenheit«, Blaue Bücher, Königstein und Leipzig, 1925. S. 51, 27 u. 6.

[7] *Viollet-le-Duc, E.:* Dictionnaire raisonné. Tom. VIII. Paris 1875, p. 77 cons. — *Flipo, V.:* Mémento pratique d'Archéologie française, Paris 1930. — *Schürenberg, D.:* Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380. Berlin, 1934.

[8] *Menclová, D.:* Bezděz (Bösig). Státní hrad a památky v okolí (Die staatliche Burg und die Denkmäler in der Umgebung), Praha, 1961.

[9] Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, XIII, Wien 1959. Heft 3/4.

[10] Dragonits Tamás kétemeletes, gótikus lakóháza a Várban (Das zweistöckige gotische Wohnhaus von Tamás Dragonits in der Burg). Műemlékvédelem (Denkmalpflege). I. (1957) S. 20. Im Aufsatz Nový časopis maďarských památkářů (Die neue Zeitschrift der ungarischen Denkmalpfleger), in welchem ich diese Arbeit rezensiert habe (Zprávy památkové peče — Mitteilungen für Denkmalpflege, XVIII, 1958. S. 61.), wies ich auf die Möglichkeit der Existenz einer Blockwerkkammer in diesem Hause hin. — *Entz, G.:* La tutela dei monumenti negli ultimi tre anni, Acta Historiae Artium, IV. (1957). S. 297. — *Gerevich, L.:* Közép-európai királyi műhelyek a XIV. században és a késő gótika (Mitteleuropäische königliche Bauhütten im 14. Jh. und die Spätgotik). Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények (Bau- und Verkehrswissenschaftliche Mitteilungen). II. (1959) S. 491.

[11] *Radocsay, D.:* A középkori Magyarország táblaképei (Mittelalterliche Tafelmalerei in Ungarn). Budapest, 1955. Taf. CIV. — Im Hintergrund der Szene von der Einführung Mariens in den Tempel aus den Jahren 1474—1477 auf dem Hochaltar des Doms in Košice (Kaschau, Kassa) ist ein Haus dargestellt, welches im Dacherker eine halbkreisförmige Nische besitzt mit pyramidenförmig angeordneten Fenstern, welche typisch für Blockwerkkammern sind.

[12] *Pešina, J.:* Pozdně gotické deskové malířstvi v Čechách (Spätgotische Tafelmalerei in Böhmen), Praha, 1940, Taf. XI., eine Tafel mit der Szene der Verkündigung (um 1460), Taf. XXXII., Darstellung der Verkündigung

aus der Burgkapelle zu Krivoklát (Pürglitz), zwischen 1490—1495. — *Radocsay, D.:* op. cit.: Taf. XLII. Darstellung der Verkündigung aus Liptovská sv. Mara (um 1450), Taf. CCL., aus der St. Johannis-Legende vom Altar des hl. Johannes in Levoča aus dem Jahre 1520, Taf. CCXVIII, Christus vor Pilatus, vom Altar in Lipiany (um 1520). — *Waetzold, W.:* Dürer und seine Zeit, Wien, 1935. S. 262. Die Beschneidung Christi (um 1502—1505).

[13] *Radocsay, D.:* op. cit.: Taf. CCI, Darstellung in der Kapelle vor dem Altar, vom Altar des hl. Johannes in Levoča aus dem Jahre 1520. Abdrücke von Blockwerkkammer-Konstruktion, festgestellt auf Burg Buben, könnten mit Rücksicht auf die Orientierung des Raumes auch aus der einstigen Kapelle stammen.

[14] Zur steiermärkischen Gruppe gehörten ausser der schon erwähnten Burg Frauenburg, die bereits im Jahre 1140 Erwähnung findet, Baierdorf, Finstergrün und Mauterndorf, wovon Baierndorf nach Piper (Österreichische Burgen, II) einen Wohnturm mit gekuppelter romanischen Fenstern besitzt und Finstergrün, heute ein Schloss, schon im Jahre 1250 erwähnt wird (Österreichische Burgen I.). Zur kärntnerischen Gruppe gehörten nach Piper die Burgen Mannsberg, Liebenfels, Glanegg und Neukraig. Mannsberg war bereits im 12. und 13. Jahrhundert Sitz eines adeligen Geschlechts gleichen Namens, Liebenfels besitzt zwei romanische Türme (Österreichische Burgen II.), Glanegg besitzt im Turm romanische gekuppelte Fenster (Österreichische Burgen VI.) und Neukraig mit zwei kantigen Türmen wird bereits im Jahre 1091 erwähnt.

GREGORIO GUGLIELMI
(1714–1773)

von

KLÁRA GARAS

Gregorio Guglielmi gehört in die Reihe jener vortrefflichen italienischen Dekorationskünstler, die seit Ende des 17. Jahrhunderts im Auftrag der Fürsten in den verschiedensten Ländern Europas Paläste und Schlösser, Kirchen und Klöster mit Wand- und Deckengemälden schmückten. Während jedoch im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts sich den Vertretern dieser Gattung überall noch reichlich Möglichkeiten boten und die fast unablässige Folge der Aufträge den italienischen Freskanten gesichert war, stellte seit den dreissiger Jahren das Aufblühen der einheimischen Malerschulen und die immer stärkere Konkurrenz die späten Vertreter dieser Kunstgattung schon auf schwere Proben. Diese Veränderung der Verhältnisse, doch auch der Umstand, dass infolge des Vordringens der bürgerlichen Strömungen die Kunstgattung selbst, die Monumentalmalerei durch die Tafelmalerei immer mehr abgelöst wurde, sind zum Teil die Ursachen, warum sich das Leben des zweifellos talentierten Guglielmi so ruhelos und vom Missgeschick verfolgt gestaltete, warum er schon von den Zeitgenossen so problematisch bewertet und von der Nachwelt fast vergessen wurde.[1]

Der richtigen historischen Bewertung seines Werkes stehen aber auch noch einige andere Momente im Wege. Obzwar ein Römer von Geburt, war Guglielmi frühzeitig aus der italienischen Kunstgemeinschaft ausgeschieden, er wechselte seit seiner Jugend fast von Jahr zu Jahr den Ort seiner Tätigkeit, wanderte von Land zu Land, von Hof zu Hof, begann oft Werke, die nie beendet oder bald danach vernichtet wurden. Von dem, was er geschaffen, ist nur wenig bekannt und sehr wenig geblieben, von seinen 15 in den Quellen erwähnten authentischen Fresken sind nur noch 7 erhalten.

Doch aus den spärlich erhaltenen Werken, Deckengemälden, Skizzen und Zeichnungen, aus den wenigen überlieferten Angaben und Dokumenten tritt uns eine überaus interessante Künstlerpersönlichkeit, ein bedeutendes künstlerisches Oeuvre entgegen.

»Il étoit éclairé, il avoit vécu, étudié et voyagé en Artiste observateur, en homme sensible, il possédoit supérieurement la métaphysique et la théorie de son art...«, mit diesen Worten gedenkt der Bildhauer Étienne Falconet seines hochgeschätzten Freundes, des kurz vorher verstorbenen Gregorio Guglielmis.[2] »Non so che presentamente vi sia frescante in Italia sto parti sia per l'invenzione, il disegno, ed il brillante dal colorito« schrieb der kunstliebende Graf da Canal an den polnischen König, als er den Maler in seine Dienste empfahl.[3]

Seine Lebensdaten, die wichtigsten Phasen seiner künstlerischen Laufbahn stehen Dank der ziemlich zahlreichen zeitgenössischen Berichte in grossen Zügen klar vor uns.[4] Er ist am 13. Dezember 1714 als Sohn des aus Lucca stammenden Rechnungsführers beim apostolischen Palast geboren und war von seinem zwölften bis achtzehnten Lebensjahr Schüler eines der besten Maler Roms, des Francesco Trevisani, der durch seinen Kunstunterricht eine besondere Wirkung ausübte. Es ist jedoch fraglich, ob der junge Guglielmi seine Schulung auch in der Freskomalerei Trevisani zu verdanken hatte, wahrscheinlicher ist, dass er sich an der Seite des ebenfalls als seinen Meister erwähnten Sebastiano Conca zu einem Freskanten bildete.[5] Seine ersten selbständigen Werke waren zwar Altarbilder — das nicht mehr erhaltene Hauptaltarbild der Kirche S. Apollonia und das 1739 in Rom signierte St. Augustin-Bild der Katharinen-Kirche in Prag —, doch bald war er auch mit Freskenaufträgen beschäftigt. 1742 sollte er im Auftrag des Papstes Benedikt XIV. 32 grosse Freskenbilder für die Kirche Sto. Spirito in Sassia in Rom malen, etwas später nahm er an der Ausmalung der spanischen Trinitarier-Kirche in Via Condotti teil. Die bis in die letzte

Zeit wenig bekannten und nur sehr fragmentarisch publizierten römischen Fresken zeigen Guglielmi als einen typischen Vertreter der neuen römischen Richtung.[6] Die klare plastische Form, das helle Kolorit dieser Werke, das Bevorzugen von silhouettartigen grossen Flächen, die Betonung der naturnahen Elemente sind Stileigenheiten, die auch die Bestrebungen der jüngeren römischen Künstlergeneration, wie Marco Benefial, Pierre Subleyras und den jungen Pompeo Batoni, kennzeichnen. Zwar sind uns die näheren Beziehungen und Umstände von Guglielmis römischer Tätigkeit nicht bekannt, doch kann aus den spärlichen Überlieferungen gefolgert werden, dass er mit den Gönnern und künstlerischen Vertretern der neuen Gesinnung in Verbindung stand.[7] Als Beweis seiner frühen Erfolge kann die Tatsache gelten, dass er 1748 zum Mitglied der Accademia di San Luca gewählt wurde. Die römischen Eindrücke dieser Jahre, die Wirkung der neuen Kunstbestrebungen, die anstatt der Überladung und Tenebrosität des Spätbarocks, eine hellere, leichtere, natürlichere und freiere Darstellungsweise brachten, blieben auch dann entscheidend auf Guglielmis Kunstentwicklung, als er Rom verliess und sich bald im Ausland und in völlig verändertem Milieu betätigte.

Eine drei Jahre währende Krankheit zwang Guglielmi, seine Arbeit zu unterbrechen, er begab sich nach Neapel und malte dort einiges — heute nicht mehr bekanntes — für die Königin und wurde dann von ihr durch Heineckens Vermittlung nach Dresden empfohlen.[8] Seine Übersiedlung nach Dresden erfolgte 1752 (oder spätestens 1753): Er sollte im Auftrag des Königs August III. an der Ausschmückung der neuerbauten katholischen Hofkirche, dem Prachtwerk Chiaveris, teilnehmen. Das Deckenbild jedoch, das er in der Hl. Johann-von-Nepomuk-Kapelle vollendet hatte, missfiel derart dem König, dass es bald darauf abgeworfen und durch ein neues Deckengemälde von dem aus Prag berufenen Franz Xaver Palko ersetzt wurde.[9] Guglielmi hatte aber auch sonst nicht viel Erfolg in Dresden. Die für den Grafen Brühl geplanten Arbeiten auf den Landschlössern Pförten und Nischwitz scheiterten ebenfalls. Wie der Galeriedirektor Heinecken ausdrücklich betonte — als Guglielmis Gönner und Brühls Kunstberater wusste er in diesen Dingen wohl am besten Bescheid —, wurden auch diese Fresken von Palko und dem Bologneser Stefano Torelli ausgeführt.[10] Ein für die Gräfin Brühl gemaltes Andachtsbild fand ebensowenig Gefallen, und so war an eine längere Beschäftigung Guglielmis am sächsischen Hof kaum zu denken.[11] Sein Misserfolg in Dresden lässt sich jedoch um so weniger erklären, als keiner der bevorzugten Maler ihm überlegen war. Verglichen mit seinen kurz danach in Wien verfertigten Werken erscheinen Palkos Fresken etwas fade und konventionell, Torellis sowie des Franzosen Hutin schwunglos und langweilig. Möglicherweise war es gerade die etwas ungewöhnliche und gewagtere Darstellungsart des Römers, die — ausser eventuellen persönlichen Motiven — zu seinem Dresdener Misserfolg führte. Das ihm hier wie auch anderswo widerfahrene Unrecht hat ihm wohl die Äusserungen entlockt, wie wir sie in seinem an Falconet gerichteten Briefe lesen. Der Maler denkt mit Widerwillen an jene Auftraggeber und »Kunstverständiger«, die ohne Zögern mit grösster Unkenntnis in Kunstsachen urteilen, und von Kunst mehr verstehen wollen als die Künstler.[12]

Glücklicher und erfolgreicher gestaltete sich das Los unseres Meisters in der unmittelbar auf Dresden folgenden Periode nach seiner Übersiedlung nach Wien. Noch in Dresden trat er im Jahre 1753 mit seinem Landsmann, dem Wiener Hofpoeten Pietro Metastasio, in Verbindung. Der Dichter gratulierte ihm in einem Antwortschreiben vom 9. Juni zu einem Bild, das ihm Graf Canal gezeigt hatte: »Il vostro quadro è superbo.«[13] Es ist anzunehmen, dass Metastasio sich für die Berufung des Freundes nach Wien eingesetzt hat: Guglielmi sollte das Deckenbild im Hörsaal der Universität malen, zu dem Metastasio das Programm entworfen hatte. Das im Februar 1755 Erzbischof Trautson überreichte Konzept des Dichters enthält ausser den Ausführungen über die Thematik, die Darstellung der vier Fakultäten, auch Vorstellungen mehr allgemeinen Charakters. Die darin vermittelten Gedanken über Ziel und Möglichkeiten der allegorischen Malerei, die sich hier offenbarende fortschrittliche Auffassungsweise waren bisher stets dem Verfasser des Programms, d. h. Metastasio, zugeschrieben worden.[14] Hatte aber wirklich der Abate die berühmte und viel zitierte These verfasst? »E tanto maggior chiarezza, e percio pregio maggiore avr l'àopera, quanto sarà più parca nell uso de' soliti personaggi ideali, allegorici, simbolici, ed allusivi, per colpa de quali si rendono per più enigmi indissolubili a riguardanti la maggior parte delle pitture di questa specie.« War es nicht umgekehrt der Künstler, der ihn zu diesen Gedanken inspirierte?



Abb. 1. G. Guglielmi: Allegorie der Naturwissenschaften, Wien, Albertina

Nichts zeugt dafür, dass der kaiserliche Poet, Autor allegorisierender Hofdramen, sich mit ähnlichen künstlerischen Vorstellungen beschäftigt hätte. Wie er selbst bekennt, war dies die erste derartige Aufgabe, die er in Angriff nahm. Dagegen ist erwiesen, dass Guglielmi auch in der Theorie und »Metaphysik« seiner Kunst ein gewandter, und nach seiner Korrespondenz zu urteilen, denkender und intelligenter Künstler war. Er war stets bestrebt, die im Wiener Programm festgelegten Prinzipien zu verwirklichen, er muss es gewesen sein, der seine eigenen Vorstellungen durch Vermittlung des Poeten im Programm zum Ausdruck brachte. Der volle Einklang von Konzept und künstlerischer Gestaltung, die Übereinstimmung der Auffassung und der neuen Darstellungsweise unterstützen deutlich diese Annahme.

Ein Vergleich mit der etwa 30 Jahre älteren Darstellung ähnlicher Themata, dem Deckenbild Daniel Grans in der Hofbibliothek, zeigt uns anschaulich die neuen Effekte in Guglielmis Werk. Die unter kaiserlichem Schutz aufblühenden Wissenschaften waren dort in einem, von Gran als »hieroglyphisch« bezeichneten, verwickelten Gewebe von personifizierten Begriffen dargestellt, die irdisch-praktischen Beziehungen spielten eine sehr nebensächliche Rolle. Nun ist aber bei Guglielmi der Nachdruck entschieden auf das praktische menschliche Element gerichtet. Der traditionelle Bestandteil, die Verherrlichungsallegorie mit dem Doppelmedaillon des Kaiserpaares, wird in der Mitte auf das Minimale eingeschränkt, die Fakultäten, die auf der Universität betriebenen Wissenschaften werden in direkter Handlung, wirklich in einer »für den einfachsten Beschauer leicht verständlichen Weise« gezeigt. Die Konstruktion zeigt eine umlaufende architektonische Unterlage, mit Stufen und Scheingebäuden, ein Kompositionssystem, wie es bei Guglielmi sonst kaum vorkommt, in der österreichischen Deckenmalerei jener Zeit jedoch besonders beliebt war. Es ist auch das einzige Mal, dass wir im Zusammenhang mit Guglielmi von der Mitarbeit eines Architekturmalers, des Domenico Francia, hören.[15] Die ein-

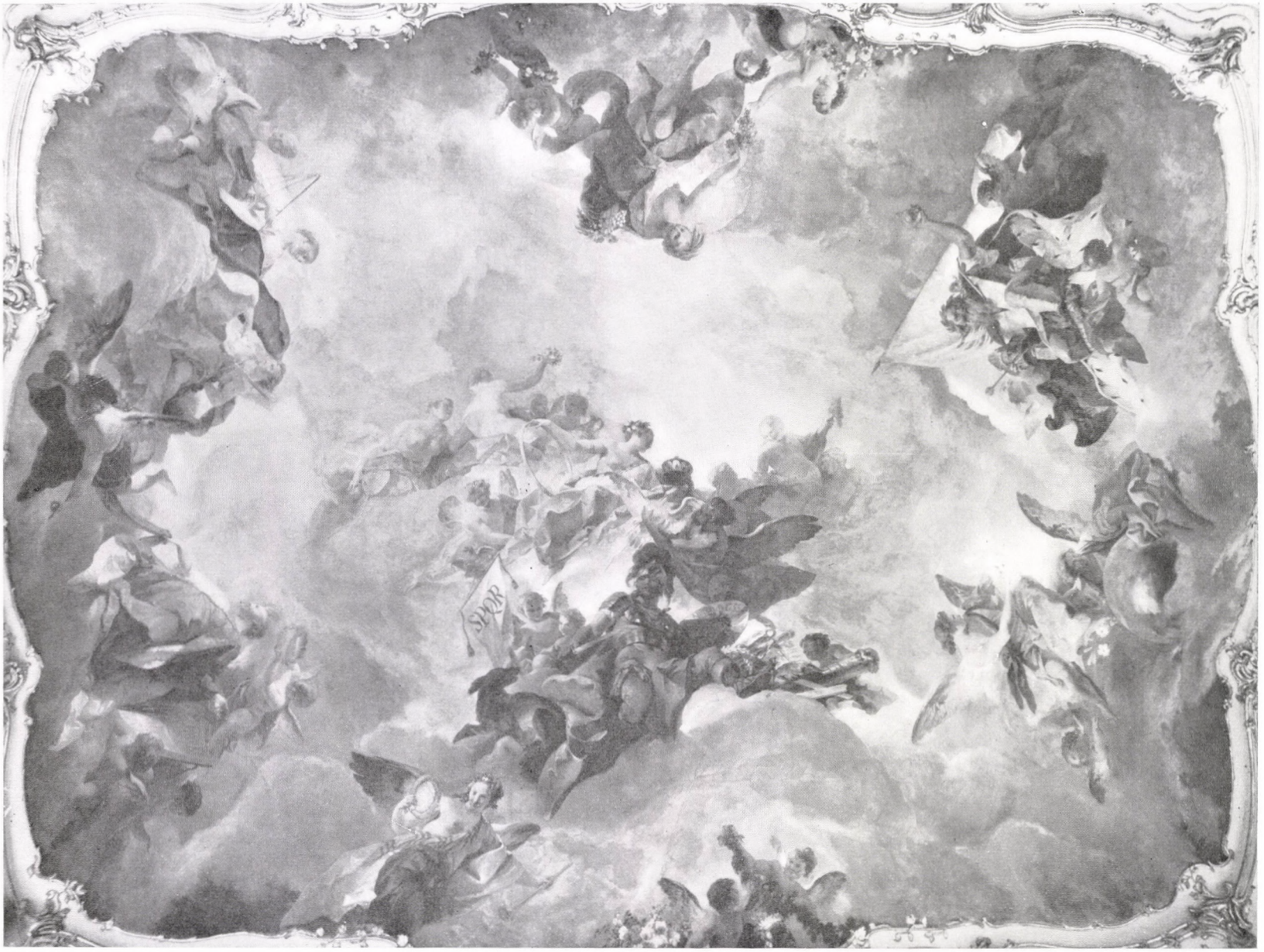


Abb. 2. G. Guglielmi: Verherrlichung des Hauses Österreich. Wien, Schloss Schönbrunn



Abb. 3. G. Guglielmi: Verherrlichung des Hauses Österreich. Wien, Kunsthist. Museum



Abb. 4. G. Guglielmi: Huldigung der Länder Österreichs. Paris, Louvre

zelnen Szenen sind auf diesem Treppengelände jeweils in den Mittelpunkt, auf eine durch passende Kulissenarchitektur gestaltete Schaubühne gestellt. In starker Bewegung, mit breiten Gesten vereinigen sich die Vertreter von Theologie, Jurisprudenz, Philosophie und Medizin zu plastisch modellierten, etwas gedrängten Gruppen (Abb. 1). Die Interpretation der einzelnen Wissenschaften entspricht den Vorstellungen der Aufklärung. Theologie wird, im Gegensatz zu den üblichen Darstellungen des Themas, keineswegs als die dominierende Wissenschaft hervorgehoben, sie ist als eine der vier gleichgestellten Fakultäten, ohne Betonung der überirdischen, übermenschlichen Momente geschildert.[16] Auch bei der Jurisprudenz wird der Nachdruck auf das historische Element verlegt, bei der Philosophie kommen die naturgeschichtlichen Studien — mit Instrumenten und Experimenten — zur Geltung. Der interessanteste und auch originellste Teil ist die Gruppe der Medizin. Mit packender Realität wird da — wohl zum erstenmal auf einem Deckengemälde — eine Sezierungszene gezeigt. Ärzte beugen sich geschäftig über die Leiche, einzelne Körperteile sind nachlässig beiseite geschoben. Inhalt und Stil dieses herrlichen — 1961 leider einer Feuersbrunst zum Opfer gefallenen — Werkes standen in vollem Einklang mit den fortschrittlichen Zielsetzungen der um jene Zeit neugestalteten, aus einem Forum der Jesuiten zu einem modernen wissenschaftlichen Zentrum sich entfaltenden Wiener Universität.

Das 1755 vollendete Deckenbild hatte Guglielmi bedeutenden Erfolg und Anerkennung gebracht. Es war just zu einem überaus günstigen Zeitpunkt entstanden: die beiden hervorragendsten Meister des österreichischen Spätbarocks, Daniel Gran und Paul Troger, waren schon müde und im Fresko nur noch wenig tätig, der genialste Künstler der Nachfolge, Franz Anton Maulbertsch, hatte seine Laufbahn als Freskant eben begonnen. Dazu gesellte sich noch der Umstand, dass mit der Ernennung des Fürsten Kaunitz zum Kanzler die französisch gesinnte und fortschrittlichere Richtung die Führung übernahm. Damit gewann auch der französische Geschmack, eine leichtere und freiere Denk- und Darstellungsweise für eine Zeitlang die Oberhand. Anfang der fünfziger



Abb. 5. G. Guglielmi: Huldigung der Länder Österreichs. Wien, Schloss Schönbrunn



Abb. 6. G. Guglielmi: Huldigung der Länder Österreichs, Teilstück. Wien, Schloss Schönbrunn

Jahre kann überall in der Monarchie das Erstarken der Rokokotendenzen beobachtet werden. Guglielmis Tätigkeit in Wien, seine Fresken in der Universitätsaula und dann auch in Schloss Schönbrunn sind zweifellos wichtige Faktoren dieser Kunstentwicklung. Durch seine Beziehung zu Maulbertsch, durch die gegenseitige Wirkung der beiden Künstler, wird das Werk des Italieners aufs engste mit den Hauptströmungen der österreichischen Malerei der Zeit verbunden.[17]

Bevor jedoch Guglielmi zu seiner nächsten grossen Wiener Aufgabe, die Ausmalung der Galerie in Schönbrunn, weiterschreitet, übernimmt er einige kleinere Gelegenheitsarbeiten in der Umgebung. Die in den Quellen ohne nähere Entstehungszeit erwähnten Fresken im nahen Sopron (Ödenburg) in Ungarn sind wohl in dieser Periode, am ehesten in den Jahren 1756—1757 entstanden. Der reiche Weinhändler Wilhelm Edlinger hatte den Künstler vermutlich in Wien kennengelernt und ihn dann eingeladen, seinen reizenden kleinen Barockpalast in Sopron mit Fresken zu schmücken. Wie so viele andere Werke Guglielmis sind leider auch diese mittlerweile spurlos verschwunden, und wir können uns nur anhand einer zeitgenössischen Reisebeschreibung und des 1766 aufgenommenen Inventars eine Vorstellung von den vernichteten Fresken machen. Danach waren im Treppenhaus und in 5 Zimmern des ersten Stockes »die Cupel mit Alt-Testamentarisch und Poetischen Figuren und Geschichten ausgemahlt«.[18] Im Garten stand ein kleines von Säulen umgebenes Lusthaus, »inwendig mit den vier Jahreszeiten ausgemahlt, auswendig mit Weinhecken«. Die kleinen, alttestamentarischen Deckenstücke der Zimmer können wir uns am besten in der Art der kürzlich veröffentlichten Turiner Deckenskizze vergegenwärtigen.[19]

Die Ausmalung des Edlinger-Hauses in Sopron hat kaum mehr als eine Frühlings-Sommer-Periode in Anspruch genommen. Seit 1758 war Guglielmi mehrere Jahre lang ununterbrochen



Abb. 7. G. Guglielmi: Die Segnungen des Friedens. Wien, Schloss Schönbrunn

mit der Freskendekoration der Galerie in Schloss Schönbrunn beschäftigt. Bei dem durch Kaiserin Maria Theresia veranlassten Umbau des Schlosses war in der Mittelachse des Haupttraktes eine prachtvolle Galerie, eine Art von Rokoko-Prunkraum erbaut worden, die mit einer kleinen vorspringenden Galerie auf die Gartenfront ging. Die Gewölbe dieser beiden Räume wurden von Guglielmi mit einem thematisch einheitlichen, der Verherrlichung des Hauses Habsburg und der österreichischen Regierung gewidmeten Freskenzyklus ausgeschmückt. Das Programm jedoch, das diesen Darstellungen zu Grunde lag, ist nicht erhalten, wie auch überhaupt weder ein Kontrakt noch ein diesbezügliches Dokument je publiziert worden ist. Bei der Deutung und historischen Erklärung des leider stark beschädigten und restaurierten Werkes bieten uns nur die erhaltenen Entwürfe, die gewissermassen den Arbeitsprozess beleuchten, einige Hilfe.

Wie aus der Signatur hervorgeht, wurde zuerst (1759) das Spiegelgewölbe der kleinen Galerie in Angriff genommen. Die rosa-blaue, luftig sich öffnende himmlische Sphäre der Bildmitte zeigt eine allegorische Gruppe mit der Unsterblichkeit (eine blumenbekränzte Frauenfigur mit goldenem Reif), die den erzherzoglichen Hut von Österreich über einem von Saturn gehaltenen weissen Reiher hält (Abb. 2). Rechts und links befinden sich die drei Parzen bzw. die drei Grazien, während unten, zu Füssen der Unsterblichkeit, der gepanzerte Mars mit Schild und gezücktem Schwert zu sehen ist. Die neben ihm lagernde Wölfin mit den kleinen Romulus und Remus wie auch die SPQR-Standarde weisen auf den römischen Ursprung des Reiches und des Hauses Habsburg hin; dieser Gedanke und die Verherrlichung des guten Regimes werden dann auch auf den Seitendarstellungen am Rande fortgesetzt. Auf der einen Schmalseite erscheint die Justitia (mit Krone und Waage), ihr zur Seite ein Genius mit Schwert, während gegenüber eine stattliche Frauenfigur mit Flammen über dem Haupt (Clementia oder das Gesetz?) steht, die einen mit dem Liktorenbündel nach unten fliegenden rächenden Genius am Gewandsaum zurückhält. Auf der gegenüberliegenden Seite präsentiert ein Genius den Stern der Weisen aus dem Morgenland (auch die Lilie scheint auf das Christentum hinzudeuten) einem lorbeerbekränzten, thronenden Greis. Krone, Zepter, Reichsapfel und Fahne lassen ihn als Personifizierung des deutsch-römischen Reiches erkennen; zu seinen Füssen lagert der Adler, Putten halten das Band des goldenen Vlieses. Auf den beiden Langseiten werden Erfolg und Ruhm des Reiches durch die Gaben streuende Abundantia bzw. Fama vergegenwärtigt.[20]

Das im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrte Bozzetto (eine Farbenskizze, Abb. 3) zu diesem Deckenstück zeigt die Darstellung schon fast in der endgültigen Form, nur bei der Figur des deutsch-römischen Reiches und der Fama sind gewisse Abweichungen zu bemerken.

Der Entwurf jedoch, der aus der Sammlung des Victoria und Albert Museums unlängst veröffentlicht wurde und der mit dem mittleren Deckengemälde der Grossen Galerie im Zusammenhang steht, kann nur als eine vorbereitende Ideenskizze gelten.[21] Guglielmi scheint auf Grund eines Programms seine Vorstellungen provisorisch aufs Papier geworfen zu haben, wobei er sich nicht viel um Masse und Proportionen kümmerte; die Gesamtkomposition, die Unmenge der Figuren, die er auf der Zeichnung skizzierte, könnten unmöglich an dem mittleren Gewölbeteil der Galerie harmonisch angebracht werden. Die Darstellung ist die gleiche wie auf der Decke, nur unendlich komplizierter und reicher gestaltet. Die allegorische Mittelgruppe des Herrscherhauses mit Krone und Ordenskreuz ist auf der Zeichnung von einer Schar olympischer Götter — im Schatten eines perspektivisch gezeichneten Ehrentempels — umringt: auf das Fresko wurden lediglich Mars und Herakles aufgenommen. Auch das zweite Glied der Komposition, der konzentrisch umlaufende Ring mit den allegorischen Figuren der einzelnen Kronländer, ist bei der Ausführung bedeutend lockerer und luftiger geworden, viele Nebensächlichkeiten wurden weggelassen. Die realistischen Genreszenen der Randzone, das Gewerbe und die Erträge der einzelnen Länder illustrierend, sind schon in packenden Momentaufnahmen auf dem Vorwurf festgehalten, die Gruppen wurden nur in den Details verändert. Eine Zwischenstufe der künstlerischen Ausbildung vertritt die im Louvre aufbewahrte Farbskizze (Abb. 4), auf der das Verhältnis von Gruppen und Malfläche, von Figurengrösse und Raum schon richtiggestellt ist. Dieser Entwurf mochte bei der Ausführung als Vorlage gedient haben.

Das Endergebnis, das Deckenbild selbst, wirkt überaus frisch und lebendig; der heitere Reigen der Erdenzone bietet dem Auge ein ungewohnt natürliches und packendes Schauspiel (Abb. 5).



Abb. 8. G. Guglielmi: Der Schutz der Waffen, Teilstück. Wien, Schloss Schönbrunn

Dieser dominierende Teil der Darstellung ist aus einzelnen täglichen Momenten der menschlichen Tätigkeit gewoben. Da stürmt eine berittene Jagdgesellschaft einem fliehenden Wild in den Wäldern Böhmens nach; die modisch gekleideten Damen mit Werkzeugen und Erzeugnissen des Textilgewerbes zeigen die hochentwickelte Seidenweberei der Lombardei, die süssen Weine des Südens werden von einem lustigen, dicken Weinwirt — der die vollen Flaschen liebevoll an seinen Bauch drückt — präsentiert. Tirol ist mit seinen Salzwerken und den unter der Last der Salzblöcke gebeugten Arbeitern vertreten; Holzfäller, Viehtreiber stellen sich in Reih und Glied, um die Reichtümer der vielen, unter der Krone Österreichs vereinigten Länder zu demonstrieren. Die Länder selbst, die in der höheren Sphäre mit den bezüglichen Kronen und Landesinsignien über diese Alltagszenen präsidieren, sind als hübsche Rokokodamen mit Reifröcken, Rüschen und modischen Frisuren dargestellt (Abb. 6); die ganze Szenerie erinnert an die beliebten Hof-Vorstellungen, bei denen die jungen Erzherzöginnen und die Hofdamen Maria Theresias allegorisch-festliche Theaterstücke in ähnlicher Auffassung vortrugen. Guglielmi, dessen Beziehungen zum Theater auch sonst bezeugt sind, muss bei dieser Art von Aufführungen wohl eine gewisse Rolle — als Dekorator — gespielt haben.[22]

Nach Zeugnis der Signatur war das grosse mittlere Oval des Galeriegewölbes 1760 vollendet. Es blieben noch zwei kleinere, sich an die beiden Seiten anschliessende rechteckige Deckenstücke, die auch der Darstellung nach mit dem Mittelbild aufs engste verbunden waren. Auf dem einen sollten die Segnungen des Friedens, auf dem anderen der Schutz der österreichischen Waffen gezeigt werden — in der Gesamtheit also die Macht des Hauses Habsburg in Krieg und Frieden. Die realistische Darstellungsweise, die schon beim grossen Fresko dominiert, wird hier noch bedeutend gesteigert, die allegorischen Mittelgruppen mit Minerva, Bacchus und Ceres bzw. dem Krieg und Bellona spielen eine sehr bescheidene Rolle neben reich entfalteten Genredarstellungen der Randzone. Die Hauptbetätigungen des friedlichen Alltags — Feldarbeit, Weinbau und Handel — werden in einer Reihe völlig unkonventioneller



Abb. 9. G. Guglielmi: Verherrlichung eines jungen Helden, Wien, Albertina

Szenen mit scharf beobachteten und markant individuell charakterisierten Figuren gezeigt. Kräftige Bauernburschen und Mädchen, an der Weinlese teilnehmende Kavaliere in Frack und mit Zopffrisur, orientalische Kaufleute, Lastträger und sich im Hafen herumtreibende Lazzaronis ziehen in einem geschäftigen und temperamentvollen Reigen vor uns vorbei (Abb. 7). Nur auf der vierten Seite wird zur Vergegenwärtigung der Künste und Wissenschaften eine traditionelle Gruppe, Apollo mit den Musen u. a., zu Hilfe gezogen.

Das letzte Deckenbild, das die Kriegskünste vor Augen führt, ist vielleicht das interessanteste, jedenfalls das originellste. Da werden nämlich der Reihe nach charakteristische Szenen aus dem Soldatenleben dargeboten: das hohe Kommando der österreichischen Generale trifft zu einer Parade ein, eine Kavallerieabteilung defiliert in den reichbetressten goldenen und roten Prunkuniformen, hohe Offiziere inspizieren eine Artilleriekompagnie, wobei eine Kanone eben abgefeuert wird. Endlich tritt uns der Nachwuchs mit den jungen Zöglingen der Militärakademie entgegen, sie sind wie bei einem Abschlussexamen um Podium und Katheder vor den Offizieren versammelt (Abb. 8, 17). Es sind alles Darstellungen, die unmittelbar genrebildartig und tafelbildartig wirken, die Figuren sind verhältnismässig gross, die Szenen klar geprägt, um gut gesehen und leicht verstanden zu werden.

Mit den Schönbrunner Fresken, dem bedeutendsten Werk Guglielmis, wird endgültig jene Wandlung in der Deckenmalerei vollzogen, die von den grössten und besten Vertretern dieser Gattung, einem Tiepolo und Maulbertsch gefördert, zu einer Modernisierung und Profanisierung dieser traditionellen Kunstform führt und letzten Endes danach eigentlich ihre Sprengung herbeiruft.

Nach Vollendung der Schönbrunner Fresken — der letzte Teil ist mit 1761 datiert — scheint der etwa 7 Jahre lange Wiener Aufenthalt unseres Künstlers sein Ende zu nehmen. Mit welchem Vorsatz und warum er Österreich verlassen hat, ist nicht bekannt, es muss jedoch etwas Bestimmtes, ein sicherer Auftrag gewesen sein, der ihn bewogen hat, sich vom Ort so grosser Möglichkeiten und Erfolge zu trennen. Laut Inschrift eines Leningrader Deckenentwurfes »Guglielmi à Roma l'anno 1762« war er eine Zeitlang in Rom mit einem näher nicht bekannten Auftrag beschäftigt. Auch das bezeichnete Bildnis eines Monsignore aus Foligno mag in dieser Zeit — wenn nicht in der frühen römischen Periode — entstanden sein. Über seine Unternehmungen in den folgenden Jahren stehen uns keine direkten Angaben zur Verfügung, nur die bisher unbeachtete Notiz in der 1774 erschienenen Biographie des Malers



Abb. 10. G. Guglielmi: Die vier Weltteile. Warszawa, Muzeum Narodowe



Abb. 11. G. Guglielmi: Venus und Amor, Teilstück. Berlin, Universität

Sophonias de Derichs, eines Freundes von Guglielmi, liefert uns einige Anhaltspunkte. Da heisst es nämlich: »1761 begleitete dies Paar (d. i. de Derich und seine Frau) den Gregorio Guglielmi, mit dem sie in vertraute Freundschaft errichtet, nach Stuttgart, wo sie $1^1/_2$ Jahre blieben«, von dort zogen sie nach Brüssel und dann — nach zweieinhalb Jahren nach Berlin.[23] Von einem Aufenthalt und Wirken Guglielmis in Stuttgart wird sonst nirgends berichtet, ebensowenig ist etwas über seine Tätigkeit in Belgien bekannt. Wir finden ihn aber in der Tat um den angegebenen Zeitpunkt, also beinahe drei Jahre nach seiner Abreise aus Wien, in Berlin, wo er 1764 die Ausmalung des Prinz-Heinrich-Palastes in Angriff nimmt. Aus einem Brief des berühmten Verlegers und Kunstschriftstellers Friedrich Nicolai aus dem gleichen Jahr sind wir auch über die näheren Umstände und die Darstellung dieses zum Teil schon vernichteten Werkes, unterrichtet.[24] Guglielmi verlangte demgemäss vorerst 12 000 und bekam dann 2000 Dukaten für die Deckengemälde im Festsaal und in der Galerie, das erstere, eine Versammlung der Götter, war in der Aula der heutigen Universität erhalten, das andere, in zwei Felder geteilte Deckenbild der Galerie, wurde beim Umbau des Palastes 1811 vernichtet.

Auf der einen Seite dieses Deckenstückes war eine typische spätbarocke Verherrlichungsallegorie zu sehen: ein junger Held — in Anspielung auf Prinz Heinrich, den Bruder Friedrichs II. — wurde von der Tugend zum himmlischen Ehrentempel vor die Götter des Olymps geführt. Eine Darstellung, die letzten Endes auf Pietro da Cortonas Fresko im Palazzo Pitti zurückgeht und als Allegorie auf die Tugenden und Erziehung der jungen Fürsten auf den barocken Deckengemälden immer wieder gezeigt wird.[25] Der andere, durch Stuck gesonderte Teil der Decke stellte die Huldingung der vier Weltteile, eine ähnlich beliebte und häufige Herrscherallegorie, dar. Durch einen glücklichen Zufall können beide, längst vernichtete Deckenteile wenigstens anhand der erhaltenen Entwürfe rekonstruiert werden. Mit Hilfe von Nicolais Beschreibung ist in einer Zeichnung der



Abb. 12. G. Guglielmi: Vulkan. Teilstück. Berlin, Universität

Wiener Albertina die eben erörterte Darstellung mit dem jungen Helden und Virtus leicht zu erkennen (Abb. 9). Die andere Hälfte kann vermutlich mit einer Warschauer Farbskizze identifiziert werden. Aus Anlass seiner möglichen Warschauer Bestellung schickte Guglielmi 1768 einige Skizzen an seinen Landsmann, den Hofmaler Bacciarelli, für den polnischen König. Wie aus den Briefen hervorgeht, waren das verschiedene Darstellungen, keine Skizzen zu bestimmten neuen Aufträgen, sondern schon fertige Proben seiner Kunst.[26] Da sich Guglielmi, wie alle anderen Maler des Spätbarocks, wiederholt der einmal verfertigten eigenen Skizzen bediente, kann es keineswegs überraschen, wenn er auch in diesem Fall frühere Arbeiten zur Einsicht vorlegte. Die Farbskizze, die aus Bacciarellis Nachlass in das Warschauer Museum kam, stellt die Allegorie der vier Weltteile dar (Abb. 10), die Szene, die auf dem Deckenbild der Galerie im Prinz-Heinrich-Palast zu sehen war. Der andere Entwurf war eine Götterversammlung, der mit dem Deckenbild des Festsaals in Berlin — wie aus Guglielmis eigener Beschreibung ersichtlich — genau übereinstimmte. Es muss tatsächlich jener Entwurf gewesen sein, der unlängst von S. Beguin als ein vermutliches Guglielmi-Werk veröffentlicht wurde.[27]

Das erhaltene Berliner Deckenstück, die Versammlung der Götter, ist ein farbenfrohes, doch ziemlich anspruchsloses Dekorationsstück, auf dem die Olympier in lockeren Gruppen über die ovale Bildfläche verteilt sind (Abb. 11—12). Nicolai beurteilte es vom Standpunkt des Klassizismus äusserst streng, fand die »Idee elend«: »Was die Götter zusammen wollen, ist schwer zu sagen«, und bemerkt dazu spöttisch, die grossen Gesten machen einen glauben, »dass sie sich schlagen wollen oder voll süssen Weines sind«. Nach Winckelmann musste er ein Werk, bei dem »lauter wildes Feuer ohne Überlegung und echtes Denken herrscht«, unbedingt missbilligen.[28] Nur das frische, kräftige Kolorit fand seinen Beifall und die leichte schwungvolle Zeichnung, bei der er jedoch den Mangel an Richtigkeit und »idealische Schönheit« beanstandete. Nicolais Urteil ist von nicht geringer Bedeutung. Wir begegnen darin



Abb. 13. G. Guglielmi: Allegorie der vier Weltteile. Wien, Albertina

einer Stellungnahme, die, um diese Zeit bei Kennern und Kunstliebhabern bereits vorherrschend geworden, bestimmend auf die Kunstentwicklung wirkte, und Monumentalmaler, Tiepolo ebenso wie Guglielmi, in eine schwere Lage versetzte. Das Urteil über die verschiedensten Freskenmaler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lautet stets ähnlich. Man beanstandete bei Pellegrini ebenso wie bei Guglielmi die allzu schnelle Malweise, nahm den gleichen Anstoss an der vermeinten Unrichtigkeit von Tiepolos und Maulbertschs Zeichnung, fragte nach der Noblesse der Köpfe bei Ricci, ebenso wie bei Guglielmi. Geist, Feuer, Virtuosität, die man ihnen zusprach, waren aber kaum Eigenschaften die der neuen Geschmacksrichtung entsprachen.

Nach einem mehr als zwei jahrzehntelangen ausländischen Aufenthalt — der nur gelegentlich durch einen Besuch bei der in Rom lebenden Familie unterbrochen wurde — kehrte Guglielmi für eine Weile nach Italien zurück. Nach Abschluss seiner Arbeit in Berlin war er in Turin am

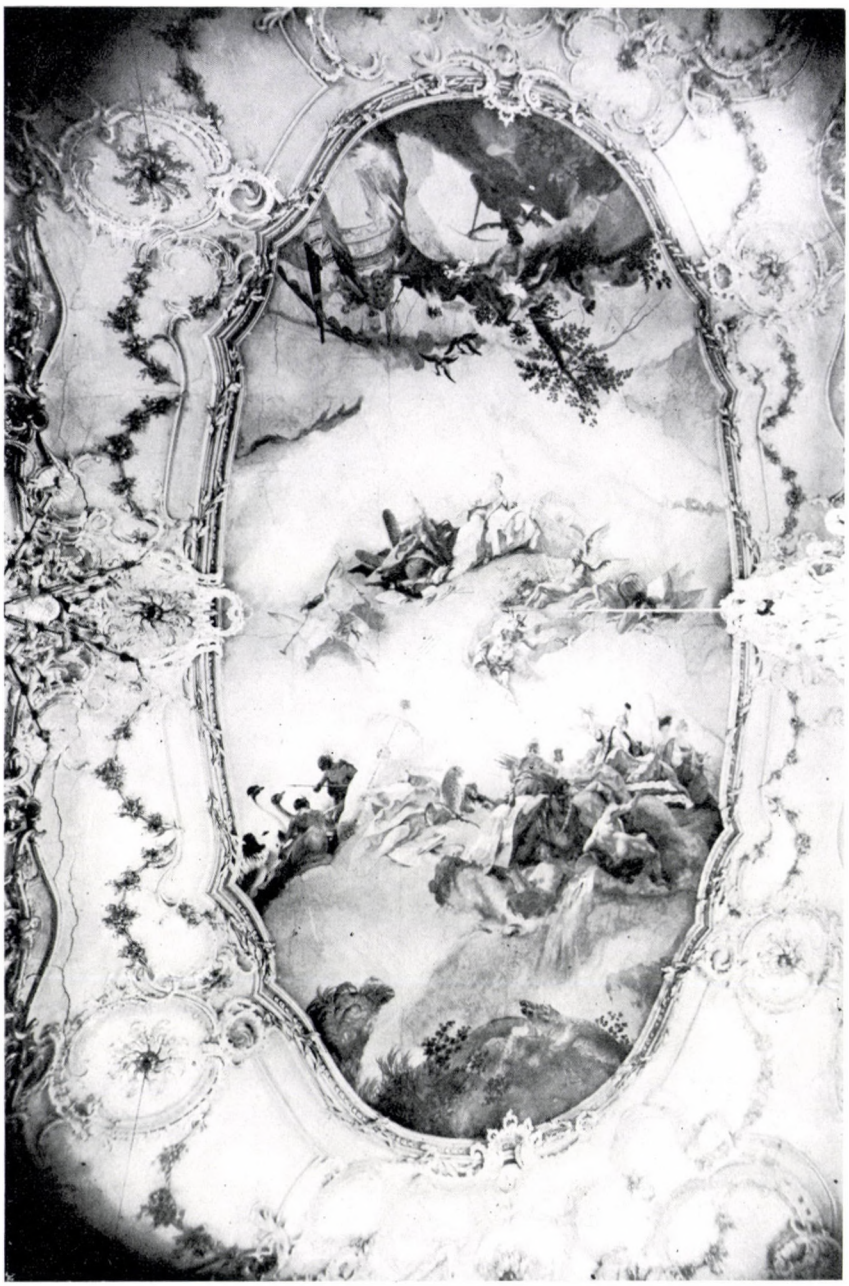


Abb. 14. G. Guglielmi: Allegorie der vier Weltteile, Augsburg, Schätzler-Palais

Hof von Savoyen beschäftigt: er malte 1765—1766 ein Deckenbild im königlichen Palast, Sopraporte im Palazzo Chiablese und ein Altarblatt für die Kirche der hl. Avventore, Solutore und Ottavio. Das Deckengemälde im Palazzo Reale, die Darstellung der vier Weltteile, ist zwar ein urkundlich beglaubigtes Werk unseres Künstlers, war aber bis in die letzte Zeit irrtümlich dem Venezianer Giovanni Battista Crosato zugeschrieben worden.[29] Das überaus populäre und wegen seiner exotisch bunten Naturelemente auch von Guglielmi bevorzugte Thema ist hier in einer rein dekorativen Fassung wiedergeben: in der mittleren Himmelsöffnung thront das olympische Götterpaar, während die lustigen Gruppen der einzelnen Weltteile — eine hehre Frauengestalt in Weiss mit Krone und Reichsapfel als Europa, ein schwarzes Mädchen mit Sonnenschirm und Elfenbein als Afrika, eine halbnackte Braune mit buntem Federschmuck als Amerika und endlich das üppige Asien mit Turban und von Kamelen begleitet — gleichmässig an den vier Seiten verteilt sind. Die Ver-



Abb. 15. G. Guglielmi: Allegorie der Künste. Augsburg. Schätzler-Palais

wechslung mit Crosato ist in diesem Fall sehr verständlich, denn das grosse Deckenbild, das der Venezianer im Festsaal des Palazzo Rezzonico in Venedig gemalt hat, stellt die vier Weltteile in einer sehr ähnlichen Komposition und in sehr verwandter Auffassung dar. Auch einzelne Motive, wie z. B. der Indianer auf der Jagd, das dahinstürmende Pferd der Europa, der kleine Tupfen des Landschaftshintergrundes kommen auf beiden Werken in ähnlicher Weise vor. In den Bestrebungen und wohl auch in der Veranlagung scheinen sich die beiden Meister sehr zu gleichen, doch hat hier vermutlich auch der direkte Einfluss des in Turin vielbeschäftigten Venezianers auf seinen in der Fremde arbeitenden Kollegen gewirkt. Das dekorative Element, eine gewisse rauschende Festlichkeit wird um diese Zeit in der Kunst Guglielmis immer stärker fühlbar, was zum Teil dem unmittelbaren Einfluss der venezianischen Malerei und vielleicht auch den französischen Vorbildern in Turin zu verdanken ist.[30] Diese Tendenz kommt am deutlichsten an den von Guglielmi im Palazzo del Duca di Genova (Pal. Chiablese) gemalten Sopraporten zur Geltung. Die vier Leinwandbilder stellten — laut Nachricht der Zeitgenossen — die allegorische Folge der vier Zeitalter dar. Das goldene, silberne, bronzene und eiserne Zeitalter wurde — im grossen und ganzen dem ovidischen Text folgend — durch je eine repräsentative allegorische Frauengestalt personifiziert, das reiche Beiwerk von Attributen, Tieren und Putten diente dabei mehr zur Bereicherung als zur Verdeutlichung des Dargestellten.

Zu gleicher Zeit mit dem Turiner Deckenbild sind Guglielmis zwei Ovalbilder mit biblischen Darstellungen (Hiob auf dem Dunghaufen und Jakobs Kampf mit dem Engel) in der Colleoni-Kapelle in Bergamo entstanden.[31]

Damit sind wir aber wieder an einen neuen Wendepunkt in Guglielmis Laufbahn gelangt. Der italienische Aufenthalt war nicht von langer Dauer, die Turiner Aufträge waren kaum vollendet, als wir ihn abermals in Deutschland finden, und zwar diesmal in Bayern, in der Reichsstadt Augsburg, wo er für den Freiherrn Benedict Adam von Liebert den schönen Rokokopalast (später Schätzler-Palais) mit Fresken schmückt. Obzwar das grosse Deckenbild des wahrhaft fürstlichen



Abb. 16. G. Guglielmi: Erbauung Trojas. Wien, Albertina

Festsaals zu den bedeutendsten Werken Guglielmis und der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts gehört, wurde es bisher nie richtig veröffentlicht oder wissenschaftlich bearbeitet. Das längliche Oval des (36×18 Fuss grossen) Spiegelgewölbes zeigt wieder einmal die Allegorie der vier Weltteile, doch diesmal mit einer direkten allegorischen Beziehung auf das Geschäft des Bauherren, des Bankiers und Prinzipals eines grossen Handelshauses, Baron Liebert (Abb. 13). Der europäische Handel verbindet die Weltteile: dieser Grundgedanke wird durch die dominierende Einstellung der in der Mitte thronenden Europa — mit Zepter und Reichsapfel und mit Sternenkranz gekrönt — hervorgehoben. Der Götterbote Merkur, der Gott des Handels, fliegt von ihr mit seinem Caduceus den mehr nach unten lagernden Gruppen von Afrika und Asien zu, während am gegenüberliegenden Gewölbeteil dem Rande zu das Neuland Amerika und der Seehandel durch ein grosses Segelschiff dargestellt sind. Die einzelnen Figuren sind ähnlich wie auf den schon erwähnten Weltteile-Darstellungen in Turin oder Warschau, etwas operettenhaft im Gefolge von exotischen Tieren, bunt und lustig vorgeführt. Der Nachdruck liegt entschieden auf der dekorativen Wirkung, dem Reiz der exotischen Naturbilder, dem hell und warm leuchtenden Kolorit. Die Entwurfzeichnung in der Albertina, eine recht charakteristische und virtuose Skizze Guglielmis, zeigt die Komposition schon in ihrer endgültigen Fassung mit scharfen und unruhigen Linien umrissen (Abb. 14).[32]

Das grosse Deckenbild des Schätzler-Palais (ein kleines mit der Allegorie der Künste schmückt das Gewölbe des Treppenhauses, Abb. 15) sowie das 1768 entstandene, nicht mehr vorhandene Fresko des ehemals Köpfischen Hauses (eine Allegorie des Handels und der Landwirtschaft), vertreten eine charakteristische Phase in der späten Entwicklung der Deckenmalerei. Die typisch barocke Allegorie, die noch am Anfang des Jahrhunderts der Verherrlichung der herrschenden Mächte, Kirche und Fürsten, diente, soll hier in kaum veränderter Weise den Aufstieg des dritten Standes, der Bedeutung des Bürgertums Nachdruck verleihen. Da sollen aber natürlich nicht die Herrschertugenden, die Prinzipien von Heldenmut und Standhaftigkeit, die Vorstellungen von

Gottesgnadentum hervorgehoben werden. Die bürgerlichen Auftraggeber möchten ihre eigenen Bestrebungen und Charaktervorzüge verherrlicht sehen. Die Bankiers, Handelsherren, die reichen Bürger suchen in ihren Häusern und Palästen — wenn auch Art und Weise der Aristokratie nachahmend — verständlicherweise die Bedeutung der menschlichen Betätigung, den Vorzug von Handelstüchtigkeit und Geschäftigkeit, die reichen Möglichkeiten der Merkantilwirtschaft auch mit den Mitteln der Kunst zu dokumentieren. Seit Giovanni Antonio Pellegrinis grossem Deckenbild, das in der Banque de France in Paris die Law-Spekulation und das Bankwesen verherrlichte, war eine ganze Reihenfolge dieser Art von Darstellungen in ganz Europa entstanden, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als die neuen Kräfte sich immer wirksamer entfalteten, wuchs natürlich ihre Zahl bedeutend.[33] Künstler der spätbarocken Dekorationsmalerei, zu denen auch Guglielmi gehörte, konnten in den sechziger Jahren nur in diesen Kreisen oder Ländern mit verspäteter feudaler Entwicklung auf Bestellungen hoffen. Die Suche nach neuen Monumentalaufgaben trieb unseren Künstler um diese Zeit immer weiter nach dem Norden und Osten Europas.

Noch während seines Augsburger Aufenthaltes ist Guglielmi mit dem polnischen Hof in Verbindung getreten. Schon 1766 war er durch den Hofmaler Bacciarelli dem König als der beste Maler empfohlen worden, der als Professor an der neu zu errichtenden Warschauer Kunstakademie in Frage käme. »Je n'en connais pas de meilheur«, schrieb Bacciarelli und fügte hinzu, die bekannten Fehler des Malers, eine gewisse Nachlässigkeit und Ungenauigkeit, die meist durch sein rasches Arbeitstempo verursacht werden, sowie der Mangel an Noblesse bei den Figuren könnten leicht behoben werden. Man müsste nur bei jeder Aufgabe die genaue Ausarbeitung des Themas und eine vorbereitende Farbskizze und zu den Physiognomien das Studium der Antike fordern.[34] Die hier aufgezählten Ansprüche sind die gleichen, denen Guglielmi schon in Berlin gegenüberstand; Bacciarelli und sein Gönner, der kunstliebende König Stanislaus August Poniatowsky, vertreten einen ähnlich klassizistischen Standpunkt wie Nicolai. Aus Guglielmis akademischer Bestellung in Warschau wurde jedoch nichts, da die Pläne wegen Geldmangel scheiterten, doch sollte er zur Ausmalung des königlichen Schlosses in Ujazdów berufen werden. In Verbindung mit diesem Auftrag hat unser Maler Bacciarelli die schon erwähnten Skizzen als Proben seiner Kunst zugesandt. Kurz darauf folgte die Ausarbeitung der konkreten Aufgabe: In der Apollo-Galerie des Schlosses sollten in drei Deckengemälden der Tag oder der Sieg Apollos und daneben der Aufbruch des Tages und der Sonnenuntergang allegorisch geschildert werden.[35] Programm, Zeichnungen und Modellos sind erhalten, das Werk selbst kam aber nie zur Ausführung, wieder zerschlug sich ein Plan am chronischen Geldmangel des Fürsten. Guglielmi sollte die Kartons im Herbst 1768 in Warschau ausführen, er blieb aber einstweilen in Augsburg, wo er auch an den Entwürfen arbeitete. Im grossen Mittelbild war der triumphierende Sonnengott — wie auf dem aus Falconets Nachlass stammenden Modello in Nancy ersichtlich — von vier historisch-illustrativen Szenen der Erbauung Trojas umgeben. Die Federentwürfe in Wien und in Brno zeigen die Errichtung des Sonnentempels, des Hafens und des Palastes von Troja in stark gedrängten Gruppen mit lebhaft bewegten, geschäftigen Figuren (Abb. 16).

Fast gleichzeitig mit den polnischen Verhandlungen begann auch Guglielmis Verbindung mit dem russischen Hof. Er hatte bereits 1767 aus Augsburg einen Entwurf nach Petersburg geschickt, »welcher die Kaiserin von Russland Majestät vorstellte, umgeben mit Tugenden und Künsten, nebst den Sinnbildern der ihr unterworfenen Völker, Europen Frieden schafft, Handlung und Künste befördert und von den Patronen Russlands beschützet wird«.[36] Diese schmeichelnde, echt barocke Verherrlichungsallegorie — ein Werk von überraschendem Charme mit seiner lustig exotischen Völkerschau — traf anscheinend auf Wohlwollen und wurde zur Ausschmückung des von Rastrelli erbauten Katharinen-Palastes in Zarskoje Selo (Puschkin) vorgesehen. Man beabsichtigte, den Meister auch weiter zu beschäftigen und wollte ihn mit einem Jahresgehalt von 3000 Rubel nach St. Petersburg berufen. Zur Verwirklichung dieser Pläne kam es jedoch nur einige Jahre später. Vorerst ging Guglielmi aus Augsburg nach Paris, wo er die berühmten Kunstwerke besichtigte und mit den besten Künstlern und Kunstkennern zusammentraf,[37] dann begab er sich weiter nach dem Süden, besuchte seine Familie in Rom und blieb eine Zeitlang in Italien. Während dieses Aufenthaltes lud ihn der russische Admiral Orlow nach Livorno ein, der Sprengung eines Kriegsschiffes beizuwohnen. Auch der Landschaftsmaler



Abb. 17. G. Guglielmi: Der Schutz der Waffen, Teilstück, Wien, Schloss Schönbrunn

J. Philipp Hackert, der Schlachtenmaler Francesco Casanova waren u. a. anwesend. Sie alle hatten den Auftrag, den Sieg der russischen Flotte zu verewigen, und der Graf wollte auf diese etwas kostspielige, aber eindrucksvolle Weise den Künstlern eine Vorstellung von den Kriegsgeschehnissen vermitteln.[38] Guglielmis Zeichnung von der Schlacht von Tschesme wurde auch in Kupfer gestochen; sie hat den Erfolg des Malers am russischen Hof bedeutend vergrössert. Nun kam es auch endlich zu seiner Übersiedlung nach Russland. Im Juni 1772 reiste er nach München, wo sich ihm seine alten Freunde, die de Derichs, anschlossen. Sie fuhren vorerst nach Berlin und von dort nach St. Petersburg. Der Aufenthalt am russischen Hof war aber von kurzer Dauer und nahm bald ein tragisches Ende. Der Freund und Augenzeuge Falconet berichtet darüber in folgender Weise. Guglielmi begann ein Bildnis der Zarin zu malen, da dies jedoch nicht sein Genre war, konnte der Versuch nicht gelingen, er hatte damit den schlimmsten Misserfolg. »Guglielmi moqué, découragé, sentit vivement le coup & en peu de jours une fièvre putride le mit au tombeau.« Er starb am 2. Februar 1773 im 58. Lebensjahr.[39]

Die Schilderung, die Falconet vom letzten, tragischen Misserfolg und dem frühzeitigen Tod seines Freundes gibt, wirft klares Licht auf die Stellung des Dekorationskünstlers im allgemeinen im letzten Viertel des Jahrhunderts. Guglielmi war par excellence Dekorationskünstler, Freskenmaler mit Ausschliessung aller anderen Kunstgattungen, und das konnte um diese Zeit kaum mehr genügen. Tiepolo war auch als Tafelbildmaler berühmt und hervorragend, Maulbertsch malte in seiner Spätzeit geistreiche kleine Kabinettstücke und Genrebilder, Torelli, der ehemalige Rivale Guglielmis in Dresden, der seit 1762 in Petersburg arbeitete, verdankte seine Erfolge zum Teil seiner Bildnismalerei. Das Talent, über das Guglielmi in der niedergehenden Kunstgattung zweifellos verfügte, konnte dem Geschmack nicht mehr genügen. Man kannte von ihm — wie Falconet ausdrücklich betont — nur einige Deckenskizzen und Zeichnungen »ces traits de génie ne furent pas lisibles pour chacun«. Die Kunstphase, die er vertrat,

die Rokoko-Deckenmalerei, der er in seinen Fresken in Wien und Augsburg unvergängliches Denkmal gesetzt hat, war von kurzer Dauer und schnell überholt. Während Guglielmi am Anfang seiner Laufbahn unbedingt eine fortschrittliche Stilrichtung verkörperte und das beste auf diesem Gebiet leistete, war ihm der Weg zur weiteren Entwicklung, zum Klassizismus verschlossen.[40] Seine Tragik lag darin, dass ihm — im Unterschied von seinen meisten Fachkollegen — auch ein zeitweiliger Kompromiss nicht gelingen wollte. Seine Laufbahn, seine Bestrebungen zeigen einen starken Parallelismus mit dem grössten und bedeutendsten Vertreter der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts, Giovanni Battista Tiepolo, dem er in der leichten, hellen, lebensfrischen Darstellungsweise besonders nahe kommt. Tiepolos Fresken in Würzburg und Guglielmis Deckenbild in der Wiener Universität, Tiepolos Spanien-Apotheose in Madrid und Guglielmis Habsburger-Allegorie in Schönbrunn sind etwa zur gleichen Zeit entstanden, sie zeigen auch viele Übereinstimmungen in Formensprache und Auffassungsweise. Und obwohl sein römischer Kollege nur in viel geringerem Masse die mitreissende Dynamik, die souverän schöpferische Kraft, den überschwenglichen Reichtum an Phantasie und Konzeption als der grosse Venezianer besass, so verkörpern sie beide dennoch die gleiche Stilstufe und beide wurden am Ende ihrer Laufbahn vom gleichen Missgeschick verfolgt. Tiepolo, der in Madrid 1770, und Guglielmi, der in Petersburg 1773 starb, standen dem unwiderruflich zur Herrschaft gelangten neuen Kunstgeschmack der Epoche gegenüber.

ANMERKUNGEN

[1] »Gregorio Guglielmi romano non è molto noto alla patria«, schreibt *L. Lanzi* in der »Storia pittorica della Italia«. Bassano 1795, II, 247, und *Roberto Longhi* fügt 1954 hinzu: »Nessuno ancora ... ha degnato di attenzione questo grande e sfortunato settecentista romano.« In seinem grundlegenden Aufsatz »Il Goya romano e la cultura di via Condotti« (Paragone, 1954, V, Nr. 53, S. 37) wurde eigentlich zum erstenmal die römische Tätigkeit Guglielmis berührt. Diesem Aufsatz folgten dann die wichtigen Veröffentlichungen *S. Beguins* (Esquisses et dessins inédits de Gregorio Guglielmi) und *A. Griseris* (Gregorio Guglielmi a Torino) gleichfalls in Paragone (1955, VI, Nr. 63, S. 10 bzw. Nr. 69, S. 29). Außer einigen Restaurierungsberichten der Wiener Fresken (*J. Zykan* in Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1950, IV, S. 14) ist nur ein einziger größerer Aufsatz Guglielmis Werk gewidmet worden, der reich dokumentierte wichtige Aufsatz von *Z. Batowski* (Z dziejów tworczosci Gregoria Guglielmiego) in der polnischen Prace Komisjy historii Sztuki, 1948, IX, 153).

[2] Falconet stand, noch bevor er ihn 1772 in Petersburg kennengelernt hatte, im regen Briefwechsel mit Guglielmi. Sie tauschten ihre Meinung aus über Kunstwerke, über kunsttheoretische Fragen und hatten meist die gleichen Ansichten, wie Falconet es selbst ausdrückt: »En un mot, jamais peut-être deux artistes n'ont été plus faits pour la communication, la vérité simple, et pour le parfait mépris de toute morgue nationale.« (Oeuvres d'Étienne Falconet. Lausanne 1781, II, 58, V. 100, mitgeteilt in Paragone, 1955, VI, Nr. 63, S. 17.)

[3] Siehe den Brief des Grafen da Canal bei Batowski, a. a. O. S. 159.

[4] Die älteste biographische Notiz über Guglielmi finden wir bei *Hagedorn, Ch. L.:* Lettre à un amateur de la peinture, Dresden 1755, S. 37. Darauf folgt der Bericht, den *C. H. Heinecken* in seinen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipzig 1768, I, S. 50 und 1769, II, S. XXIV, dem Meister widmet. *Nicolai* (Description de Berlin et de Potsdam, Berlin 1769, S. 362, 610) gibt Kunde von seiner Berliner Tätigkeit. 1770 erscheint in der Neuen Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freyen Künste die erste richtige Biographie. »Leben des Herrn Gregorio Guglielmi ...« (Bd. X, S. 363). Von besonderem Interesse sind die Aufzeichnungen des französischen Kunstkenners *J. P. Mariette* (Abecedario de J. P. Mariette. Archives de l'Art Français, 1857, II, S. 339), der Guglielmi in Paris 1770 persönlich kennengelernt hat. 1774 folgte der Nekrolog in der Neuen Bibliothek (Bd. XV, S. 324) mit wichtigen Angaben über Guglielmis letzte Jahre. Als bedeutender Beitrag soll noch *P. von Stetten*-s: Kunst- Gewerb- und Handwerk-Geschichte der ... Stadt Augsburg, Augsburg 1779, und *J. C. Füsslis* Allgemeines Künstlerlexikon, Zürich 1779, erwähnt werden. Dazu kommen noch einige Bemerkungen in den zeitgenössischen Topographien und Reisebeschreibungen: u. a. *Bartoli, F.:* Notizie delle Pitture, Sculture ed Architetture ... Venezia 1776—1777, *Pasta, A.:* Le pitture notabili di Bergamo. Bergamo 1775 etc.

[5] Die meisten zeitgenössischen Berichte geben Trevisani als seinen Lehrer an. Von Stetten aber, dessen Aufzeichnungen auf Grund persönlichen Kontaktes in Augsburg entstanden sind, erwähnt ausdrücklich: »Sein Lehrer war Sebastiano Conca«. *P. v. Stetten*, a. a. O. II, S. 207.

[6] Vgl. *R. Longhi*, a. a. O. Paragone, 1954, V. Nr. 53, S. 28, Abb. 27.

[7] Im Guglielmi-Aufsatz im Thieme—Becker Künstlerlexikon (Bd. XV, S. 254) erwähnt *E. Messinger* einen Brief des Kardinals Alessandro Albani, den Förderer und Freund Winckelmanns, der sich mit Guglielmis Tätigkeit beschäftigt, ohne jedoch nähere Angaben mitzuteilen. Seit 1741 war der Maler Mitglied der Accademia dei Virtuosi al Pantheon.

[8] Guglielmi soll zwei Kabinettstücke mit der Geschichte des Aeneas für die Königin gemalt haben. Bei seinem Ruf nach Dresden hat auch die Empfehlung seines ehemaligen Meisters Sebastiano Conca eine Rolle gespielt (s. *Stetten*, a. a. O., II, S. 207 und Neue Bibliothek, Bd. X, S. 364).

[9] Vgl. in diesem Zusammenhang auch *K. Garas:* Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko. Acta Historiae Artium, VII, (1961) S. 239. Wir wissen nicht einmal, ob die Darstellung des Deckenbildes, ähnlich wie dann bei Palko, die Verherrlichung des Hl. Johann von Nepomuk gewesen sei. Die wichtigen neueren Werke über Dresden und die Katholische Hofkirche erwähnen leider nichts über Guglielmis Tätigkeit. Der Deckenbildentwurf in Leningrad mit der Verherrlichung der Allerheiligen, kann unmöglich — wie vorgeschlagen — mit der Kapelle in Dresden im Zusammenhang stehen. Das Deckenformat ist ganz verschieden — eher zu einem länglichen Kirchenschiff passend — und auch die Bezeichnung

mit 1755 zeugt für ein um einige Jahre später geplantes, sonst unbekanntes Werk.

[10] *Heinecken, C. H.:* Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig 1768, I, S. 50 und 1769, II, S. XXIV. Nach ihm war es Torelli, der Guglielmis niedergeworfenes Deckenbild neu malen sollte. *Heinecken* scheint entschieden gegen Guglielmi voreingenommen zu sein, *Hasche*-s Bericht im Magazin der sächsischen Geschichte (1768, Bd. IV, 740) über Guglielmis Dresdener Tätigkeit lautet etwas günstiger. Laut der neuveröffentlichten Angaben wurden »dem Mahler Guglielmi wegen Nischwitz« 1753 Februar 300 und dann 50 Thaler ausbezahlt. Aus der Summe zu urteilen muss das ein kleineres — heute nicht mehr bekanntes — Werk gewesen sein. Im nächsten Jahr ist das bezeichnete und erhaltene Bildnis des Chevalier de Saxe in Dresden entstanden (s. Hentschel in Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1963. XVII. S. 36. Abb. 42.).

[11] Während seines Dresdener Aufenthaltes soll Guglielmi noch einige Titelblatt-Entwürfe für Cameratas Dresdener Galeriewerk geliefert haben.

[12] »C'est cette ridicule et fausse prétention de se connaitre à tout, qui a enfanté chez quelques grands, quelques riches & quelques écrivains ces airs importans, qui sans égard pour le jugement des plus grands Artistes, les font décider à tort & à travers toutes les parties d'un tableau ou d'une statue.« Oeuvres d'Étienne Falconet, a. a. O. V, S. 100.

[13] Opere postume del Signor Abate P. Metastasio. Vienna 1795, Bd. II.

[14] *Schmidt, J.:* Die alte Universität in Wien und ihr Erbauer, Jean Nicolas Jadot. Wien 1929 mit dem Text des Programmes in extenso. *Meister, R.:* Zur Deutung des Deckengemäldes im Festsaale der Akademie, und *Meister, R.:* Die Fakultätswissenschaften auf dem Deckengemälde im Festsaal der Akademie der Wissenschaften. Anzeiger der Österr. Akademie der Wissenschaften, 1947, Nr. 13 bzw. 1949.

[15] *Crespi, L.:* Vite dei pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice. Roma 1769, S. 102.

[16] Das bevorzugte Thema bei Deckengemälden in den Klosterbibliotheken war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Allegorie auf das Bündnis von Wissenschaft und Religion, das »Connubium virtutis ac Scientiae«, wobei die Wissenschaften noch völlig als vom Glauben und der Theologie abhängig gezeigt wurden (vgl. St. Florian, Admont u. a.). Als eine spätere Phase, eine logische Konsequenz der Entwicklung kann das Fakultätsfresko im Lyzeum zu Eger in Ungarn angeführt werden. In dem 1780 Franz Sigrist vorgelegten Programm wird ausdrücklich betont, daß die Wissenschaften pragmatisch gezeigt werden sollen, ohne allegorische Personifizierungen. Sigrists Werk zeigt Guglielmis direkten Einfluß, möglicherweise war er in Wien oder in Augsburg mit ihm in nähere Verbindung getreten.

[17] Vgl. in diesem Zusammenhang *Garas, K.:* Franz Anton Maulbertsch. Budapest—Wien 1960, S. 85.

[18] Vgl. *Rothenstein, E. v.* in Bernouillis Sammlung kurzer Reisebeschreibungen 1782, Bd. IX, S. 291 und Budapest, Landesarchiv, Archiv der Familie Esterházy, Rahier, Akten 1766 (Művészettörténeti Dokumentációs Csoport).

[19] *Griseri, A.:* Il rococo a Torino e G. B. Crosato. Paragone, 1961, XII, Nr. 135, S. 60, Abb. 54, Götzenanbetung Salomos, nicht Opfer der Iphigenie.

[20] Ohne Kenntnis des Programms kann die ikonographische Deutung des Freskos kaum restlos gelingen. Um so weniger, als wir es hier weniger mit den üblichen Versinnbildlichungen der Ripaschen Ikonologie, als eher mit speziell historischen und ortsgebundenen Beziehungen zu tun haben. Gewisse Anhaltspunkte ergeben sich aus den ähnlichen habsburgisch-österreichischen Programmen, so z. B. aus dem Albrechtschen Konzept der Hofkanzlei (s. dort u. a. die Personifizierung des deutsch-römischen Reiches). Vgl. *Tietze, H.:* Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken. Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen, 1911, XXX, S. 9, 25.

[21] *Knox, G.:* Catalogue of the Tiepolo drawings in the Victoria and Albert Museum. London 1960, S. 96 und *Knab, E.* in Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1960, XIV, S. 147, Abb. 146.

[22] Guglielmi hat Illustrationen zu Metastasios Alcide al Bivio entworfen (gestochen von Anton Tischler; s. *Panofsky, E.:* Herkules am Scheidewege. Leipzig 1930, S. 137, Abb. 91); das Stück wurde aus Anlass der Verlobungsfeier des Kronprinzen Joseph mit Isabella von Bourbon 1760 in Wien vorgetragen. An Ballettszenen und Opernvorstellungen — etwa in der Art der Zauberflöte — mahnen auch die Guglielmi zugeschriebenen Fresken des kleinen Menagerie-Pavillons in Schönbrunn mit einem Reigen von halbphantastischen, halbmythologischen Figuren.

[23] Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, 1774, Bd. XV, S. 325; die Guglielmi-Biographie daselbst (1770, Bd. X, S. 363) betont ausdrücklich, dass nicht alle Werke des Meisters aufgezählt werden konnten. Wir müssen unbedingt damit rechnen, dass ausser den schon bekannten, auch andere, bisher unerforschte Fresken Guglielmis in der österreichischen Monarchie, in Deutschland oder anderswo existiert haben. Laut gütiger Mitteilung von B. Bushart, Stuttgart (nach Angaben von Prof. W. Fleischhauer) hatte Guglielmi in Stuttgart ein grosses Gruppenbildnis der fürstlichen Familie gemalt. Das Bild kam dann nach Leningrad.

[24] *Baden, T.:* Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn. Leipzig 1797, S. 263. Brief F. Nicolais an Hagedorn vom 12. Oktober 1764. Eines der beiden Deckenbilder war kurz nach seiner Entstehung schadhaft geworden, es begann abzublättern und musste von dem Berliner Maler B. Ch. Rode repariert werden.

[25] Die gleiche Allegorie, wie der junge Held von Minerva bzw. der Tugend dem Laster entrissen und gen Himmel geführt wird, kommt in ähnlicher Weise auf Sebastiano Riccis Schönbrunner Deckenbild, auf einem Deckenbild Willmanns im Speisesaal von Kloster Leubus, auf einem weiteren von Francesco Trevisani im Palazzo de Carolis in Rom, auf Beaumonts Fresko im Turiner königlichen Palast etc. vor. (Vgl. *Garas, K.:* Ein unbekanntes Hauptwerk Sebastiano Riccis. Pantheon, 1962, IV, S. 235).

[26] *Batowski, S.:* a. a. O. S. 160—161, Briefe vom 22. März und 30. April 1768.

[27] *Beguin, S.:* Esquisses et dessins inédits de Gregorio Guglielmi. Paragone, 1955, VI, Nr. 63, S. 10, Abb. 8.

[28] *Baden* a. a. O. S. 263 »Winckelmann würde sagen, das ganze Werk wäre abscheulich.«

[29] Vgl. die Dokumente und die Rektifikation der Crosato-Attribution bei *Griseri, A.:* Gregorio Guglielmi a Torino. Paragone, 1955, VI, Nr. 69, S. 29, Abb. 15—19.

[30] Vgl. in diesem Zusammenhang *Griseri, A.:* Il rococo a Torino e G. B. Crosato. Paragone, 1961, XII, Nr. 135, S. 60. Vgl. auch die Supraporte Beaumonts im Turiner Palazzo Reale *(Griseri* in Bolletino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti, 1958—1959, XII—XIII, S. 138, Abb. 125—126.

[31] Am 24. Dez. 1765 wurde die Vereinbarung zwischen den deputati del Luogo Pio della Pieta und dem römischen Maler Gregorio Guglielmi abgeschlossen. Die ersten zwei Ovalbilder der Kapelle waren von G. B. Pittoni bzw. von G. B. Cignaroli gemalt worden, die beiden weiteren waren Pompeo Batoni in Auftrag gegeben. *Paribeni, R.:* Provincia di Bergamo. Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Roma 1931, S. 2.

[32] Sein alter Freund, Sophonias de Derich, arbeitete hier wieder an seiner Seite, er malte die Sopraporte im Festsaal des Liebert-Palastes. Während seines Augsburger Aufenthaltes soll Guglielmi auch einige Altarbilder gemalt haben, doch sind darüber keine näheren Angaben erhalten geblieben.

[33] Von Darstellungen dieser Art seien hier nur Stefano Torellis Gemälde im Lübecker Rathaus erwähnt. Natürlich waren die Fresken in den städtischen und bürgerlichen Häusern der Vernichtung durch Umbau besonders preisgegeben. Die meisten, die uns in diesem Zusammenhang interessieren würden, können nur noch aus den Quellen zitiert werden, so z. B. die Fresken Franz Sigrists im Haus des Augenarztes Leo und des Herrn Marschenbauer in Augsburg, das Deckenbild Amigonis im Münchener Preysing-Palast, Maulbertschs Fresko im Palais Riesch in Dresden, sowie Oesers Gemälde in Leipziger Privathäusern.

[34] *Batowski*, a. a. O. S. 153: »Je n'en connais pas de meilheur que le sieur de Guglielmi, cependant j'avou à V. M. qu'il néglige quelquefois ses ouvrages pour ambitionner la vitesse, une autre défaut qu'il manque à la noblesse de physiognomie.«

[35] Der Vorschlag des Grafen da Canal (*Batowski*, a. a. O. S. 159), man solle Szenen aus Polens Geschichte zur Darstellung wählen, Vorteile und Bestrebungen des neuen Regimes zeigen, wurde nicht angenommen. Der Graf, Gesandte des Königs von Sardinien in Wien, selbst Kunstkenner und Sammler, war ein alter Freund Guglielmis, dem der Künstler vermutlich auch seine Empfehlung an den Hof von Turin zu verdanken hatte.

[36] *Batowski* a. a. O. S. 151: »Breve spiegazione della Grande Idea fatta da Guglielmi l'anno 1767 rappresentante il Gloriosissimo Regno di S. M. l'Imperatrice di Tutta la Rossia sotto l'emblema di Minerva del Nord.«

[37] *Mariette* a. a. O. Bd. II, S. 339: »Je l'ai vu à Paris en 1770, et ce fut M. Vernet son ami qui nous le présenta.« Auch Mariette schloss sich dem über Guglielmi gefällten Urteil an: »C'était un de ces peintres praticien, qui nés avec de l'imagination ne demandent qu'à s'exercer sur de grands espaces. Il ne faut pas leur demander de la correction dans le dessin, ni de la sagesse dans la composition. Ils y mettent du feu, ils y employent de couleurs brillantes, et l'oeil peu connaisseur en est satisfait, et cela suffit.«

[38] *Stollreither, E.:* Lebenserinnerungen des Joh. Christian von Mannlich. 1741—1822. Berlin 1913, S. 184, und Neue Bibliothek Bd. XV, S. 324.

[39] Oeuvres d'Étienne Falconet. Lausanne 1781, Bd. V, S. 100. Die Tatsache, dass das Ehepaar de Derich zur gleichen Zeit daselbst ums Leben kam, liess die Vermutung auftauchen, dass sie vergiftet wurden. Wahrscheinlicher erscheint uns die Annahme, dass sie an einer Nahrungsmittelvergiftung starben.

[40] Interessant ist in diesem Zusammenhang die Bemerkung Nicolais: »Herr Guglielmi verachtet übrigens alle deutschen Künstler aufs äusserste; er redet von Mengs als von einem dummen Jungen, und lächelt, dass so ein Mensch als Rode mahlen will.« Baden a. a. O. S. 263.

VERZEICHNIS DER WERKE

Augsburg, Haus des Freiherrn Benedict Adam von Liebert (Schätzler-Palais). Deckengemälde im Festsaal: »Der Handel verbindet die Weltteile«, 1767. Deckenbild über der Haupttreppe: »Allegorie der Künste mit Apollo, Merkur und den Musen«, bezeichnet »GUGLIELMI 1766« der Entwurf zum Deckenbild des Festsaals befindet sich in der Albertina in Wien.

Augsburg, Haus des Jakob von Köpf (später Christian von Münch) bei St. Annen. Deckengemälde über der Haupttreppe: »Allegorie von Handlung und Landwirtschaft«, bezeichnet »Pinx Guglielmi Anno 1768«; vernichtet.

Bergamo, Colleoni-Kapelle
zwei Ovalbilder: Jakobs Kampf mit dem Engel und Hiob auf dem Dunghaufen, Öl, Leinwand 210×175, gemalt 1765. Die Entwürfe dazu: Wien, Albertina.

Berlin, Prinz-Heinrich-Palast, heute Universität, Festsaal, Deckengemälde: »Versammlung der Götter«, gemalt 1764. Entwurf im Louvre, Cabinet des Dessins, und Teilentwurf, Leningrad, Ermitage, Graphische Sammlung.
Galerie, Deckengemälde in zwei Teilen: Huldigung der vier Weltteile und Verherrlichung eines jungen Helden, der von der Tugend zum Ruhmestempel geführt wird, gemalt 1764; vernichtet
die Farbskizze mit den vier Weltteilen s. Warschau, Nationalmuseum, die Zeichnung mit der Verherrlichungsallegorie, Wien, Albertina.

Berlin, Schloss Sanssouci
Nach Angabe Heineckens (Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, 1768, I, 50) soll Guglielmi auch im Schloss zu Sanssouci Plafonds gemalt haben.

Brno, Moravské Museum, Graphische Sammlung
Erbauung der Burg von Troja, Feder mit Bister, 24,4×40,3 bezeichnet »G. Guglielmi 1768, Princip o di Gran Corrici di Troija«
Erbauung des Molos von Troja, Feder mit Bister 25,4×41,3, bezeichnet »G. Guglielmi 1768, Principio de Molo di Troija«
beide aus der Sammlung Skutezky in Raigern, ausgestellt in Bratislava 1953, Talianska kresba 15—18, storočia Nr. 103—104.

Dresden, Katholische Hofkirche
Deckenbild der hl. Johann-von-Nepomuk-Kapelle, gemalt 1753, gleich danach abgerissen.

Dresden, Institut für Denkmalpflege
Bildnis des Chevalier de Saxe. Öl, Leinwand 142×110, bezeichnet »G. Guglielmi fecit 1754«.

Firenze, Uffizi, Raccolta di disegni
Grablegung Christi, Marterszene, Figurenstudien, Zeichnungen.

Leningrad, Ermitage
Verherrlichung der Zarin Katharina II. Inv. Nr. 5531, Öl, Leinwand 107×168, bezeichnet »1767 GG«. Entwurf zu dem nicht ausgeführten Deckenbild im Katherinenschloss von Zarskoje Selo, aus Zarskoje Selo 1923.
Graphische Sammlung
Versammlung der Götter mit Minerva, Herakles, Mars und Saturn, Inv. Nr. 3772, Zeichnung 48×34,5, 1768 aus der Sammlung Kobenzl, bezeichnet »Guglielmi a Berlino L'anno 1763«. Wahrscheinlich Entwurf zum Deckenbild des Prinz-Heinrich Palastes.
Venus und Satyr, Inv. Nr. 3773, Zeichnung 32,5×52,5, 1768 aus der Sammlung Kobenzl, bezeichnet »Guglielmi à Berlino«. Entwurf zum Deckenbild des Prinz-Heinrich-Palastes in Berlin.
Die Anatomie, Inv. Nr. 3774, Federzeichnung 29×45,5, 1768 aus der Sammlung Kobenzl, bezeichnet »Guglielmi a Vienna nel 1754 in uno dalli lati.... Plafond della Gran Sala dell Università«. Entwurf zum Deckenbild der Wiener Universität.
Götterversammlung mit Minerva, Saturn, Apoll und Flora, Inv. Nr. 3775, Zeichnung 37,5×51, 1768 aus der Sammlung Kobenzl, Entwurf zu einem Deckenbild.
Verherrlichung der hl. Dreifaltigkeit, Inv. Nr. 3777, Federzeichnung 106×66, 1768 aus der Sammlung Kobenzl, bezeichnet »Guglielmi L'anno 1755«, Entwurf zu einem Deckenbild.
Sieg der russischen Flotte über die Türken am Dniester, Inv. Nr. 11 806, Federzeichnung 81×126, bezeichnet »Fait par G. Guglielmi, Membre de l'Académie de Rome 1770«.

Leningrad, Akademie der Bildenden Künste
Sieg der russischen Flotte über die Türken am Dniester, Zeichnung, bezeichnet »G. Guglielmi fecit 1770«, Stichvorlage.

London, Victoria and Albert Museum
Huldigung der Länder Österreichs mit ihren Produkten, Inv. Nr. D. 265—189, Federzeichnung mit weiss erhöht, 65,4×101,6, aus drei Stücken zusammengeklebt, alte Aufschrift auf der Rückseite »Grego. Guglielmi«, wurde früher Tiepolo zugeschrieben
Entwurf zum mittleren Deckenbild der Grossen Galerie in Schloss Schönbrunn.

Madrid, Kirche der Trinitarier
Ponz erwähnt in seiner Viaje en España, Madrid 1776, Guglielmis Skizzen zu den Fresken der römischen Kirche Sta Trinità degli Spagnuoli als im Besitz des Mutterklosters in Madrid befindend

München, Sammlung B. Jolles, Auktion Kunsthaus Helbing, 1895
Taufe eines Kindes in der Kath. Hofkirche zu Dresden, Nr. 285, Feder mit Tusch, 41,5×30,4 aus der Sammlung des Bischofs Schneider.

Nancy, Musée
Der Tag oder der Triumph Apollos mit der Gründung Trojas, Öl, Leinwand 81×129, bezeichnet 1769
Sonnenaufgang, Aufstieg Apollos — Sonnenuntergang,

Apollo mit Diana, Öl, Leinwand 62×81, bzw. 64×81. Entwürfe zu den nicht ausgeführten Deckenbildern der Galerie d'Apollon im Palais von Ujazdow, 1866 aus dem Nachlass des Bildhauers Falconet, der die Entwürfe als Geschenk von der Zarin Katharina II. erhalten hat. Ausgestellt Roma, 1959, Il settecento a Roma, Nr. 279—281

Napoli, Palazzo Reale
Laut Bericht der Neuen Bibliothek (1770, X, S. 364) hatte Guglielmi zwei Kabinettstücke mit der Geschichte des Aeneas für die Königin gemalt. Verschollen?

Nischwitz, Schloss des Grafen Brühl näher nicht bekanntes Werk aus 1753, vernichtet.

Paris, Louvre
Huldigung der Länder Österreichs mit ihren Produkten, Inv. Nr. RF. 1939—30, Öl, Leinwand. Entwurf für das mittlere Deckenbild der Grossen Galerie im Schloss Schönbrunn
Die Segnungen des Friedens, Inv. Nr. RF. 1939—31, Öl, Leinwand. Entwurf für eines der Seiten-Deckenbilder in der Grossen Galerie von Schloss Schönbrunn
Cabinet des Dessins
Versammlung der Götter, Inv. Nr. 18.157, Zeichnung 22,7×39,7. Entwurf zum Deckenbild des Festsaals im Prinz-Heinrich-Palais in Berlin, 1764
Alexander der Grosse am Grabe Achilles, Inv. Nr. 003280, Zeichnung, mit der alten Inschrift »Gouiglmi«
Dido, Inv. Nr. 18.128, Federzeichnung 23,5×33, bezeichnet »Gregorio Guglielmi, Romano 1751«

Praha, Sv. Katerina-Kirche
Altarbild, der Hl. Augustin, bezeichnet »Gregorio Guglielmi Pinx. Roma 1739«. Laut Bericht der Neuen Bibliothek (1770, X. 364) soll Guglielmi in Rom drei Altarbilder für eine Prager Kirche gemalt haben.

Roma, S. Apollonia-Kirche
Hauptaltarbild, verschollen.

Roma, Speisesaal des Augustiner-Chorherrenstiftes
Christus speiset das Volk, um 1745 gemalt, verschollen.

Roma, Sto. Spirito in Sassia
Guglielmis Fresken mit Darstellungen aus dem Neuen Testament.

Roma, Sta Trinità degli Spagnuoli
Deckenbilder im Chor und in der Sakristei, um 1746—1748.

Roma, ?
Die Pest in Rom, laut Neue Bibliothek (1770, X, X. 364) für Papst Benedikt XIV. gemalt.

Roma, vormals Sammlung Massimo
Bildnis eines Monsignore aus Foligno, Öl, Leinwand bezeichnet »Greg. Guglielmi«

Salzburg, Schloss Leopoldskron, Malergalerie des Fürsten Firmian
Guglielmis Selbstbildnis.

Saratow, Museum
Die Seeschlacht bei Tscheschme, 1770 für Katharina II. gemalt.

Sopron, (Ödenburg) Haus des Weinhändlers Wilhelm Edlinger
Deckenbilder mit biblischen und poetischen Geschichten über der Haupttreppe und in den Zimmern
Garten-Lusthaus, Deckenbild, Die vier Jahreszeiten, alle vor 1766, wahrscheinlich um 1757 entstanden; vernichtet.

Torino, Kirche der Hl. Märtyrer Solutore, Avventore und Ottaviano, Hauptaltarbild, Maria in der Glorie mit den Titelheiligen, wahrscheinlich 1765—1766 entstanden.

Torino, Palazzo Reale
Kabinett, Deckenbild, Die vier Weltteile, 1765.

Torino, Palazzo del Duca di Genova (Palazzo Chiablese) vier Sopraporte, Die vier Zeitalter, Öl, Leinwand, 1766. Ausgestellt Roma, 1959, Il Settecento a Roma, Nr. 282—285.

Torino, Sammlung A. Griseri
Salomon opfert den Götzen, Öl, Leinwand, Entwurf zu einem ovalen Deckenbild.

Warszawa, Muzeum Narodowe
Allegorie der vier Weltteile, Inv. Nr. 120. 984, Öl, Leinwand 94×61, bezeichnet »Guglielmi f. 1768«. Wahrscheinlich Entwurf zu einem Teil des Deckenbildes in der Galerie des Prinz-Heinrich-Palastes zu Berlin, 1764.

Wien, Alte Universität
Aula, Deckenfresko, Allegorie der vier Fakultäten, die Architekturmalerei von Domenico Francia, 1755 entstanden, 1961 durch Feuer vernichtet.

Wien, Schloss Schönbrunn
Kleine Galerie, Deckenfresko, Verherrlichung des Hauses Habsburg, bezeichnet »GUGLIELMI P. 1759«, die Farbskizze dazu im Kunsthist. Museum,
Grosse Galerie (Grosses Deckengemälde in der Mitte: Die Huldigung der Länder Österreichs mit ihren Produkten, bezeichnet »GREG. GUGLIELMI. PIN 1760«, vgl. die Entwürfe in London, Victoria and Albert Museum und Paris, Louvre.
Deckengemälde (der zwei Seitenfelder: Die Segnungen des Friedens, (der Entwurf dazu in Paris, Louvre), bzw. Der Schutz der Waffen, bezeichnet »GUGLIELMI 1761«. Alle diese Fresken wurden 1944 während der Krieges schwer beschädigt, 1948 wiederhergestellt.
Menageriepavillon, Deckenbild, Rundtanz mythologischer Gestalten, Guglielmi zugeschrieben.

Wien, Kunsthistorisches Museum
Verherrlichung des Hauses Österreich, Öl, Leinwand, Farbskizze zu dem Deckenbild der Kleinen Galerie von Schloss Schönbrunn.

Wien, Graphische Sammlung Albertina
Allegorie der Naturwissenschaften, Inv. Nr. 1315, Feder und Kreide 26,8×38,4, Entwurf zum Deckenbild im Hörsaal der Universität, 1755
Hiob mit seinem Weib, Inv. Nr. 1313, Federzeichnung, 31,5×24,8, wahrscheinlich Entwurf zu dem Bild der Colleoni Kapelle in Bergamo, 1765
Hiob mit seinem Weib (in einer anderen Fassung), Kreide, 33,8×25,2, wahrscheinlich Entwurf zum Bild der Colleoni-Kapelle in Bergamo
Jakobs Kampf mit dem Engel, Kreide, 35,5×26,7, wahrscheinlich Entwurf zum Bild der Colleoni-Kapelle in Bergamo, 1765
Die Tugend führt einen jungen Helden zum Olymp, Inv. Nr. 1314, Feder, 41,6×22,9, Entwurf zu dem nicht mehr erhaltenen Deckenbild der Galerie im Prinz-Heinrich-Palast, Berlin, 1764
Der Handel verbindet die Weltteile, Inv. Nr. 23.606, Feder mit Bister 36,4×22,5, Entwurf zum Deckenbild im Festsaal des Liebert- (Schätzler) Palais in Augsburg, 1767
Dardanus befiehlt den Bau des Sonnentempels, Inv. Nr. 23.605, Kreide und Feder 25,9×40,6, bezeichnet »G. Guglielmi 1768 Dardano così veduta del tempio del Sole«, Entwurf für das nicht ausgeführte mittlere Deckenbild in der Galerie d'Apollon von Ujazdow
Merkur, Neptun und zwei weibliche Gestalten, Inv. Nr. 27.357, Feder 32,8×21, aus der Sammlung Artaria. Entwurf zu einem Deckenbild.
Allegorie mit Krieg, Friede, Kunst und Wissenschaften, Feder, 43,7×55,9, Entwurf zu einem Deckenbild.

Kupferstiche und Radierungen nach Guglielmi
Selbstbildnis, gestochen von Georg Christoph Kilian in Augsburg 1767
Bildnis der Joh. Magdalena von Derich, gestochen von G. Ch. Kilian, Augsburg,
Alcide al bivio, Illustrationen zu Metastasio, gestochen von Anton Tischler, Wien 1761.

Fälschlich zugeschriebene Werke:

Kopenhag, Statens Museum for Kunst
Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, Inv. Nr. 4518, Öl, Leinwand 88×68

Venezia, Sammlung Giuseppe Fiocco
Die göttliche Weisheit mit den Tugenden, Rötel und Feder 16,5×23,8

BIBLIOGRAPHIE

(Die im Thieme-Becker-Aufsatz nicht zitierten oder seitdem erschienenen Werke)

Abecedario de J. P. Mariette (vor 1775), Archives de l'Art Français, 1857, II, S. 539, IV, S. 70.

Oeuvres d'Étienne Falconet. Lausanne 1781.

Gercken, Ph. W., Reisen durch Schwaben, Baiern, angrenzende Schweiz, Franken und die rheinischen Provinzen. Stendal 1783.

Hirsching, F. G., Nachrichten von sehenswürdigen Gemälden und Kupferstichen in Teutschland. Erlangen 1786—1792.

Korabinsky, J. M., Geographisch-Historisches und Produkten Lexikon von Ungarn. Pressburg 1786.

Magazin der sächsischen Geschichte, 1787, IV, S. 740.

Rothenstein, E. v., Reisen durch einen Teil des Königreichs Ungarn. Bernouillis Sammlung Kurzer Reisebeschreibungen. 1782, X.

Rothenstein, E. v., Lust-Reisen durch Bayern, Würtemberg, Pfalz, Sachsen... in den Jahren 1784 bis 1791. Leipzig 1792.

Winckelmann, L. v., Neues Malerlexikon zur nähern Kenntnis alter und neuer guter Gemählde... Augsburg 1796.

Baader, K. A., Reisen durch verschiedene Gegenden Deutschlands in Briefen. Augsburg 1801.

Lipowsky, F. J., Baierisches Künstlerlexikon. München 1810.

Eggers, C. D., Reise durch Franken, Baiern, Österreich, Preussen und Sachsen. Leipzig 1810.

Böckh, F. H., Merkwürdigkeiten der Haupt und Residenzstadt Wien. Wien 1823.

Forwerk, F. A., Geschichte und Beschreibung der kön. kathol. Hof- und Pfarrkirche zu Dresden. Dresden 1851.

Nagler, K. G., Die Monogrammisten. München 1860.

Herain, K. V., České malířství od doby Rudolfinské do smrti Reinerovy. Praha 1915.

E. Messinger in *Thieme, U.-Becker, F.:* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 1922, XV, S. 254.

Garzarolli-Thurnlackh, K., Die barocke Handzeichnung in Österreich. Wien 1928.

Stix, A.—Spitzmüller, A.: Albertina Katalog. Die Schulen von Ferrara, Bologna, Parma und Modena, Lombardei... Wien 1941.

Paribeni, R., Provincia di Bergamo. Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Roma 1931.

Lavagnino, E., Gli artisti italiani in Germania. Roma 1943.

Batowski, Z., Z dziejów tworczości Gregoria Guglielmiego. Prace Komisjy historii Sztuki, Krakow 1948, IX, 153.

Longhi, R., Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden. Proporzioni 1950, III, S. 216.

Zykan, J., Deckengemälde des Gregorio Guglielmi in Wien und ihre Wiederherstellung. Österr. Zeitschrift für Denkmalpflege, 1950, IV, S. 14.

Galetti, N.—Camesasca, E., Enciclopedia della pittura italiana. Milano 1950.

Tintelnot, H., Die barocke Freskomalerei in Deutschland. München 1951.

Lieb, N.: Führer durch die Städtischen Kunstsammlungen Augsburg. Augsburg 1953.

Longhi, R., Il Goya romano e la »cultura di Via Condotti«. Paragone, 1954, V, Nr. 53, S. 28.

Schmidt, J.—Tietze, H.: Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien 1954.

Garas, K., Magyarországi festészet a XVIII. században. (Malerei in Ungarn im XVIII. Jahrhundert). Budapest 1955.

Fiocco, G.: Cento antichi disegni veneziani. Venezia 1955.

Beguin, S., Esquisses et dessins inédits de Gregorio Guglielmi. Paragone, 1955, VI, Nr. 63, S. 10.

Griseri, A., Gregorio Guglielmi a Torino. Paragone, 1955, VI, Nr. 69, S. 29.

Csatkai, E., Sopron és környéke műemlékei. Magyarország műemléki topográfiája. II. (Die Kunstdenkmäler von Ödenburg und Umgebung. Die Kunsttopographie Ungarns. Band II.) Budapest 1956.

Volpi, M., Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del 700 in Italia. Bolletino d'Arte, 1958, XLIII, S. 263.

Griseri, A.: Due ritratti romani: un Giaquinto e un Guglielmi. Paragone, 1956, VII., Nr. 83, S. 61, Abb. 40.

Il Settecento a Roma. Roma 1959.

Mrazek, W.: Kunst aus Österreich. Barocke Deckenmalerei. Wien 1961.

Mrazek, W.: Gregorio Guglielmis Deckenfresko vernichtet. Alte und Moderne Kunst, 1961, 44 S. 1.

Dobroklonski, M. W.: Risunki italianski skoli 17—18. wekow. Katalog. Leningrad 1961.

Olsen, H.: Italian paintings and sculpture in Denmark. Copenhagen 1961.

Hentschel, W.: Ein unbekanntes Porträt von Gregorio Guglielmi. Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1963 XVII. S. 36.

DE LA BÊTE À L'ANGE

LES ÉTAPES DE LA LUTTE VITALE DANS LE PENSÉE ET L'ART D'EUGÈNE DELACROIX

par

L. RUDRAUF

«Cet homme me donne quelquefois l'envie de durer autant qu'un patriarche ou d'être ranimé à temps pour assister aux enchantements et aux louanges qu'il excitera dans l'âge futur.»

Charles Baudelaire

Ayant étudié jadis avec une minutieuse et sympathique attention la personnalité prodigieusement complexe d'Eugène Delacroix, ayant sondé son coeur et ses reins, exploré son monde imaginaire et scruté systématiquement sa pensée d'homme et d'artiste, je dois rendre grâce à l'Académie Hongroise des Sciences du privilège qu'il lui plait de m'accorder pour rendre hommage à notre grand peintre romantique — que ce vocable diversement et le plus souvent mal défini qualifie très imparfaitement — à l'occasion du centenaire de sa mort. Occasion opportune que je souhaite profitable aux hommes de notre temps pour reconsidérer les grands et multiples problèmes que soulèvent son oeuvre et sa vie d'artiste.*

Ce sont les problèmes essentiels et éternellement actuels de l'invention artistique avec ce qu'elle comporte de spontanéité enthousiaste et d'effort obstiné, de réussites et d'échecs, de joies et de déceptions. Il n'est pas question ici de les développer dans toute leur ampleur. J'ai fait de mon mieux, pendant de longues années, pour y voir clair, sans me flatter d'en avoir élucidé les ultimes secrets. D'autres viendront de qui la perspicacité psychologique saura pénétrer plus profondément dans les arcanes de cette nature complexe, douée de facultés perceptives, intuitives et imaginatives heureusement syncrétisées et d'étonnants pouvoirs de réalisation au service de l'immense besoin de s'extérioriser. Car s'il faut bien faire la part du mystère et des secrets dans cette âme inquiète et tourmentée, souvent rétractile au contact des indiscrets, elle n'est pas de celles qui se dérobent à la quête des parties les plus intimes de son être. Tout au contraire, elle va audevant des âmes fraternelles éparses dans le monde. Si, dans ses activités créatives, elle se replie sur elle-même dans l'isolement de son atelier consigné aux intrus, c'est pour mieux échapper à la solitude en se mettant tout entière, avec ses aspirations les plus intimes, dans l'oeuvre à faire, destinée à servir de «pont» entre l'âme du créateur et l'âme du partenaire inconnu prédestiné à en recevoir le message. Ce message, le peintre-poête l'adresse à ses amis les plus proches, à ses contemporains de toute nation et la plus lointaine postérité. Il semble que les générations actuellement vivantes, à la faveur de cette année de commémoration, doivent l'accueillir et le méditer avec une sérieuse et sympathique attention. De salutaires leçons peuvent en être tirées, je crois, pour l'avenir de l'art et de la pensée esthétique.

Pour honorer la mémoire de l'artiste qui m'est devenu familier entre tous, je tenterai pour ma part une incursion dans son psychisme extraordinairement complexe, non pour en démonter tous les leviers et ressorts et en expliquer les mécanismes subtils, comme je m'y suis appliqué jadis sans me flatter d'y avoir réussi, mais pour l'observer en activité dans des moments où ses tendances vitales s'extériorisent avec une vigueur particulière et dans un sens très défini.

Dès qu'on approche de cet oeuvre chargé d'un dynamisme souvent explosif, on est frappé du côté cruel et sanguinaire de cet art haut en couleur passionnelle. «Du sang, de la volupté et de la mort», c'est sous ce titre barrésien que pourrait être groupé un nombre fâcheusement disproportionné de peintures qui jalonnent la carrière du maître tout au long de son existence et qui sont un objet de répugnance aux âmes sensibles.

C'est un effet du «sadisme» constitutionnel du grand romantique français, a soutenu un auteur



Fig. 1. Delacroix: Cheval sauvage terrassé par un tigre. Lithographie

italien; sadisme typiquement français, avait déjà observé un peu impartial historien allemand de notre génie national.

Qu'un fond de cruauté soit natif en tout homme et peut-être en toute créature vivante consciente à quelque degré, il serait audacieux de le nier et imprudent de le méconnaître. Le sadisme est généralement considéré comme une perversité individuelle, parfois comme un cas pathologique. De nos jours il semble que le goût des spectacles violents, des brutalités et des férocités bestiales soit devenu endémique, voire universel, au point qu'il serait dérisoire d'en citer des exemples. La presse et le cinéma nous en submergent quotidiennement, et les masses s'y abandonnent avec délices.

Notre propos est d'examiner le cas d'Eugène Delacroix. «Le coeur humain est une vilaine porcherie», constate-t-il dès ses premiers pas dans la noble carrière de l'art, dans une lettre à son ami Philarète Chasles (J. I. 56, lettre non reproduite dans la correspondance), «ce n'est pas ma faute», ajouta-t-il, pour conclure, avec un méritoire retour sur lui-même: «Mais qui ose répondre de soi?»

Et cela nous met au coeur du problème que nous cherchons à élucider. Tout l'art de Delacroix peut s'expliquer, en dernier ressort, à partir de son pessimisme, combien clairvoyant! à l'égard de la nature humaine. Un impératif moral en découle dans la pensée du jeune peintre, qui fait appel tacitement au courage d'Hercule pour nettoyer nos écuries clandestines, où s'accumulent toujours à nouveau les immondices dues aux égoïsmes féroces, aux rivalités sordides, aux lâches traîtrises qui empoisonnent jusqu'aux relations entre frères et amis. Cette attitude défensive à l'égard de nos penchants trop naturels exclut le soupçon de sadisme qui est délectation dans la cruauté.

Delacroix ne se complaît pas dans les spectacles du mal. Mais il se refuse à la chimère rousseauiste de la bonté naturelle de l'homme. Formé aux dis-



Fig. 2. Delacroix: Cheval attaqué par une panthère. Toile

ciplines classiques à base chrétienne, il regarde en face les réalités de ce monde et ne craint pas de nous en présenter le spectacle souvent amer et douloureux. Sa philosophie vitale de fond est un pessimisme réaliste, qui n'exclut pas, nous le verrons, les élans généreux et les promesses rédemptrices. Une lutte sans trêve et sans merci est à ses yeux l'essence-même de la vie. Il juge vain, voire dangereux, de se détourner de cette vérité cruelle qui revêt un caractère universel. On la découvre non seulement chez l'homme, mais partout dans la «biosphère», vocable inconnu du vivant de Delacroix mais qui répond bien à sa vision du monde. Le spectacle des luttes vitales dans le règne animal le fascine et le remplit d'une sorte d'admiration philosophique mêlée de pitié. Un jour, à Angerville, nous le voyons suivre avec passion les péripéties d'une lutte à mort entre un scarabée et des fourmis acharnées à sa perte. Il note soigneusement les phases de cette «*tragédie* où le *pauvre* scarabée finit par succomber aux morsures des *impitoyables* ouvrières» (J. II 364, 15 juillet 1855). Les mots soulignés par moi témoignent d'un sentiment tout autre que la délectation sadique. L'année suivante, dans le même endroit, la voracité universelle lui offrait un sujet analogue de méditation: «J'admire cette multitude de petites toiles d'araignées que le brouillard du matin fait découvrir à l'oeil en les chargeant d'humidité. Quelle quantité de mouches et d'insectes doivent se prendre dans ces filets pour nourrir les tissandières, et quelle multitude de ces dernières offertes à l'appétit des oiseaux, etc. ..» (J. II 472, 13 octobre 1856). Et sa pensée suit sans doute l'accroissement de cet apétit tout le long de l'essor vital jusqu'au sommet de la création où l'homme, non content d'avoir établi sa domination sur les règnes

inférieurs, tourne ses instincts de conquête contre sa propre espèce.

«La Vie se dévorant elle-même pour propager sa puissance et assurer son triomphe, sombre et magnifique vision d'une multitude d'espèces s'élevant par degrés dans la hiérarchie des êtres en se nourrissant du sang des plus faibles», c'est dans ces termes que j'avais résumé jadis la philosophie «impérialiste» de Delacroix à qui il ne manquait que ce vocable commode pour en caractériser l'essence. Elle donne bien la teinte de sa pensée et la couleur tragique d'une importante partie, la plus originale peut-être, de son oeuvre de peintre. Son art est tout imprégné du sang qui jaillit sous les voluptueuses morsures des bêtes et des hommes. Ce sont les sujets les plus cruels qui semblent l'avoir le plus fortement et le plus constamment inspiré. Au temps de sa jeunesse, ce qui dans la lecture de Byron remua le plus puissamment son imagination, ce furent les scènes de violences et d'étreintes meurtrières. Le 11 novembre 1824, dans *la Fiancée d'Abydos*, dans *Giaour*, il note plusieurs épisodes plus cruels les uns que les autres qu'il juge propres à être traités en peinture, tels la *Mort de Sélim*, la *Mort de Hassan*, le *Giaour contemplant sa victime*. Les phases les plus effrénées de la lutte le tentent irrésistiblement, surtout les étreintes des guerriers qui se saisissent. «En faire un qui expire en mordant le bras de son ennemi.» La férocité des luttes sanglantes, des corps à corps indissolublement noués jusque dans la mort, est décrite dans le *Giaour* en un langage qui atteint les limites extrêmes de l'expression verbale. Mais ce détail d'une bestialité inouïe n'est pas dans Byron. Le peintre veut descendre, dirait-on, plus profondément que le poète, dans l'abîme infernal de la haine et de la rage vengeresse. Cette morsure, ultime jouissance d'un homme à qui la vie échappe, comment un artiste dont nous connaissons la délicatesse de coeur a-t-il pu y arrêter sa pensée pour en faire le sujet d'un tableau? Accès de plaisir sadique? Assouvissement subconscient d'un désir de vengeance refoulé? Qui donc peut répondre de soi? Horreur que lui inspire cet excès de férocité humaine? Je le croirais plus volontiers, car Delacroix juge toute situation dramatique en juge clairvoyant. Il aime à sonder la tragédie humaine dans ses gouffres les plus noirs pour en faire jaillir les éruptions d'une *catharsis* salutaire. C'est une hypothèse que je ne puis songer à approfondir en ces pages qui ont pour objet les représentations concrètes des luttes inéluctables dans un univers régi par un principe d'individuation, pour parler comme Schopenhauer, sans le suivre dans les voies décevantes de son pessimisme radical. Ce serait, en effet, trahir la pensée morale de Delacroix et méconnaître son attitude en face des cruelles nécessités de la lutte vitale que de voir en lui un disciple du philosophe hypocondriaque de Francfort. Loin de chercher le salut dans l'abolition du vouloir-vivre, il en accepte les dures conditions pour s'élever par degrés dans la hiérarchie des lutteurs et devenir digne d'engager le combat avec l'ange, épreuve de force et de courage réservée aux élus, aux héros de vertu tel Jacob qui en sortit estropié mais vainqueur.

Toute lutte, tout déploiement d'énergie vitale sont pour Delacroix un objet d'exaltation, surtout lorsque c'est une lutte à mort, lorsque l'enjeu est la vie-même. A l'origine de ces luttes à mort il y a un féroce appétit de vie lequel, dans les races carnassières, ne peut s'assouvir qu'aux dépens d'un être vivant fait de chair et de sang, tels les grands fauves, qui se jettent sur leur proie avec une voracité tout instinctive. Nous les appelons bêtes cruelles. Mais il ne peut y avoir de vraie cruauté que chez les êtres pleinement conscients de leurs actes. Les luttes de bêtes contre bêtes offrent à l'observation humaine un spectacle de rage sanguinaire fait d'un acte d'agression et d'une réaction de défense, parfois d'un affrontement entre égaux. Lorsque deux fauves de l'espèce féline se disputent la même proie, on peut y voir la lutte vitale dans la pureté, affranchie de tout frein moral. Or de tels spectacles étaient pour notre peintre de véritables sujets d'émerveillement, il faut bien le constater, en admirant la fréquence et la beauté des peintures et dessins qui en témoignent. Nous avons écarté le reproche de «sadisme», peut-être pour nous en justifier nous-même, car nous ne pouvons nier l'extrême plaisir que nous éprouvons en présence de ces voluptueuses et brutales scènes de carnage. Il nous semble que la «participation sympathique» n'y est pour rien, sinon dans l'arrière-fond le plus secret de notre *libido* subconsciente.

Je laisse à la compétence des spécialistes de la psychanalyse les fonds troubles où, selon leurs vues hypothétiques, grouillent les mobiles honteux de tous nos comportements. Les plaisirs que nous voulons confesser publiquement, non pour les faire absoudre, mais pour les justifier, sont des plaisirs d'art, c'est-à-dire des plaisirs esthétiques et poétiques, ceux-là même que le peintre-poète Eugène Delacroix, les ayant lui-même vécus avec une lucide intensité, veut nous communiquer. Ce sont



Fig. 3. Delacroix: Lion dévorant un cheval. Dessin

des plaisirs à la fois sensitifs et intellectuels pleinement conscients, relevant d'une analyse formelle et psychologique à la portée de nos facultés critiques les plus clairement définies, facultés que l'artiste auquel nous voulons rendre hommage exerçait lui-même avec une splendide supériorité aussi bien pour juger les oeuvres d'autrui que pour contrôler la fabrication des siennes (voir L. Rudrauf, Eugène Delacroix et le problème du romantisme artistique, pages 238—269).

Delacroix était peintre, c'est-à-dire un oeil émerveillé ouvert sur les aspects infiniment variés du monde extérieur, et une main prompte à en transcrire sur une quelconque surface plane les formes et les couleurs. Dès l'âge des cavernes la nature et l'art avaient partie liée. Il serait vain de vouloir faire du règne des formes d'art un règne autonome. Même les formes dites abstraites sont soumises à des lois naturelles et on les rencontre dans l'univers réel à toutes les échelles de grandeur. Aucune forme réelle n'était exclue de sa curiosité visuelle toujours en éveil. Mais ce sont surtout les formes animales qui captent son regard de chasseur d'images et le plongent dans une sorte de félicité faite de stupéfaction et d'admiration. Nous en possédons un témoignage enthousiaste dans son *Journal* de 1847, à la date du 19 janvier. Au hasard d'une promenade il était entré ce jour-là au Cabinet d'Histoire Naturelle du Jardin des Plantes et aussitôt saisi d'une curiosité dévorante de tout ce qui tombait sous les yeux, voici ce que nous lisons pour notre édification, si nous avons le moindre doute quant à l'acuité de la perception du réel chez ce grand imaginatif: «Elephants, rhinocéros, hippopotames, animaux étranges! Rubens l'a rendu à merveille». Il veut dire sans doute que le grand Flamand a su rendre à merveille l'étrangeté de ces bêtes exotiques. «J'ai été pénétré en entrant dans cette collection d'un sentiment de bonheur. A mesure que j'avançais, ce sentiment augmentait, il me semblait que mon être s'élevait au-dessus des vulgarités ou des petites idées, ou des peti-



Fig. 4. Delacroix: Lion dévorant un lapin. Toile



Fig. 5. Delacroix: Combat d'un lion et d'un sanglier. Toile



Fig. 6. Delacroix: Combat d'un lion et d'un tigre. Dessin au crayon

tes inquiétudes du moment. Quelle variété prodigieuse d'animaux et quelle variété d'espèces, de formes, de destination! A chaque instant ce qui nous paraît la difformité à côté de ce qui nous semble la grâce. Ici les troupeaux de Neptune, les phoques, les morses, les baleines, l'immensité des poissons à l'oeil insensible, à la bouche stupidement ouverte, les crustacés, les araignées de mer, les tortues; puis la famille hideuse des serpents, le corps énorme du boa avec sa petite tête; l'élégance de ses anneaux roulés autour de l'arbre; le hideux dragon, les lézards, les crocodiles, les caïmans, le gavial monstrueux, dont les mâchoires deviennent tout-à-coup éffilées et terminées à l'endroit du nez par une saillie bizarre. Puis les animaux qui se rapprochent de notre nature: les innombrables cerfs, gazelles, élans, daims, chévres, moutons, pieds fourchus, têtes cornues, cornes droites, tordues, en anneaux; l'auroch, race bovine, le bison; les dromadaires et les chameaux; les lamas, les vigognes qui y touchent; enfin la girafe» — ici quelques remarques sur le talent de l'empailleur qui a su la rendre dans sa raideur et sa gaucherie telle que la nature l'a faite. Il note pour finir et sans insister: «Les tigres, les panthères, les jaguars, les lions». Les grands fauves qui tiennent une place privilégiée dans son oeuvre ne semblent cités ici que pour mémoire. En réalité, ce sont les grandes vedettes de son bestiaire, comme il est aisé de constater en feuilletant le Catalogue Robaut.

«D'où vient, se demande-t-il, avec une louable et pour nous très profitable curiosité introspective, le mouvement que la vue de tout cela a produit chez moi? De ce que je suis sorti de mes idées de tous les jours qui sont tout mon monde, de ma rue qui est mon univers. Combien il est nécessaire de se secouer de temps en temps, de mettre la tête dehors, de chercher à lire dans la création qui n'a rien de commun avec nos villes et avec les ouvrages des hommes !» Il ne pense certainement pas ici aux oeuvres des artistes, mais aux inventions mécanistes et aux productions des techniques industrielles, ajouterais-je pour parer à une objection de la part des autonomistes de l'art. «Certes, poursuit Delacroix, cette vue rend meilleur et plus tranquille. En sortant de là, les arbres ont eu leur part d'admiration et ils ont été pour quelque chose dans le sentiment de plaisir que cette journée m'a donné.» Les arbres en plein hiver qui ne sont peut-être jamais plus beaux que dans leur nudité. Lisons encore les dernières lignes de cette confidence si révélatrice des dispositions permanentes de sa nature d'artiste et des impulsions puissantes reçues en ce jour du contact avec le monde «prodigieux» des animaux. «J'écris ceci au coin de mon feu, enchanté d'avoir été, avant de rentrer, acheter cet agenda, que je commence un jour heureux. Puissé-je continuer souvent à me rendre compte ainsi de mes impressions. J'y verrai souvent ce qu'on gagne à noter ses impressions et à les creuser, en se les rappelant.» Jour béni en vérité pour les amis et admirateurs du maître, puisqu'il semble que le choc émotif éprouvé au Cabinet d'Histoire Naturelle le 19 janvier 1847 l'a déterminé à reprendre son *Journal* interrompu depuis presque 25 ans.

Cette parenthèse ne nous éloigne pas d'une semelle du problème qui nous occupe en ce moment: quelle est la nature du plaisir que le peintre peut éprouver devant les déchirements, les férocités de la lutte bestiale? Ce plaisir participe de celui qu'impose tout spectacle naturel observé dans sa vérité, avec ses difformités, ses bizarreries, ses hideurs et monstruosités et aussi ses grâces et ses élégances. Il est intéressant de remarquer que le peintre romantique tombe tout naturellement, en cette circonstance, dans le vocabulaire de Hugo pour traduire ses impressions visuelles. La prodigieuse variété des formes de la nature est en soi

un objet d'admiration, de contemplation esthétique, quelles qu'en soient les résonances affectives. Il s'en dégage une sorte d'apaisement. «Cette vue rend meilleur et plus tranquille.» Versons ce document au dossier du prétendu «sadisme» de notre peintre rapace.

Bêtes contre bêtes

Et maintenant voyons le aux prises avec les fauves: lions, tigres, panthères et jaguars. Il est aisé de découvrir qu'à la base de son goût, qu'on peut juger immodéré, pour les scènes de violence et de voracité dans le monde des carnassiers où il se complaît manifestement, comme s'il se sentait de leur famille, — ne sont-ils pas de ceux en effet, «qui se rapprochent de notre nature»? — il y a une admiration pour les grâces et les élégances félines, admiration que tout homme sensible à la «beauté vitale», notion chère à Ruskin, ne peut que partager. En fait il les observe non seulement dans les instants d'agressivité et de haute tension musculaire, mais dans leurs attitudes de repos, flânant ou couchés, tels qu'il pouvait les observer dans les cages de ménageries et les fosses des jardins zoologiques.

Il va de soi qu'il les étudiait sur le vif et non pas empaillés. Bien avant cette mémorable visite au Cabinet d'Histoire Naturelle, il s'était familiarisé avec leurs moeurs paisibles ou irascibles. Nous les voyons apparaître, sporadiquement d'abord, dès l'année 1828, avec un singulier éclat dans la magnifique lithographie du *Cheval Sauvage terrassé par un Tigre* publiée chez Lamotte, puis avec une fréquence croissante dans les années 1840 et 1850, en acceptant les dates proposées par Robaut, et soutenue avec un fléchissement numérique à l'approche de sa mort. Jamais sa passion pour les races félines, chats compris, ne s'est assoupie. En faisant le décompte sommaire des peintures, aquarelles, gravures et lithographies et dessins à la plume ou à la mine de plomb d'après le Catalogue Robaut, nous totalisons plus de 500 unités, les feuilles de dessin comprenant souvent plusieurs croquis. Ce serait un travail méritoire de les passer en revue dans un ordre chronologique et classées par types formels. Notre propos aujourd'hui est d'en présenter une sélection réduite — trop réduite hélas — au thème des luttes, soit entre bêtes, soit entre bêtes et hommes.

Ce qu'il nous fallait démontrer — y avons-nous réussi? c'est que Delacroix aimait et admirait



Fig. 7. Delacroix: Combat d'un lion et d'un tigre. Dessin à la plume

les lions, tigres, panthères pour leur grâce et leur élégance corporelles, et aussi sans doute pour leurs teintes fauves et rousses. Il est manifeste cependant que même au repos ces redoutables machines à dévorer, telles que les voit et que les figure l'artiste, apparaissent chargées d'un potentiel dynamique prompt à se réveiller. On pourrait songer à mettre l'ensemble de ses études plus ou moins poussées en séries «dynamoplastiques» pour montrer à quel point extraordinaire Delacroix était sensible aux gradations subtiles qui conduisent de l'éveil à l'extrême déchaînement de l'énergie vitale chez les rois du désert et de la jungle.

Il se trouve que la première entrée en scène dans l'oeuvre de Delacroix d'un félin de race royale est l'agression la plus foudroyante qu'il ait jamais représenté. C'est le *Tigre terrassant le Cheval Sauvage* de la lithographie de 1828 mentionnée plus haut. Le titre consacré est *Cheval Sauvage terrassé par le Tigre* (Fig. 1.). Il va de soi que la notion de sauvagerie n'a aucune résonance morale sous la loi de la jungle. Du point de vue humain, le terme s'appliquerait plutôt au tigre qui s'est jeté traîtreusement sur le «pauvre» solipède qui ne lui avait certainement fait aucun mal ni l'avait provoqué par aucune menace. Il passait par là, «ahnungslos» dirait-on en allemand d'un mot qui ne possède pas d'équivalent en français. Peut-être s'était-il couché là pour dormir. Aucun doute qui est l'«agresseur», autre notion sans valeur juridique et morale dans le royaume de la bestialité innocente, régi par

la loi inexorable de la faim, loi dont l'homme lui-même ne saurait s'affranchir. Instinctivement, à cause de notre sympathie pour le cheval, fût-il sauvage, nous prenons parti pour la victime et nous gardons l'espoir, la lutte étant encore à sa première phase, que le beau coursier pourra se relever, secouer le «méchant» tigre et se sauver par la seule arme toute défensive dont la nature l'ait muni, la vitesse. Mais déjà, hélas, nous sommes subjugués par l'irrésistible beauté et l'éblouissante maîtrise de ce dessin au crayon gras de l'artiste trentenaire et nous nous attardons avec délices dans la contemplation de cet instant de violence maximale indéfiniment prolongé, où les dents et les griffes sont implantées dans la chair vivante et palpitante. Nous pouvons bien imaginer les phases qui précèdent et qui suivent cet instant fugace: le tigre guettant sa proie, puis bondissant dans une trajectoire dont la courbe est encore inscrite dans la queue et la colonne vertébrale de l'agile et puissant fauve, puis la réaction également puissante du cheval galvanisé par la morsure, se ramassant et bondissant à son tour pour rejeter la bête cramponnée à son cou et à sa tête. Cette lutte filmée nous restituerait les phases successives dans leur enchaînement, mais je doute que son déroulement au maximum de sa violence pût atteindre la puissance d'effet de cet instantané prodigieux fixé par la peinture. C'est dans ce pouvoir de ramasser, de concentrer dans une image fixe une action transitoire d'une foudroyante rapidité que réside la supériorité de la peinture sur le cinéma, qui peut prendre mille revanches sur son terrain propre, sans fausser le génie de Rubens en filmant ses tableaux. Le cinéma est une chose et la peinture en est une toute autre. La cinépeinture, chère au regretté Henri Valensi, obéit à d'autres lois que la peinture tout court. Le «mouvement» en peinture n'est pas déplacement, mais dynamisme perpétué d'un moment de l'action. Il est «rêverie dynamiste», dirait Gaston Bachelard, dont la pensée peut nous aider beaucoup à creuser ce problème. C'est parce que rien ne bouge plus que nos facultés imaginatives et analytiques aussi se trouvent libérées et entraînées dans une participation active indéfiniment renouvelable. Il est vrai qu'il faut l'immense talent d'un Delacroix pour fixer un mouvement à ce degré d'instantanéité sans le figer. Peut-être n'existe-t-il dans toute l'histoire des arts du dessin aucune réussite aussi parfaite d'une telle figuration dynamoplastique que cet assaut d'un tigre terrassant un cheval. J'y vois la réalisation magistrale d'un archétype de l'agressivité de type binaire simple. L'archétype, en passant dans le monde concret, n'a rien perdu de sa force, mais acquis au contraire une puissance d'effet probablement impossible à dépasser. Il est évident que Delacroix n'a pas pu observer sur le vif un semblable incident. Sa prodigieuse lithographie est la synthèse de mille observations occasionnelles et d'études systématiques dans les ménageries de Paris et de Saint-Cloud, soutenues par une imagination combinatoire allant à la rencontre de mon archétype hypothétique. (voir R. Escholier, Delacroix peintre, graveur, écrivain — Tome I, p. 103).

Quoi qu'il en soit, ce qui nous arrête devant cette oeuvre humaine et nous domine, c'est un sentiment d'admiration, admiration pour la beauté formelle de cette lutte animale, toute bestiale et cruelle qu'elle soit, et admiration pour l'étonnante maîtrise du peintre qui l'a transcrite en termes définitifs dans le langage d'une technique d'invention encore récente, au développement de laquelle il a génialement contribué lui-même. Cela ajoute à notre admiration qui est donc, à divers titres, de nature esthétique.

Le plaisir d'art prédomine de même dans d'autres scènes de bestialité et de férocité peintes par Delacroix, au point de nous faire oublier presque le côté cruel et douloureux du sujet. Un autre *Cheval attaqué par un Tigre*, non catalogué par Robaut, est reproduit par Hourticq dans les Classiques de l'Art, page 91. C'est une petite toile appartenant au Musée des Arts Décoratifs. La date proposée est 1844. La situation est toute différente. Il semble que le tigre a assailli le cheval sur pied, peut-être en pleine course, par derrière. La puissante bête est accrochée à la croupe de ses deux pattes arrière, les deux pattes avant cramponnées dans le dos et le flanc, les dents enfoncées près de la région du coeur. Le cheval se cabre et retourne la tête brusquement en arrière, dans un geste d'effarement. Le moment d'extrême instabilité est saisi comme sur le vif, en réalité imaginé avec une justesse qui témoigne d'une prodigieuse connaissance des mécanismes musculaires en action et en réaction, fort différents dans les deux espèces. Il serait dérisoire de relever les «incorrections» anatomiques de détail. Le lien rythmique de l'arabesque complexe richement modulée — s'il est permis de faire des emprunts au vocabulaire musical — subordonne très correctement les détails à l'effet recherché. En 1842 signalons une peinture de petit format figurant un cheval



Fig. 8. Delacroix: Combat d'un lion et d'un tigre. Aquarelle



Fig. 9. Delacroix: Lion déchirant le cadavre d'un Arabe. Toile

attaqué par un tigre et une aquarelle qui en est une variante sous le titre *Cheval attaqué par une panthère*, les deux catalogués par Robaut sous les Nos 761 et 762 (fig. 2). L'issue de la lutte n'y est plus douteuse. Les chevaux renversés sur le dos ont cessé toute résistance, quoique vivant encore. La fougue vorace des carnassiers n'en est pas ralentie, surtout chez la panthère de l'aquarelle. Je ne m'y attarderai pas. Une magistrale lithographie datée de 1844 (Robaut N° 805) représente un lion dévorant un cheval, phase plus avancée de la lutte où le fauve a triomphé et assouvit son appétit sanguinaire. Le cheval mort ou mourant git sur le flanc, le vainqueur plante ses griffes dans la mâchoire et le poitrail de la victime, ses crocs profondément enfoncés dans le cou, il s'abreuve du sang encore chaud avant de déchiqueter et de dévorer sa noble proie. Un dessin à la mine de plomb (Robaut N° 804) et un autre à la plume et au lavis à la Bibliothèque municipale d'Avignon (non catalogué par Robaut, fig. 3) témoignent de la préparation consciencieuse de l'artiste, soucieux de vérité, d'exactitude et de puissance d'effet, qualités dont il atteint la plénitude dans l'oeuvre achevée. Il a dû être fortement pris par le sujet, car il y est revenu dans une variante signalée par Robaut sous le N° 1842 dans le supplément du Catalogue. C'est une toile aux dimensions inconnues, qui, d'après une notice marginale dans l'exemplaire du Catalogue en ma possession, a été acquise par M. Hatvany à la vente Chéramy. Je ne connais pas le lieu où ce tableau-esquisse se trouve actuellement et ne saurais décider s'il est postérieur ou antérieur à la lithographie. Ce qui est certain, c'est que son auteur était fortement ému par le côté poignant



Fig. 10. Delacroix: Chasse au lion. Toile

et pitoyable de ce drame macabre. Ici comme ailleurs la curiosité d'artiste et l'appétit esthétique triomphent des résonances sentimentales. La *catharsis* opère et l'accent tragique de l'oeuvre nous exalte dans la mesure-même où il nous accable.

Lions et tigres n'ont pas toujours le rôle héroïque dans la conquête de leurs proies, quand ils s'attaquent à une chèvre (Robaut N° 1021), à un lapin (Robaut N° 1299, fig. 4), à un caïman de petite taille (Robaut N° 1281, Louvre). Dans ces cas il n'y a pas véritablement lutte, mais l'expression de férocité et de voracité n'en est pas diminuée. Dans l'admirable petite toile de la collection Thomy-Thierry au Louvre (Robaut N° 1299) peinte en 1856, il y a une singulière disproportion entre l'effort utile, qui est minime, et la puissance des instruments mis en action pour l'accomplir, les pattes violemment crispées, toutes griffes dehors, et la gueule formidable se refermant sur l'inoffensif rongeur, les crocs encore visibles s'enfonçant avec délices dans le râble, morceau d'autant plus succulent qu'il est encore tout palpitant de vie. Le génial artiste a eu soin de laisser aux yeux du lapin le même éclat qu'à ceux du lion, comme si le dévorateur et le dévoré bénéficiaient d'un même flux vital. Le grand fauve est au plus beau moment de sa jouissance carnassière qui a envahi tout son être. Sa satisfaction se propage tout le long de l'échine jusqu'à l'extrémité de la queue serpentine dont le bout se relève comme une flamme noire. En me livrant à de telles descriptions, ne serai-je pas à mon tour soupçonné de «sadisme», vice spécifiquement français? Je ne pense faire autre chose que mon métier d'analyste attaché à des fins d'art et d'esthétique. Tant pis si je suis

englobé dans une réprobation commune avec le maître responsable de cette oeuvre cruelle assurément, mais justement admirée par tous les bons connaisseurs.

Le rapport des forces est analogue entre le lion et le caïman dans la petite toile datée de 1855 au Louvre (Robaut 1281). La phase de l'agression est un peu moins avancée et il y a encore un semblant de lutte dont l'issue ne saurait être douteuse. Le lion encore debout sur ses pattes de derrière sur une pente légèrement descendante vers l'avant s'est abattu sur le petit saurien qui aeu le malheur de traverser son chemin dans un mauvais moment. Les pattes maintiennent la proie sur le sol, mais il semble que les dents aient quelque peine à entamer la carapace. La rage dévorante s'en trouve freinée et la joie de la morsure amoindrie. Le lion dévorant une chèvre commence à être rassasié mais reste encore «attablé», est-on tenté de dire, devant sa caverne creusée dans une falaise rocheuse qui forme le fond du petit tableau où l'on respire une sorte de sécurité «bourgeoise». Tous ces petits tableaux, soit dit en passant, sont de grandes merveilles sous le rapport de l'ambiance spatiale.

Les rapports du fauve royal avec les bêtes inoffensives ne sont pas nécessairement hostiles. Ils peuvent prendre le caractère du jeu et de la curiosité amusée. Ainsi dans une autre petite toile de la même année 1847, cataloguée par Robaut sous le titre *Lion à la couleuvre* (N° 1020). Proie peu tentante pour le puissant promeneur solitaire qui la rencontre sur son chemin. Il ralentit son pas et, sans brutalité, griffes rentrées, il pose sa patte avant gauche sur le mince reptile qu'il considère d'un regard indulgent. Ce geste gracieux donne lieu à un mouvement ondulatoire dans le corps du félin d'une merveilleuse eurythmie où s'affirme une fois de plus une admirable connaissance des mécanismes musculaires extraordinairement souples chez la race féline. Delacroix ne s'est jamais lassé de les étudier sur le vif et parfois aussi sur les bêtes écorchées.

Que le serpent soit d'une taille plus impressionnante et se montre tant soit peu agressif, et la réaction du félin sera tout différente. Voici un tigre passant sous une branche d'arbre autour de laquelle est enroulé un serpent qui lui montre les dents, poussé par un instinct de défense ou de provocation, on ne sait trop. Le tigre de même semble hésiter entre deux partis opposés, la riposte ou la fuite. Sa patte droite est levée, sa tête tournée vers l'adversaire. Un combat pourrait s'engager soit sur l'initiative du tigre, le serpent n'étant pas hors de sa portée, soit du serpent qui peut être tenté de prendre l'offensive. Delacroix nous laisse ici en suspens avec un sens merveilleux du réel et de l'instant dramatique (Robaut N° 1023). Le petit tableau est de 1847. En 1862, peu de temps avant sa mort, il revient à une situation analogue, plus fortement tendue. Le boa est enroulé autour du tronc d'arbre, à la fois plus exposé et plus dangereux pour l'attaque. Le tigre se sentant nettement menacé fait face, tous les ressorts tendus pour bondir, les mâchoires largement ouvertes pour mordre. Ici encore on ne sait pas ce qui va se passer, les chances étant incertaines pour l'un et l'autre des puissants vertébrés, chacun des deux ayant des moyens de défense et de contrainte également redoutables. Le conflit entre reptiles et fauves semble avoir constamment hanté l'imagination du peintre vers la fin de sa vie. En 1858, si la date proposée par Robaut (N° 1354) est exacte, il le présente dans un instant particulièrement dramatique: un tigre cheminant dans un sentier embroussaillé voit subitement surgir sur son flanc droit un serpent dont l'attitude menaçante, sans doute accentuée par un sifflement que nous croyons entendre, semble lui inspirer une brusque frayer sous l'effet de la surprise. Il tourne la tête du côté d'où vient la menace, tandis que ses pattes avant semblent préparer un bond non pas pour attaquer mais pour fuir. La réaction est d'une vérité subjugante, comme si le peintre avait réellement assisté à cette rencontre. Le titre qu'on a donné à cette petite toile: *Tigre effrayé par un serpent* se justifie pleinement. Nous ne pourrions, pour en faire l'éloge, que répéter des choses que nous avons déjà dites.

Une toile plus grande (Robaut N° 1298), datée de 1856, montre un lion tenant sous ses pattes de devant un gros serpent. Il y a encore lutte mais l'issue n'en est pas douteuse. Je ne sais si, dans une telle rencontre, le reptile peut avoir l'avantage. Autant que je sache, Delacroix n'a jamais peint une étreinte entre un puissant boa et un tigre ou lion, laquelle pourrait bien finir, je crois, par un étranglement. Peut-être lui répugnait-il de montrer un représentant de la race royale en position de vaincu, à moins que ce ne fût sous les assauts convergents des mieux armés et des plus impitoyables prédateurs de ce monde. C'est un chapitre que l'incorruptible véracité du peintre a eu garde de ne pas éluder. Nous ne tarderons pas à l'ouvrir.



Fig. 11. Delacroix: Arabe à l'affût. Toile

Mais nous n'avons pas fini avec les luttes entre bêtes. Celles que nous avons étudiées mettaient lions ou tigres aux prises avec des proies faciles. Delacroix leur a opposé parfois des adversaires moins aisé à réduire, tel ce sanglier auquel il semble cependant que le lion, plus puissant et aussi plus souple, va régler le sort après un corps à corps acharné (Robaut N° 1232, fig. 5). Nous sommes surpris de rencontrer le farouche pachiderme dans les montagnes d'Afrique, mais peu importe au peintre et à nous-même cette invraisemblance. Elle n'enlève rien au réalisme du combat tel qu'il serait si la rencontre avait lieu. Le rapport de forces est exprimé avec une justesse étonnante. Les masses et les poids sont sensiblement égaux, mais les moyens d'attaque et de défense sont à l'avantage du lion. Le sanglier ne possède pas de griffes et ses «défenses», fort dangereuses pour le chasseur humain, sont déjà rendues inoffensives par la patte arrière du lion, qui a réagi avec une promptitude admirablement correcte pour protéger son ventre en maintenant la tête de l'adversaire collée contre le sol. La patte avant gauche du carnassier est passée sous le ventre, celle de droite pressée lourdement sur la nuque du sanglier dont les faibles genoux ont fléchi sans aucune chance de pouvoir se redresser. Déjà la gueule vorace du probable vainqueur a enfoncé les dents profondément dans le dos de la victime près d'être terrassée. Les premières gorgées de sang ne peuvent qu'attiser la rage dévoratrice du fauve, dont l'agressivité s'exprime dans la tension des muscles et la saillie effrayante des griffes. Ce déploiement d'énergie est ici mieux motivé que chez le lion dévorant le lapin, car le sanglier résiste encore et peut avoir des sursauts

sinon redoutables du moins gênants pour le seigneur de la montagne, dont l'assouvissement sanguinaire risque d'en être retardé. Notre satisfaction esthétique trouve assurément son compte dans ce grand petit chef-d'oeuvre qu'on peut admirer au Louvre. Elle réside dans le contraste rythmique fortement et subtilement marqué entre les deux corps qui s'étreignent, contraste qui se déploie d'un bout de queue à l'autre et qui relève d'une analyse «dynamoplastique» à laquelle nous ne pouvons pas nous attarder ici. Elle réside en outre dans le magnifique contraste de couleurs des deux peaux de bêtes et, comme toujours dans ces petits tableaux largement brossés, dans l'harmonie merveilleusement accordée entre l'action dramatique et le paysage. C'est un drame sanglant qui se joue en effet au premier plan du défilé tortueux aux rochers convulsifs, drame qui remue dans le fond de ses entrailles l'amer dramaturge penché sur les sombres problèmes de la lutte vitale.

Delacroix les sonde dans les abîmes les plus vertigineux, au-delà des instincts de conservation et de domination individuels, dans les profondeurs animales qui engagent la durée des espèces. La situation la plus poignante qu'il ait mise en scène dans le monde des fauves, c'est la *Lionne et ses petits attaqués par un Tigre* (Robaut N° 1233). C'est un dessin à la plume mesurant 0 m 20 sur 0 m 15, de l'année 1853. Il a été gravé sur bois pour le *Magasin Pittoresque* dans les dimensions originales. Je ne le connais que par la minuscule vignette illustrant le Catalogue Robaut. Même réduite ainsi à l'extrême, l'impression est bouleversante. La lionne couchée au premier plan, les tout petits lionceaux abrités sous son ventre, se soulève sur les pattes avant et retourne la tête vers l'agresseur qui descend vers elle presque de face, dans une torsion de corps chargée de menace. Aucune description verbale ne peut rendre la puissance de la tension dramatique ni la stupéfiante vérité de la courbe binaire qui rapproche avec une sorte de lenteur explosive les deux bêtes ennemies. La décharge va être foudroyante, mais pour notre terreur et notre admiration restera éternellement en suspens. La terreur et la pitié se mêlent dans le coeur du peintre et dans ceux des spectateurs à un sentiment de beauté archétypique. C'est dans la fusion parfaite de ces sentiments psycho-esthétiques que se révèle l'essence-même de l'art. De «sadisme» il ne saurait être question dans la contemplation de ce drame qui nous touche dans les fibres les plus humaines.

Les conflits entre fauves ne pouvaient manquer de tenter le crayon et le pinceau de Delacroix. Robaut (N° 1097) nous signale un dessin à la mine de plomb à l'année 1849: *Combat d'un lion et d'une Panthère*. Dans la phase représentée le lion a le dessus. Il a l'avantage de la masse à laquelle la panthère ne peut opposer qu'une souplesse et une agilité mordante qui lui permettront peut-être d'échapper à l'étreinte. Le «catch» se passe sous les yeux d'un groupe d'arabes qui se tiennent à distance, «épouvantés», dit Robaut, «d'assister à une lutte si terrible», ou plutôt piqués, croirais-je plus volontiers, d'en connaître l'issue avant de se livrer eux-mêmes à leur instinct de chasse... Le petit croquis du Catalogue est trop indistinct pour permettre une analyse digne des formidables partenaires et de leur maître arbitre. Il est probable que par le choix du moment et les moyens d'expression graphiques, la pièce possède dans ses dimensions restreintes (0 m 18 sur 0 m 24 environ) des qualités magistrales du premier ordre.

A la date du 12 octobre 1854, Delacroix note sur son *Journal*, étant dans sa maison de campagne à Champrosay: «Travaillé toute la journée jusqu'à 3 heures passées avec frénésie. J'ai avancé la grisaille du *Marocain qui monte à cheval* (Robaut 1076), le *combat du Lion et du Tigre*» et quelques autres sujets. Le 15 octobre, toujours dans les mêmes dispositions enthousiastes, il note encore, à la fin d'une journée laborieuse: «J'aurai presque entièrement fait les trois tableaux que j'avais apportés à Champrosay, les toiles encore fraiches. J'avais le *Christ dormant pendant la tempête*, *Combat de lion et de tigre*, *Marocain montant à cheval*.» Je cite ces passages pour montrer avec quelle ardeur il mordait à la besogne quand un sujet le passionnait. Il est probable que le *Combat du lion et du tigre*, achevé ce jour, a des rapports étroits avec une aquarelle et deux dessins, l'un à la plume, l'autre au crayon, catalogués par Robaut à l'année 1856 sous les N°s 1305, 1306 et 1307. J'ai l'avantage d'en avoir de bonnes photos qui permettent de juger correctement la situation dans trois phases légèrement décalées. C'est le dessin à la mine de plomb qui fixe probablement la première idée. On peut se demander quel est le motif de ce combat et qui est l'aggresseur. Sous le N° 1304, Robaut signale une toile de petites dimensions figurant la *Rencontre d'un lion et d'un tigre*. Il n'en reproduit que la description donnée par A. Moreau à la page 279 de son Catalogue: «Le tigre, ramassé sur lui-même, se prépare à



Fig. 12. Delacroix: Chasse au tigre. Aquarelle

bondir sur son ennemi.» On peut supposer qu'il s'agit d'un conflit territorial, fort commun dans le règne animal et qu'on trouve même chez les oiseaux (L. Bounoure, «L'Instinct de propriété chez les animaux» Figaro Littéraire, N° 701, 26.9.59.). Le tigre entend interdire au lion ses terrains de chasse et pour en protéger l'accès il prend les devants, prêt à se jeter contre l'envahisseur. C'est donc lui l'agresseur. Le cas juridique est clair. Le lion n'adopte d'abord qu'une attitude défensive, celle que Delacroix a retenue dans le dessin au crayon (Robaut N° 1307, fig. 6) où la lutte est déjà violemment engagée. Le puissant roi des animaux s'est levé sur ses pattes arrière et a tendu horizontalement ses «bras» avant. Le tigre s'y est jeté avec une rage imprudente et a senti aussitôt les pinces acérées de l'étau vivant se resserrer sur son dos. Les griffes avant et arrière de gauche du tigre entrent dans le flanc droit du lion qui le supporte avec une royale nonchalance, laquelle se marque aussi dans l'expression dédaigneuse avec laquelle il mord dans l'épaule de son furieux adversaire. La morsure rageuse de celui-ci, qui entame la jambe avant droite à hauteur du coude, a quelque chose de dérisoire et de presque comique. On peut se demander s'il n'y a pas là, dans l'esprit du peintre, une secrète intention satirique, comme il nous a semblé en découvrir en d'autres occasions (à la Chapelle des Saints-Anges et ailleurs). Du point de vue de l'art, il en résulte un contraste «dynamoplastique» poussé à la limite. Dans l'aquarelle (Robaut N° 1305, fig. 8) l'ascendant du lion s'est accentué. Il s'est dressé un peu plus sur les pattes arrière, celle de gauche pesant lourdement sur la queue du tigre, privé désormais de toute possibilité de se redresser. Le dessin à la plume (Robaut N° 1306, fig. 7) représente une phase encore plus critique. La prédominance en poids et en hauteur du lion se révèle écrasante et la culbute en arrière du tigre est devenue inévitable. Je ne pousserai pas plus loin l'analyse du contraste graphique et dynamique



Fig. 13. Delacroix: Chasse aux lions. Toile



Fig. 14. Delacroix: Chasse aux lions. Esquisse



Fig. 15. Delacroix: Chasse aux lions. Toile



Fig. 16. Delacroix: Chasse aux lions. Esquisse

que le lecteur peut prolonger tout à son aise devant les reproductions. On voudrait savoir quel moment transitoire Delacroix a retenu pour la toile achevée le 15 octobre 1854. Je n'en ai malheureusement trouvé aucune trace jusqu'ici.

Du point de vue sportif il y a quelque chose de choquant dans cette compétition entre un poids lourd et un poids plume, mais le point d'honneur n'intervient pas dans les rivalités d'importance vitale. Il serait intéressant d'assister dans le règne des grands fauves à un combat entre égaux. Delacroix y a pensé en faisant s'affronter deux lions près d'une source. Le tableau, format 0 m 41 sur 0 m 52, est catalogué par Robaut à l'année 1848 sous le N° 1051. C'est probablement le même qui est mentionné dans une lettre de Delacroix à M. Thomas, marchand de tableaux, rue du Bac, du 3 mars 1853 (*Correspondance* Tome III page 142). Une note de Joubin le signale en 1937 comme appartenant à M. David Weill. Il s'agit ici manifestement d'un conflit territorial ou de priorité. La lutte n'est pas engagée mais l'attitude agressive des deux superbes félins laisse prévoir qu'elle sera terrible. Le plus fort aura raison. C'est la loi de la jungle, loi naturelle, loi universelle.

Bêtes contre hommes

Lorsque l'homme est aux prises avec les races carnassières, cette loi prévaudra-t-elle ou subira-t-elle des amendements? Essayons de comprendre ce qui en est dans le monde tel que le voit Delacroix. Pour les lions, pour les tigres, l'homme nu, l'homme sans arme est un animal comme un autre et une proie facile, même lorsqu'il est doué d'une certaine force musculaire et d'habileté manoeuvrière. Sans dents et sans griffes, il ne se défendrait guère mieux qu'une chèvre, n'ayant pas même des cornes à opposer aux formidables mâchoires des bêtes fauves.

Cette infériorité constitutionnelle de notre espèce, Delacroix l'a constatée en plus d'une occasion. Ainsi dans une toile de dimensions moyennes, non datée, cataloguée par Robaut à l'année 1847 sous le N° 1017 et le titre *Lion déchirant le cadavre d'un Arabe* (fig. 9). S'il y a eu lutte, elle a dû être brève. L'Arabe est couché sur le dos, terrassé probablement par surprise. Le peu glorieux agresseur lui fouille le ventre et la poitrine de ses deux pattes avant en regardant la figure de sa victime avec un grognement satisfait. L'artiste a repris ce thème macabre l'année suivante, si les dates proposées par Robaut (N° 1054) sont exactes, dans une aquarelle qui n'est guère plus qu'une variante de la toile mentionnée. Le lion, encore ici, contemple sa victime, peu pressé, semble-t-il, à la dévorer.

Une autre variante (Robaut N° 1055) peinte sur toile est plus libre et fortement dramatisé. Le cadavre gît au bord d'un précipice. Une crosse de fusil arabe est visible au premier plan à gauche. Le chasseur avait tiré sans résultat et apparemment cherché son salut dans la fuite. Arrivé au bord du précipice, le lion, furieux, lui a réglé son compte et on le voit en train de lui déchirer les entrailles avec une rage vengeresse. Avec une significative insistance Delacroix est revenu à ce motif dans une gravure au vernis mou datée de 1849 (Robaut N° 1095), reprise sans changement dans un dessin à la mine de plomb (Robaut N° 1096), mais ici c'est une lionne qui déchire la poitrine d'un Arabe, sans déroger à la loi de la jungle qui régit hommes et bêtes à l'état sauvage.

Mais une pitié nous saisit et une autre loi s'impose à notre esprit quand nous voyons une faible et gracieuse Indienne attaquée et mordue par un tigre. C'est le sujet d'une petite toile que Robaut (N° 1200) attribue par hypothèse à l'année 1852. Il cite à cette occasion une lettre à Pierre Andrieu du mois de janvier de cette année, lettre qui n'a pas été reproduite dans la *Correspondance générale :* «Je suis jusqu'au cou, apprend-il à son dévoué collaborateur, dans les petits tableaux. Ayant été pendant quelque temps sans travailler il m'a pris une fureur de peindre que je passe sur de petites toiles.» Si l'*Indienne* est du nombre de ce qu'i appelait des «tableaux-esquisses», par où il entendait des peintures de dimensions réduites vivement brossées mais pleinement réalisées, ce splendide chef-d'oeuvre a apparemment bénéficié de ses heureuses dispositions du moment, et on peut croire que quelque chose de sa rage créatrice a passé dans la composition de cette scène, où la fougue agressive du tigre atteint au paroxisme. Le puissant félin, qui a dû être à l'affût dans les broussailles qui bordent le chemin, s'est jeté dans le flanc de l'innocente créature à peine vêtue qui plie sous le choc et se tord désespérément sous l'affreuse morsure. Il n'y a ici aucune lutte, mais assouvissement voluptueux d'un appétit sanguinaire que rien ne refrène. La bête «royale» tient son «morceau de roi». Du point de vue de la loi de la jungle, rien de plus «naturel». Pour la



Fig. 17. Delacroix: Chasse au tigre. Toile

brute carnassière, l'animal-homme est une proie comme une autre. Mais pour l'homme «religieux» et «civilisé», une moralité se dégage de ce douloureux spectacle: «Ne laissez pas des filles sans défense aller puiser de l'eau à la fontaine en lisière d'une forêt vierge». Une cruche renversée au bord inférieur du tableau peut être interprêtée comme un indice que telle était la pensée du peintre. Pour l'homme «esthétique», artiste ou amateur, ce tableau est une perle sans prix, un objet d'admiration par la vérité stupéfiante du drame qu'on croirait une fois de plus pris sur le fait, mais que seule l'imagination poétique et picturale d'un très grand maître a pu hausser à ce niveau d'intensité et de perfection.

Dans une autre occasion, Delacroix semble avoir voulu mettre en doute la légitimité et l'universalité de la loi de la jungle, c'est dans un croquis à la mine de plomb où il nous montre un lion se précipitant sur le dos d'un homme qui fait rempart de son corps pour protéger un enfant qu'il tient entre ses genoux fléchissants. C'est ici un vrai appel à la pitié, un cri indigné à l'égard de la force brutale (Robaut N° 1356, année 1858). Quand lions et tigres deviennent une calamité publique pour les communautés humaines, un droit de légitime défense leur sera reconnu. C'est là le sens du mythe d'Hercule vainqueur du lion de Némée. Delacroix a affirmé ce droit, en peignant l'épisode dans un des onze tympans du *Salon de la Paix* à l'ancien Hôtel de Ville de Paris, décoration détruite par le feu pendant la Commune. Il montre Hercule écorchant le lion pour se faire un manteau de sa peau (Robaut N° 1154). L'artiste avait d'abord envisagé de représenter la lutte corps à corps entre l'homme et la bête. Il reste de ce projet un dessin à la mine de plomb (Robaut N° 1132), montrant Hercule à cheval sur le lion, l'étreignant à la gorge entre ses formidables cuisses et lui tenant les mâchoires écartées de ses mains puissantes.

Hommes contre bêtes

L'emprise a quelque vraisemblance, mais la victoire ne pouvait échoir qu'à un demi-dieu, fils de Jupiter. L'homme naturel, nu et dépourvu d'armes, aurait nécessairement le dessous dans une pareille rencontre. Il peut capturer le fauve par la ruse et le dompter en cage par sa volonté méthodique, mais non pas le réduire par ses seuls moyens musculaires. Il a inventé des armes piquantes, tranchantes ou foudroyantes pour le dominer et l'anéantir en des combats sanglants et non sans risque pour lui-même. Du fait de son tempérament d'homme, sanguin ou nerveux, que sais-je, Delacroix était sans doute prédisposé à l'extrême attrait que nous lui connaissons pour les spectacles tumultueux où s'entremêlent hommes, chevaux, tigres et lions. Sa sombre philosophie de la vie comprise comme une lutte sans fin et sans merci est pour beaucoup, je crois, dans ce goût qu'on peut juger immodéré pour les scènes de violence et de fureur bestiales communes aux hommes et aux bêtes. Mais ne peut-on pas y voir simplement les débordements d'une imagination d'artiste prodigieusement active qui ne peut se satisfaire certains jours que dans des thèmes mouvementés à l'excès et chargés d'un dynamisme fécond en rythmes savamment et tortueusement enchevêtrés? N'y peut-on voir un stade évolutif de la «vie des formes» d'art qui se sont propagées par voie de «philogénèse» à l'intérieur du règne purement artistique? Les scènes de chasse peintes par Delacroix ne sont pas les produits d'une création spontanée. Elles dérivent incontestablement de celles de Rubens, peintes deux siècles auparavant et tant admirées par notre maître «néo-baroque» «pour la belle exagération des chevaux et des hommes, surtout dans la Chasse de Soutman» (Journal I, page 165, 22 janvier 1847). Le dynamisme fougueux du grand Flamand a toujours stimulé en lui le désir de l'imiter et si possible de l'égaler, cela est certain. Les chasses de Delacroix ne procèdent-elles pas de celles de Rubens par simple filiation historique? Une telle hypothèse mérite d'être examinée. Elle est susceptible de satisfaire ceux pour qui le règne de l'art est un règne autonome, indépendant de l'univers des formes naturelles. On a souvent l'impression qu'en face de Rubens son admirateur et imitateur renonce à toute originalité propre. Mais en considérant les oeuvres du maître romantique, on est frappé par l'énorme différence de style et, en ce qui concerne les fauves et les chevaux, une beaucoup plus grande proximité avec la nature vraie. Delacroix a vécu dans une familiarité beaucoup plus intime avec les lions et les tigres, comme il est attesté par les «innombrables» — plus de 500 avons-nous dit — dessins, gravures et peintures, où nous les trouvons observés dans leurs allures diverses, marche, allongements, étirements, bondissements, ondoiements et aussi dans leurs traits physionomiques singulièrement variés et expressifs dont nous ne trouvons guère de trace chez le maître



Fig. 18. Delacroix: Chasse au lion. Toile

d'Anvers. En outre, les charges et décharges dynamiques sont incomparablement plus fortes chez Delacroix que chez Rubens. Que l'on compare le désordre pour ainsi dire explosif d'une *Chasse aux Lions* de Delacroix à l'harmonieuse coulée de lignes compositionnelles dans la plus effrénée des *chasses* de Rubens et l'on sentira combien chez le Français la recherche de l'intensité expressive, de la frénésie sanguinaire l'emporte sur le souci décoratif prédominant chez le Flamand. C'est que le premier s'attache avant tout à traduire le déchaînement des instincts d'agression. Il semble, comme nous l'avons déjà observé, qu'il n'y a pas pour lui de spectacle plus émouvant ni plus propre aux méditations graves que celui de la lutte à mort.

Nous en arrivons aux exemples. Laissons de côté les *Chasses* où les chasseurs restent à l'affût (Robaut N° 1019, 1227 et 1228), qui n'ont aucun rapport thématique avec les mêlées furieuses de fauves et de cavaliers que nous voulons plus particulièrement étudier (fig. 10—11.).

La première en date des compositions de ce type est une *Chasse au Tigre* cataloguée par Robaut à l'année 1833 sous le N° 485 (fig. 12.). Il s'agit d'une aquarelle de dimensions restreintes provenant de la collection Riesener, Léon je suppose, lequel la tenait sans doute directement de l'artiste, son cousin, ce qui semble sinon une garantie du moins une présomption favorable à son authenticité. Elle me paraît faible pour un Delacroix, quand je la compare à la magistrale lithographie de 1828 analysée plus haut. Mais je n'ai aucune prétention à l'expertise. Cette aquarelle a figuré à l'exposition Eugène Delacroix au Louvre en 1930. D'après les auteurs du Catalogue (N°. 506) elle peut être considérée comme la toute première pensée du thème que Delacroix devait développer dans la grande «*Chasse au Lion*» de 1854. Robaut de son côté renvoie à la *Chasse au Lion* de 1858 où il en présente deux (Nos 1349 et 1350), la seconde comme une «variante» de la première. Je m'expliquerai plus loin sur cette terminologie qui me semble mal définie. Qu'il s'agisse de la grande peinture de 1854 ou des deux belles toiles de 1858, je ne vois pas comment elles ont pu sortir de l'aquarelle de 1833 par développement thématique. Le mieux que je puisse faire est de ne pas insister et de laisser le lecteur apprécier librement la valeur des oeuvres et leur parenté morphologique, en mettant des reproductions sous leurs yeux. Ce que je crois pouvoir affirmer, c'est que Delacroix n'avait pas présente à l'esprit l'aquarelle problématique quand il a entrepris la vaste et fulgurante composition du Musée de Bordeaux (fig. 13.).

Ce n'est pas sans une espèce de terreur imaginative que j'en aborde l'étude. C'est au printemps 1854, au moment de se lancer dans la grande entreprise décorative de la Chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, que le courageux vieux maître s'attaque à la grande toile (2m 60 sur 3m 60) qui devait faire sensation au Salon de cette année. Nous connaissons assez bien ses dispositions d'esprit par une lettre à Andrieu datée de Champrosay le 24 avril. Ayant donné à son fidèle et dévoué collaborateur quelques encouragements et conseils pour l'achèvement d'un tableau que celui-ci est en train d'exécuter pour son propre compte, il lui propose le programme suivant: «Pour moi, pendant que nous travaillerons à Saint-Sulpice, j'essaierai de mener de front un tableau pour l'Exposition. Mon projet serait de vous établir à l'Église comme chez vous et de vous laisser marcher, l'esquisse en mains, comme si vous faisiez votre propre tableau. Que dites-vous de cela? Moi, pendant cela, je serais parmi les lions et les arabes, m'escrimant de mon côté.» Delacroix semble donner ici la priorité aux lions sur les Saints-Anges, mais c'est peut-être simplement parce que le tableau est plus urgent que la peinture murale: il s'agit d'être prêt pour le Salon. Néanmoins il paraît manifeste que s'escrimer avec les fauves à côté des Arabes à cheval ne lui déplaît pas. Instinct de chasseur transposé en un exercice d'art, pour faire l'économie d'une passion périlleuse, selon les vues phycho-esthétiques de Charles Lalo? C'est une hypothèse très plausible. Mais en quels termes rendre compte du résultat positif, pictural de ces joutes imaginaires? Pour commencer j'appellerai à mon secours un maître écrivain en possession d'un vocabulaire descriptif riche autant que précis, Théophile Gautier, qui nous a fait part de ses impressions dans *Les Beaux-Arts en Europe*, opportunément cités par Robaut sous le N° 1242. «La Chasse aux lions est le plus effrayant pêle-mêle de lions, d'hommes, de chevaux; un chaos de griffes, de dents, de coutelas, de lances, de torses, de croupes, comme les aimait Rubens; tout cela d'une couleur rutilante et si pleine de soleil qu'elle vous fait presque baisser les yeux. Nous ne savons pas ce que dirait Jules Gérard de cette manière d'attaquer le lion. Quant à nous, nous en sommes fort contents, c'est de l'énergique et vaillante peinture.» La tirade est très suggestive mais ne nous apprend rien sur la répartition spatiale de tous ces détails fort bril-



Fig. 19. Delacroix: Combat du Giaour et du Pacha. Toile



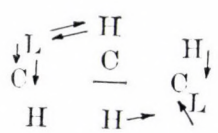
Fig. 20. Delacroix: Combat du Giaour et du Pacha. Toile



Fig. 21. Delacroix: Bataille de Poitiers. Toile

lamment évoqués dans leur profusion. Un chaos, dit Gautier, ce peintre égaré dans la littérature, a-t-on dit très faussement, car avec un goût très vif et un certain talent pour la peinture, il était en réalité un écrivain-né, un des plus éblouissants de notre littérature nationale. «Un chaos comme les aimait Rubens»? Mais les compositions de Rubens n'ont rien de chaotique, étant toujours harmonieusement agencées et rythmées. Le qualificatif de chaotique s'appliquerait plutôt à cette chasse de Delacroix qui semble ici trahir le maître tant admiré. Mais alors il est vain de vouloir la décrire. «Indescriptible», est-on tenté de dire, pour se tirer d'embarras. Mais l'analyse dynamoplastique a des exigences que le morphologiste-esthéticien ne doit pas et ne peut pas éluder.

En réalité, ce prétendu chaos a une structure définissable. Il est fâcheux qu'on ne puisse en juger l'effet d'ensemble d'après la peinture originale dont la partie supérieure a été brûlée en 1870. Une esquisse sur toile de 1853 (Robaut N°. 1230) y supplée heureusement malgré les variantes de détail et l'embrouillement de certaines parties. Car il s'agit ici d'une esquisse de premier jet et non d'un tableau-esquisse parfaitement élaboré (fig. 14.). A la considérer avec attention, on ne saurait manquer d'y déchiffrer une structure ternaire complexe nettement caractérisée, axée sur le cheval et le cavalier du second plan, flanqués de deux groupes latéraux composites: cheval cavalier lion, entre lesquels s'insère au premier plan une figure d'homme bizarrement replié sur ses genoux, qu'on peut morphologiquement considérer comme faisant partie du groupe axial. Si l'on désigne par leurs initiales (H = homme, C = cheval, L = lion) les éléments figuratifs, la formule dynamoplastique s'écrira:



les flèches indiquant les tendances vectorielles des actions et réactions d'attaque et de défense. La structure, quoique complexe, est aisément discernable quand on la ramène à ses éléments principaux. L'impression de désordre résulte de l'enchevêtrement presqu'inextricable des bras, jambes, queues, têtes d'hommes et de bêtes, armes diverses, qui justifie le terme «pêle-mêle» employé par Gautier. C'est cependant un pêle-mêle obéissant à une loi thématique formulable.

Je m'excuse de la «formule», sachant combien d'esprits et de sensibilités y sont réfractaires, même à notre époque de recherches abstraites. Elle m'aide à voir clair dans des problèmes compliqués et je suis persuadé qu'elle ne peut faire de tort au génie de Delacroix, très profondément ancré dans la logique des choses.

L'impression qui prédominera toujours en face de cette composition qui met aux prises un lion et une lionne avec trois cavaliers et trois Arabes à pied, dont l'un a déjà succombé dans la lutte, est celle d'une frénésie impossible à dépasser sinon par Delacroix lui-même. La colère et la férocité du couple royal sont à leur comble. Elles s'expriment dans la tension extrême de leurs griffes, l'écartement et le resserrement de leurs mâchoires, la crispation convulsive de leurs membres et de tout leur mécanisme musculaire. L'attitude du mâle est effrayante. Il est obligé de faire face à deux adversaires, l'un déjà renversé sous son cheval et pliant sous les pattes puissantes appuyées sur son dos, non définitivement vaincu cependant, l'autre encore ferme sur sa monture et qui l'attaque par derrière. C'est le plus dangereux pour le moment. La réaction défensive du fauve qui comprend bien qu'il y va de sa vie est d'une vérité saisissante. Il tourne la gueule menaçante du côté du cavalier armé d'une lance. Sa patte avant droite soulevée reste en suspens, hésitant entre l'ennemi d'en bas et l'ennemi d'en haut. L'impression qu'il donne est celle d'une force irrésistible. Si les bêtes doivent succomber à la fin, ce sera le fait de la supériorité manoeuvrière des hommes. La lionne aussi est prise entre deux adversaires. Ce sera probablement celui qui est à pied au premier plan, ramassé sur lui-même et caché derrière la croupe du cheval, qui décidera de son sort avec son sabre courbe. Cette manière d'attaquer les lions n'était sans doute pas celle du fameux officier de spahis cité par Gautier, qui les abattait, je suppose, avec un parfait sang-froid d'un coup de feu bien ajusté. Dans l'ordre fictif de l'art, la lutte entre hommes et fauves telle que se la représente le peintre et telle qu'il la représente n'en est pas moins vraisemblable et poétiquement vraie. Les hauts faits du célèbre Gérard surnommé le «Tueur de lions» étaient légendaires à l'époque. Quoi qu'on n'en trouve aucune mention dans le *Journal*, Delacroix ne pouvait pas les ignorer et peut-être ont-ils contribué à exalter l'imagination du peintre.

En tous cas sa rage chasseresse n'est pas assouvie après l'achèvement du vaste tableau. Il reprend



Fig. 22. Delacroix: Bataille de Taillebourg. Toile

la même composition en un format plus restreint (0,53 sur 0 m 73) avec un fond de paysage différent. A propos de cette réplique, Robaut (N° 1278) reproduit une description sans référence de M. de La Rochenoire, peintre et critique d'art, dont nous pouvons tirer quelques enseignements: «Un lion de toutes ses forces athlétiques et titanesques, un cheval étreint sous sa large et mortelle griffe, un cheval terrassé et deux (?) hommes. A droite la lionne, car chez M. Eugène Delacroix il y a toujours unité dans l'effet qu'il veut produire, la bête fauve, dis-je, se précipite au secours de son protecteur. Elle se cramponne, fine et cambrée, comme une amante en rage sur la croupe ruisselante d'un cheval dont le cavalier s'apprête à la terrasser. La mêlée est terrible, les lambeaux de chair vont joncher la terre abreuvée de sang. Le carnage effrayant, la couleur fauve et magique, le dessin fantasque, capricieux et mouvementé qui animent cette scène, cette griffe frémissante, l'âpreté du site, l'énergie de ce lion surpris à la vie sauvage, la rage des combattants, l'effort surhumain de la vie contre la mort; tout cela peut-il se décrire aussi bien que le peintre-poète l'a rendu! . . .» Il est évident qu'aucune description verbale ne peut rivaliser avec les moyens d'expression du peintre pour rendre exactement ce qui tombe sous les yeux. Elle est d'autant plus tenue d'éviter les inexactitudes et les insuffisances comme celles dont M. de La Rochenoire se rend coupable. Le peintre-critique a surtout voulu rendre l'effet de fureur carnassière, en quoi il n'a pas mal réussi, en choisissant les termes les plus excessivement sanguinaires. Le point de vue de l'art y est fort négligé, ce qui surprend chez un artiste. Les remarques concernant l'unité dans l'effet ne peuvent donner aucune idée, même approximative, de la composition d'ensemble. Et qu'est-ce que le «dessin fantasque, capricieux et mouvementé qui anime la scène»? Ce qui frappe dans le dessin de Delacroix, c'est sa justesse, sa fidélité au réel qui témoignent d'une connaissance profonde de l'anatomie des hommes et des bêtes, consciencieusement acquise par l'étude sur le vif et sur l'écorché, et qui lui permet de prendre des libertés avec la nature sans la trahir. Le texte de M. de La Rochenoire rend un son affectif qui pouvait toucher le peintre-poète, mais il n'a qu'une valeur descriptive médiocre. Je crois qu'une analyse formelle exacte et systématique des oeuvres va plus au fond des vrais problèmes de l'art, et même nous aide à mieux pénétrer le sentiment poétique que l'artiste veut nous communiquer. Qu'en pense Delacroix lui-même? Ses propres vues théoriques ne sont certes pas incompatibles avec les rigueurs d'une méthode descriptive à base géométrique, «dynamoplastique» comme j'ai pris l'habitude de dire, d'un terme très pédantesque je l'avoue, mais qui ne choque pas le R. P. Darsy, l'éminent Directeur de l'Institut Pontifical d'Art Chrétien à Rome, même quand je m'en sers pour parler de thèmes évangéliques.

Ceci est une parenthèse, mais qui ne nous éloigne pas des préoccupations picturales du maître de la chapelle des Saints-Anges. Il est extrêmement curieux, surprenant peut-être, que pendant ces années où sa plus noble et plus lourde tâche était de peindre les hautes luttes spirituelles de Saint-Michel terrassant le Démon, de l'ange céleste chassant Héliodore du temple et de Jacob s'acharnant à vaincre l'Ange, qu'il gardât de l'attrait et trouvât le temps pour de nouvelles chasses au lion qui n'ont rien à envier au tumulte et à la férocité de celle du Musée de Bordeaux. Robaut en enregistre deux à l'année 1858. J'en connais une troisième qu'il ne mentionne pas mais qui pourrait être de la même année.

A la date du 26 avril 1858 nous lisons dans le *Journal* cette brève et étonnante notice: «La journée a été bonne, beaucoup travaillé, avec bonne humeur, à la *Chasse aux lions* qui est comme finie ce jour-là.» Ne dirait-on pas que ces exercices sanguinaires, du moins en imagination, sont pour le vieux maître, qui en a pourtant lourd sur les épaules, un véritable délassement? Quelle est la nature exacte de cette «bonne humeur»? Est-ce une délectation «sadique» inspirée par le spectacle des souffrances des fauves, des chevaux et des hommes, car tous en ont leur royale et héroïque part en bons lutteurs qu'ils sont? Ne cherchons pas trop loin. C'est tout simplement, je pense, l'euphorie de l'artiste et de l'homme de métier qui voit son ouvrage arrivé à bon terme. C'est la joie créatrice mêlée à la satisfaction professionnelle d'un bon ouvrier d'art. Il n'en est pas moins sûr que l'objet de cette «bonne humeur» est une lutte sauvage effrénée, qui dépasse encore si possible en frénésie et en sauvagerie la *Chasse* de Bordeaux, s'il s'agit bien du N° 1350 du Catalogue Robaut, comme l'indique une note du *Journal*.

Je ne l'analyserai pas de peur d'excéder la patience de mes lecteurs et d'abuser d'un vocabulaire qui risque de les lasser à la longue. Ceux d'entre eux qui auront eu le courage de me suivre me sauront gré de mettre sous leurs yeux les trois documents qui témoignent de la fougue et de la



Fig. 23. Delacroix: Scène des massacres de Scio. Toile

maîtrise du magnifique artiste au soir de sa vie. Chacun les appréciera selon ses dispositions mentales et sentimentales particulières. Le N° 1350 est une très belle oeuvre appartenant maintenant à l'*Art Institute* de Chicago (fig. 15.). Il y a dix ans que je ne l'ai pas revue. Robaut la présente comme une «variante» du N° 1349 qui est un tableau sensiblement de mêmes dimensions, à présent au Musée de Boston. En fait, il s'agit de deux compositions tout-à-fait différentes et indépendantes l'une de l'autre. Il est aisé de le démontrer en les réduisant à leurs formules selon la méthode que j'ai proposée pour la *Chasse* de Bordeaux. J'abandonne au bon plaisir du lecteur de se livrer ou non à ce petit exercice qui est à la portée de tous, sinon au goût de tout le monde. Quant à la troisième *Chasse aux lions*, je ne la connais que par une photographie des *Archives photographes d'Art et d'Histoire* relevant du Service des Monuments historiques à Paris (fig. 16.). Elle porte le N° BAP 12 057 et la mention au crayon «Collection Biermann, Brême», sans indication de format. Je n'en trouve aucune trace dans le Catalogue de Robaut. Cette toile a davantage l'allure d'une esquisse. Cette composition très turbulente mais nettement structurée se ramène aussi à une formule «dynamoplastique» toute différente de celles que nous avons précédemment rencontrées. On ne peut qu'admirer l'inventivité thématique du maître pendant cette période tardive de sa carrière où d'impérieuses nécessités professionnelles l'obligeaient à mobiliser toutes ses réserves d'énergie vitale.

Pour clore ce chapitre, je présenterai une *Chasse au tigre* d'un type plus simple, riche cependant en potentialités morphogénétiques que Delacroix a su exploiter avec une maîtrise étonnante et une éblouissante virtuosité de touche au meilleur sens du terme, car il n'y a dans cette prestigieuse toile aucun automatisme dans l'exécution, aucun tour de main maniériste dans la conduite du pinceau; une spontanéité réfléchie, peut-on dire, qui est le grand secret du maître. Il est question — le lecteur averti l'a deviné — de la splendide peinture de l'ancienne Collection Chauchard au Louvre (fig. 17.).

Robaut nous renseigne peu sur ce tableau, s'il s'agit de la toile cataloguée par lui à l'année 1849 sous le N° 1081, sans croquis d'illustration. Les dimensions indiquées correspondent à un centimètre près à celles données par Hourticq dans les *Classiques de l'Art*, page 145. Mais cet auteur la date de 1854, ce qui la rapproche de façon assez plausible du groupe des *Chasses* que nous venons d'étudier.

Cependant la situation dramatique est toute autre. Ce n'est plus un couple, lion et lionne, qui est engagé dans la lutte, mais un tigre seul aux prises avec un cavalier arabe. Il s'agit apparemment d'une chasse préméditée et non d'une rencontre fortuite, car un autre Arabe, à pied, et plus loin un cavalier, sont sur le point d'intervenir, munis l'un d'une épée, l'autre d'une lance. Le tigre, acculé à l'entrée d'une grotte, s'est redressé brusquement entre les jambes avant du cheval qui se cabre et mord dans la cuisse, les griffes saisissant d'un côté l'épaule, de l'autre le poitrail. Le mouvement du tigre est une merveille de souplesse et de précision dans l'attaque. La réaction du cheval, jambes et tête, est vue et rendue avec une vérité impressionnante et la manoeuvre du cavalier avec une admirable correction appropriée à la situation tactique. Il a lâché l'étrier droit et, accroché du bras droit au cou de sa monture, il se penche au-dessus de la tête du tigre dont il vise le cou de la pointe bien affilée de sa lance qu'il avait fait opportunément passer dans la main gauche. Parfait cavalier, il sait maintenir son équilibre et frapper juste avec une vigueur qu'aucune peur n'affaiblit. Le contraste entre les actions et réactions des bêtes et l'acte réfléchi et contrôlé de l'homme en pleine fougue de combat traduit la superiorité de l'homme dans le règne animal. Il s'exprime sous le pinceau de Delacroix en un langage pictural fait de clarté et d'éloquence persuasive, qualités qui témoignent de son intelligence extraordinairement lucide et de sa forte culture artistique. N'y a-t-il pas, comme souvent chez le maître de la Chapelle des Saints-Anges, une arrière-pensée très personnelle? Ce cavalier si bien en selle et si bien en possession de ses moyens combattifs ne symbolise-t-il pas sa propre lutte dans les compétitions difficiles de l'art? C'est un problème à méditer. Dans le domaine formel cette merveilleuse peinture donnerait lieu à une analyse dynamoplastique très poussée. On ne s'en tirerait qu'à l'aide de formules et de schémas démonstratifs dont le développement risquerait de nous entraîner trop loin. Je me bornerai à signaler le très complexe et savant réseau de lignes de force qui lie les trois figures et accompagne leurs mouvements. Pardessus le tout, une harmonie de couleurs intenses alternant avec des tons assourdis mais toujours vibrants fait fondre tous les détails, les principaux comme les secondaires, en un joyau précieux rayonnant d'éclat et de poésie. A ce tournant de la



Fig. 24. Delacroix: La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi. Toile

description je cède la plume aux poètes et aux grands maîtres de l'expression verbale.

On ne peut se dispenser de rapprocher de la peinture du Louvre un petit tableau-esquisse dont l'*Art Institute of Chicago* a eu le bon goût et l'intelligente initiative de s'assurer la possession et qui est une magnifique variante, au sens correct du terme, de la *Chasse au tigre* que nous venons d'admirer (fig. 18.). Il est vrai que le tigre s'est mué en lion, mais la situation tactique du combat est exactement la même. La variante, pour l'ensemblé et les détails, est conduite avec une ingéniosite remarquable, que ce soit à partir de la *Chasse au tigre* ou de la *Chasse au lion*, car je ne saurais dire laquelle des deux toiles est première en date. Robaut les enregistre toutes deux à l'année 1849, la *Chasse au lion* sous le numéro 1067, sans faire aucun rapprochement. Le petit tableau-esquisse de Chicago n'a pas le caractère d'une première idée. C'est une composition pleinement élaborée, dont un dessin à la mine de plomb (Robaut N° 1058) avait déjà fixé les grands traits essentiels. Il est possible que la *Chasse au tigre* soit une amplification postérieure du thème, mais on peut penser aussi que Delacroix ait trouvé intéressant d'éliminerles figures accessoires pour se concentrer sur le thème principal et le rendre plus efficace en l'isolant. Cela fait deux chefs-d'oeuvre dont les conditions d'ensemble expliquent et justifient les variantes.

Dans la *Chasse au lion* le groupe, inversé, est plus resserré. Les rapports de masses sont changés à l'avantage du lion pour la puissance, à l'avantage du tigre pour la grâce et l'agilité. Le dos du lion, serré contre le ventre du cheval, donne plus d'équilibre au groupe. Son mouvement d'attaque est le même que celui du tigre. Cependant sa patte de gauche, au lieu de s'enfoncer dans le poitrail du cheval, est levée dans une réaction de défense en direction du cavalier. Celui-ci, parfaitement d'aplomb sur sa monture cabrée, quoique son pied gauche ait lâché l'étrier, pointe son sabre légèrement courbe vers l'oreille gauche de l'assaillant, point particulièrement vulnérable, je suppose. Le chasseur monté a l'air de savoir exactement ce qu'il fait. Tous les termes employés pour la *Chasse au tigre* sont valables pour cette *Chasse au lion*. La variante est magistrale. Le peintre, lui aussi, sait exactement ce qu'il veut et ce qu'il fait. Cette lucidité en pleine chaleur d'exécution est le propre du génie, du moins dans le cas de l'artiste auquel s'adresse aujourd'hui l'hommage de notre très grande admiration.

Hommes contre hommes

L'homme a vaincu la bête. Lui resterait à vaincre sa propre bestialité, et c'est le plus difficile. Nous connaissons le pessimisme de Delacroix à l'égard de notre propre nature qui est orgueil, individuel ou collectif, volonté de puissance, appétit de conquête, et cela dans l'ordre matériel comme dans l'ordre spirituel. L'art même est une activité de conquête où l'amour-propre joue un rôle parfois salutaire, souvent néfaste. Très jeune, le peintre avait congédié toute illusion sur ce point. Le 15 mars 1853 *(Journal* II, page 10) le psychologue très averti qu'il est devenu au contact des hommes prend plaisir à recopier une «boutade» de jeunesse qu'il a retrouvée dans ses papiers. C'est un véritable vomissement de bile provoqué par je ne sais quelle couleuvre pénible à garder sur l'estomac. Voici le passage le plus amer de ce texte: «...les astres semblent se pencher dans le ciel sur ces demeures paisibles, mais les passions qui les habitent, les vices et les crimes, ne sont qu'endormis ou veillent dans l'ombre et préparent des armes; au lieu de s'unir contre les horribles maux de la vie mortelle, dans une paix commune et fraternelle, les hommes sont des tigres et des loups animés les uns contre les autres pour s'entredétruire. Les uns laissent un libre cours aux détestables emportements qu'ils ne peuvent maîtriser; ce sont les moins dangereux. Les autres renferment, comme dans des abîmes sans fond, les noirceurs de bile amère qui les animent contre tout ce qui porte le nom d'homme. Tous ces visages sont des masques, ces mains empressées qui serrent notre main sont des griffes acérées prêtes à s'enfoncer dans votre coeur.» En 1855 il regarde le train de ce monde avec plus de sérénité et avec la même clairvoyance pessimiste. Voici ce qu'il écrit à Mme de Forget le 10 août de cette année de la grande Exposition au retour d'une réunion officielle *(Correspondance* Tome III, page 283): «Confondus dans cette foule, tous les hommes se ressemblent, un sentiment commun les anime, celui de se pousser et de passer sur le corps de son voisin. C'est un spectacle plein d'intérêt pour un philosophe qui n'est pas encore revenu de toutes les vanités.» Homo homini lupus. Sous le plastron et l'habit brodé les instincts de la jungle sont tapis et guettent leur proie. Sous cette forme civilisée, il ne sollicite guère l'oeil du peintre. Il relève éminemment de l'expression verbale, roman et théâtre. Balzac en a dépisté



Fig. 25. Delacroix: Prise de Constantinople par les croisés. Toile

les cheminements secrets dans les palais et les mansardes, les villes et les campagnes, dans Paris surtout, vrai repaire des convoitises, des plus insinuantes aux plus dévorantes. Pourtant les sentiments de colère, de haine, de vengeance, de jalousie imprègnent profondément l'oeuvre du peintre. Il y aurait tout un livre à faire sur la transcription picturale des passions tragiques chez Delacroix. Peintre avant tout, quoique poète et dramaturge par l'inspiration et la force du sentiment, il connaissait les limites de son art. Sans jamais les transgresser, il a su aller jusqu'aux extrêmes possibilités de ses ressources expressives. Nous ne pouvons pas même esquisser une telle étude, notre propos étant de nous borner aux scènes de combat qui mettent aux prises des adversaires humains, généralement des cavaliers qui font corps avec leurs montures.

Quand l'homme s'attaque à l'homme, ce ne sont plus les dents et les griffes qui font l'ouvrage de mort. Ce sont à l'origine des gourdins et des massues, puis viennent les haches, les coutelas, les poignards, les épées, les hallebardes. Avec les lances et les flèches qui inaugurent les combats à distance, c'est l'aurore d'une nouvelle civilisation, que l'invention de la poudre va bientôt faire éclore avec éclat et fracas.

Ce sont les combats rapprochés qui tentent surtout Delacroix, parce qu'il y peut déchaîner la foule agressive des hommes et des chevaux. Une seule fois, à ma connaissance, il a représenté un duel à l'épée où les adversaires sont à pied, c'est celui de Faust et de Valentin dans la série de lithographies qui illustrent le drame de Goethe paru en 1827 en traduction française (Robaut N° 245). Delacroix a choisi le moment où Faust transperce le coeur du frère de Marguerite. La très belle lithographie est intéressante au point de vue scénique et émouvante par l'ambiance romantique. Mais les choses se passent selon les bonnes règles, si on veut admettre que Méphisto est un témoin et un arbitre équitable, ce qui n'est assurément pas le cas. Tout se passe comme si les règles du jeu étaient observées. Les gestes sont corrects, sans violence excessive, ce qui nous change des chocs enragés auxquels Delacroix nous a habitués. La bestialité originelle semble vaincue ou dominée. Mais la fourberie triomphe et le diable y trouve son compte, du moins sur le moment.

Delacroix trouvait même à satisfaire son goût pour les luttes violentes dans la rencontre entre un cavalier turc et un cavalier grec qu'il peignit la même année et que Robaut (N° 202) a cataloguée sous le titre *Combat du Giaour et du Pacha* (fig. 20). Au Salon de 1827, le tableau figurait comme *Scène de la guerre actuelle des Turcs et des Grecs*. En effet il s'agit d'un épisode de bataille et non d'un règlement de comptes personnel inspiré par le célèbre poème de Byron, auquel le peintre consacrera un tableau d'une allure tout différente. A première vue on pourrait croire à un duel d'homme à homme, les deux adversaires semblant s'affronter comme dans un combat réglé dans lequel les chevaux se tiendraient à une distance convenue. Mais les armes sont inégales et le coupe-jarret au premier plan à droite montre bien que la situation tactique est celle d'une bataille entre nations où chacun a le devoir d'intervenir pour les siens, avec les armes dont il dispose et selon le rôle qui lui est dévolu. Le cavalier grec pointe une épée droite vers le Turc qui lui prête le flanc; celui-ci soulève du bras gauche une massue pour écraser la tête non protégée de l'ennemi. La victoire sera au plus rapide: c'est une affaire de fraction de seconde. La décision appartiendra peut-être au soldat grec qui, de son coutelas, vise le jarret du cheval turc. S'il frappe à l'instant décisif, la monture s'effondrera et la massue du cavalier manquera son but. C'est bien ce qu'espère le maître philhellène du *Massacre de Scio*. Les spectateurs que nous sommes restent en suspens et cela leur donne le loisir d'admirer l'élégance des chevaux, la richesse et le pittoresque des costumes et l'harmonie d'un paysage sous un beau ciel de nuages. L'instant est effroyablement dramatique, mais il se dilue en une contemplation sans fin toujours renouvelable d'un spectacle qui garde, au total, une grâce de jeu de cirque savamment réglé.

Entre le *Giaour et le Pacha*, inspiré de la lecture de Byron, les choses ne pouvaient se passer ainsi. Entre le chrétien et le musulman c'est une affaire de jalousie, de vengeance, de haine mortelle. Qu'on se souvienne de la notice du *Journal* de Delacroix à la date du 11 mai 1824: «. . . rappelle-toi pour t'enflammer éternellement certains passages de Byron; ils me vont bien». Les passages qui le tentent le plus ce sont les plus cruels, les plus sanglants: la mort d'Hassan, dans le *Giaour*, le Giaour contemplant sa victime, les étreintes des guerriers qui se saisissent. «En faire un qui expire en mordant le bras de son ennemi.» Le peintre ne s'est jamais refroidi sur ces sujets où



Fig. 26. Delacroix: Attile et les barbares foulant aux pieds l'Italie et les Arts. Paris, Palais Bourbon



Fig. 27. Delacroix: Saint-Georges tuant le Dragon. Toile

il pouvait donner libre cours à son goût pour les chocs violents, les déchaînements sauvages entre hommes et bêtes. C'est bien des années après la lecture de Byron qu'il signera, en 1835, le *Combat du Giaour et du Pacha*, et il y retrouvera toutes les ardeurs de ses premières impressions (fig. 19). La rage qui s'empare du Giaour en rencontrant le meurtrier de sa maîtresse dépasse en fureur celle des lions et des tigres. Hassan lui aussi a le coeur gonflé de haine, car c'est lui l'homme trahi qui, s'étant vengé sur sa femme, voudrait encore s'assouvir sur son rival mécréant. Ces sentiments de haine et de jalousie vengeresse, les plus sauvages et plus diaboliques que l'homme puisse éprouver, semblent mettre le feu jusqu'au sang de leurs chevaux qui se ruent l'un contre l'autre comme si les chevaux ne faisaient qu'un corps et qu'une âme avec leurs cavaliers. Il en résulte un enchevêtrement «indescriptible» de jambes, têtes, bras, armes, vêtements et harnachements que le vocabulaire de Théophile Gautier lui-même ne suffirait pas à nous rendre présent et palpable. Et pourtant à la lecture de Byron, le peintre envie au poète ses pouvoirs d'expression. «Le poète est bien riche», note-t-il dans ce même passage révélateur du 11 mai que nous venons de citer. Mais tout à côté nous lisons une autre remarque qui met les choses à leur vraie place: «La peinture, je me le suis dit mille fois, a ses faveurs qui lui sont propres à elle seule.» Ailleurs il se rend à lui-même ce témoignage très équitable: «Je vois ces choses telles que la peinture les comporte.» Et cela est particulièrement vrai pour le *Combat du Giaour et du Pacha*. Il a pénétré profondément le texte du poète et l'a traduit en un langage pictural authentique, avec



Fig. 28. Delacroix: Sain-Michel terrassant le Démon. Paris, Saint-Sulpice

les moyens descriptifs et expressifs qui lui sont propres. «C'est de la belle et forte peinture, énergique et vaillante», ajouterons-nous avec Gautier parlant de la *Chasse au lion*. On notera que Delacroix a eu le tact de ne pas introduire dans ce drame passionnel le motif du mourant mordant le bras de son ennemi, mais il l'a côtoyé de près. En effet le Giaour passe son bras gauche tout près de la bouche de Hassan, mais celui-ci ne fait pas usage de ses dents. La tragique fin de Hassan a beaucoup ému Delacroix. Il lui avait déjà consacré une poignante lithographie en 1827, où l'on voit le Giaour du haut de son cheval contempler sa victime gisant par terre avec la cruelle satisfaction de la vengeance assouvie, sans pitié et sans remords, du moins sur le moment. Nous savons par sa confession in extremis qu'il n'était pas fier de son exploit.

Les conflits entre hommes sont individuels ou collectifs. Collectifs, ils sont d'ordre social ou d'ordre national. Delacroix s'est surtout intéressé à ces derniers. Les guerres étaient, dans sa pensée, des manifestations naturelles de la lutte vitale, inséparables de la condition humaine. Qu'on pût les déclarer «hors la loi», comme nous avons fait par le pacte Briand-Kellog — avec quel succès, on s'en souviendra longtemps — lui eût paru l'entreprise la plus chimérique du monde. Il avait de l'évolution historique une vue non pas radicalement pessimiste mais totalement opposée à la doctrine du progrès indéfini et de la perfectibilité sans limites. Il ne croit pas à une marche constamment ascensionnelle vers un stade de paix définitive et de perfection sociale. Le destin de l'humanité lui apparaît comme une lutte sans fin, comme une succession d'«éternelles alternatives de grandeur et de misère dans lesquelles n'apparaît pas moins la faiblesse de l'homme aussi bien que la singulière puissance de son génie». *(Journal II*, page 274, 21 septembre 1854). C'est ainsi qu'il

s'exprimait en pleine maturité de sa pensée. Cette lutte sans trêve est à ses yeux l'essence-même de la vie.

Et voilà dans quel esprit il peindra ses tableaux de guerre et de batailles. Il y a autre chose cependant qu'il ne faut pas perdre de vue, si on veut comprendre la philosophie historique dont s'inspirent ses peintures guerrières. L'instinct de conquête, quand il est soumis à une discipline et à une loi morale, engendre de nobles vertus. Delacroix leur vouait un culte dont nous trouvons l'expression dans ses écrits et dans son art. N'oublions pas qu'il est né en des temps héroïques pour vivre à une époque qui faisait moins amplement appel aux vertus militaires. Elles eurent toujours à ses yeux un grand prestige, auquel la part glorieuse qu'eurent ses deux frères à l'épopée napoléonienne conférait un éclat dont s'exaltait sa fierté familiale. La mort de Henri à Friedland comme engagé volontaire laissera dans l'imagination et le coeur de l'enfant une impression ineffaçable. Mais ce fut surtout la brillante carrière de son frère aîné, Charles, colonel et baron de l'Empire, aide de camp du Prince Eugène, qui lui inspira de l'admiration pour la valeur guerrière. L'inscription qu'il fit graver sur sa tombe en 1846 témoigne de ce culte pour l'honneur militaire où il voit une des plus hautes vertus de l'homme. «Il fut, y lisons-nous après l'énumération des titres et des campagnes d'Italie, d'Allemagne et de Russie, l'ami et le compagnon d'Eugène, le moderne Bayard.» Ce trait montre combien il appréciait le caractère chevaleresque chez l'homme de guerre.

On dira que la chevalerie était à la mode en son temps et aussi le moyen-âge au sens large et qu'il ne faisait que s'accommoder au goût du jour en peignant les hauts faits de quelques-uns de nos rois de France. Mais nous connaissons trop bien son tempérament d'homme et d'artiste pour nous satisfaire d'une telle interprétation de ses actes et paroles. Il était congénitalement incapable de donner un coup de pinceau, s'il n'était pas fortement pris par le sujet ou l'objet. Des tableaux comme la *Bataille de Poitiers* (1830, — fig. 21) où Jean le Bon fut défait par le Prince Noir en 1356, et la *Bataille de Taillebourg* (1837, — fig. 22) où Saint-Louis en 1342 infligea une défaite aux Anglais, sont certainement un hommage rendu à la loyauté, la bravoure et l'esprit de sacrifice, à toutes les vertus chevaleresques que le peintre admirait chez l'ami comme chez l'adversaire. «Si la bonne foi était bannie du reste de la terre, elle devrait se retrouver dans le coeur et dans la bouche des rois». C'est sans doute cette noble maxime de Jean le Bon (qui veut dire le Brave) qu'il voulait illustrer dans la *Bataille de Poitiers*. A Taillebourg, c'est l'ardeur du roi, le courage et la fidélité de son armée qui ont exalté son coeur et allumé son imagination. Il en est résulté un chef-d'oeuvre de toute splendeur auquel je voudrais m'attarder un peu, sans prétendre en épuiser les beautés et le charme.

M. Louis Hourticq, en le reproduisant dans les *Classiques de l'Art* (page 66), en a résumé le motif en trois lignes: «L'armée anglaise garde le pont de Taillebourg sur la Charente. Saint-Louis emporté par sa bravoure a devancé son armée, suivi seulement de quelques chevaliers. Les Français se jettent à la nage pour rejoindre leur roi.» Le roi a déjà franchi le pont très étroit et encombré par sa suite. Pour venir à son secours il n'y avait d'autre moyen que de franchir la rivière. Nous voyons les soldats escalader la berge abrupte près du pont où les défenseurs les attendent, armés d'épées, de lances et de flèches. Ce sera sur le pont et autour de la tête de pont une mêlée furieuse dont je ne tenterai pas d'énumérer en détail les épisodes. La composition d'une densité figurative maximale est centrée sur le jeune roi, sur son admirable cheval blanc, portant couronne, brandissant une massue au-dessus de la tête, vraie image de l'audace et du sang-froid. Sa longue épée est encore attachée à son côté, non dégaînée. Belle et noble figure, figure à la fois douce, sérieuse et résolue, dont toute brutalité, toute férocité est bannie. Ni lion ni tigre, un homme et un saint qui combat avec son peuple et pour son peuple. Même chez ses compagnons d'arme la vigueur combattive se mêle d'une sorte de gravité qui n'enlève rien à leur volonté de vaincre. On voit comme le pessimisme fondamental de Delacroix se hausse à un optimisme moral qui est une autre face de sa personnalité que nous avons le devoir de mettre en pleine lumière. Le dynamisme pictural du maître trouve bien entendu une splendide occasion pour s'exercer dans l'enchevêtrement parfois inextricable de la mêlée. On y admire un magnifique contraste rythmique entre la figure du royal cavalier et les combattants français et anglais qui l'entourent. Quant à la couleur, c'est un véritable enchantement dont aucune expression verbale ne peut traduire la richesse et l'harmonie. Elle fait pâlir tout ce qui l'entoure dans la



Fig. 29. Delacroix: Apollon tuant le serpent Python. Esquisse

vaste *Galerie des Batailles* au Château de Versailles.

Donc Delacroix accepte la guerre comme une école de vertu virile. Et pourtant il en connaît les tristesses, les cruautés et même les abjections. Il les a étalées de façon poignante dans les *Massacres de Scio* (Robaut N° — 91 fig. 23) où il prend le parti des vaincus, comme il fera encore dans *La Gréce expirant sur les ruines de Missolonghi* (Robaut N° 205 — fig. 24). *La prise de Constantinople par les croisés* (Robaut N° — 734, fig. 25) datée de 1841, est un hommage aux vainqueurs, mais attristé par le spectacle navrant des victimes innocentes expirant sous la marche des triomphateurs. Quand le vainqueur est juste, comme *Trajan* (Robaut N°. 714), Delacroix ne lui marchandera pas les lauriers, trop heureux de saisir ce prétexte pour déployer le faste des somptueuses architectures, des trophées, étendards, clairons et buccins, armes, cuirasses et draperies qui font de la grande toile du Musée de Rouen une fête enivrante pour les yeux.

Delacroix a profondément médité et nous invite à méditer sur la guerre comme instrument de barbarie et de destruction à la Bibliothèque du Palais Bourbon où il a dépensé une prodigieuse somme de pensée et d'imagination légendaire et historique pour évoquer le pathétique destin de l'homme et de notre civilisation occidentale, c'est-à-dire gréco-latine. A l'origine de celle-ci il place le mythe d'*Orphée venu enseigner aux Grecs les arts de la paix* (Robaut N° 896). Sa fin est marquée par *Attila et les barbares foulant aux pieds l'Italie et les Arts* (Robaut N° 897 — fig. 26). C'est une des pages les plus sombres écrites par ce sombre génie. Le chef des Huns, suivi de ses hordes redoutables, chasse devant lui les populations affolées et écrase sous les sabots de son cheval des figures symbolisant l'Architecture, la Musique, la Poésie et la Science, sous un ciel chargé d'orage. La silhouette d'Attila brandissant le fléau et de son cheval poussant en avant dans le centre de la composition respire l'ivresse du sang et la haine de toute beauté. L'impression est très forte. On frémit et on admire.

Cet Hémicycle de la Guerre, face à l'Hémicycle de la Paix, est-ce l'expression d'un pessimisme historique total? Toute haute civilisation est-elle vouée à succomber sous les coups d'une puissance barbare? Cela s'est vu plus d'une fois depuis l'origine du monde. Delacroix ne l'ignore pas et il est persuadé que de telles catastrophes peuvent toujours se reproduire. L'exemple d'Attila est, dans son esprit, une mise en garde à l'adresse des peuples qui, arrivés à un certain degré de civilisation, laissent s'affaiblir en eux les notions de vertu et se valeur. Il s'est longuement expliqué sur ce point dans un remarquable passage de son *Journal*, à la date du 21 septembre 1854 (Journal II, page 273). Mais il n'accepte pas la défaite définitive des arts et de la poésie. Tous les conquérants, tous les hommes de guerre ne sont pas des barbares. À la Bibliothèque du Palais Bourbon, dans la première coupole consacrée à la *Poésie*, le premier sujet qui est traité est *Alexandre, aprés la Bataille d'Arbelles, faisant enfermer dans une cassette d'or les poèmes d'Homer* (Robaut N° 898). Le même sujet l'inspire encore l'année suivante à la Bibliothèque du Luxembourg (Robaut N° 967), où il lui donnera une forme amplifiée.

Sa vraie pensée est qu'il faut toujours en revenir à la paix et rebâtir ce que la guerre a détruit. Lorsque, en 1849, on lui confie la décoration d'une grande salle à l'Hôtel de Ville, le sujet qu'il choisit pour le plafond est *La Paix venant consoler les hommes et ramener l'Abondance*. Par une ironie amère cet hommage à la paix a été détruit par le feu au mois de mai 1871 avec l'ancien Hôtel de Ville incendié sous la Commune. Ne nous appesantissons pas sur cette déplorable catastrophe qui eût inspiré à l'artiste des réflexions désenchantées sur la folie humaine, s'il avait vécu assez longtemps pour y assister.

Dans les luttes vitales d'ordre matériel et temporel il y aura éternellement des hauts et des bas, des victoires et des défaites, et peut-être la sagesse veut-elle que les individus et les collectivités sociales ou nationales acceptent parfois leur défaite dans l'intérêt de la paix. Mais il y a une lutte à laquelle l'homme de haute moralité ne renoncera jamais, c'est la lutte du bien contre le mal. Delacroix, sans illusions sur la nature foncièrement égoïste de nos penchants instinctifs, croyait cependant au pouvoir de nos facultés supérieures pour les discipliner et les orienter dans le sens du bien. Ces parties nobles de notre être, en lutte avec nos parties viles, il les incarne en *Persée délivrant Andromède* (Robaut N° 1001 et 1002 — année 1847) ou *Roger délivrant Angélique* (Robaut N° 1003 — année 1847) ou en *Saint-Georges tuant le Dragon* (Robaut N° 1241, — fig. 27) au Musée de Grenoble, qui peut être regardé comme une variante du *Roger*, quoique Delacroix lui-même, dans le *Journal* du 5 janvier 1854



Fig. 30. Delacroix: Lutte de Jacob avec l'Ange. Paris, Saint-Sulpice. Détail

(Journal II, page 197) en fasse un Saint-Georges. Dans la voûte de la Chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, la victoire du Bien sur le Mal est symbolisée par *Saint-Michel terrassant le Démon*. C'est ici l'image la plus radieuse, la plus orthodoxe de son optimisme moral (fig. 28).

Il en est une autre, plus ample, plus fastueuse, où dix ans auparavant il avait proclamé sa foi dans la victoire de la lumière sur les ténèbres en renouvelant pour son compte le mythe payen d'*Apollon vainqueur du serpent python* (Robaut N° 1118 — fig. 29). Le vaste ouvrage lui fut commandé pour la Galerie d'Apollon du Louvre pour réaliser, avec un retard de deux siècles, un projet jadis conçu par Charles Lebrun. Delacroix s'en empara avec un enthousiasme qui s'exprime dans une description qu'il a rédigée lui-même et dont nous ne pouvons faire mieux que de transcrire le texte intégral: «Le dieu, monté sur son char, a déjà lancé une partie de ses traits;

Diane, sa soeur, volant à sa suite, lui présente son carquois. Déjà percé par les flèches du dieu de la chaleur et de la vie, le monstre sanglant se tord, en exhalant dans une vapeur enflammée les restes de sa vie et de sa rage impuissante. Les eaux du déluge commencent à tarir et déposent sur les sommets des montagnes ou entraînent avec elles les cadavres des hommes et des animaux. Les dieux se sont indignés de voir la terre abandonnée à des monstres difformes, produits impurs du limon, ils se sont armés comme Apollon. Minerve, Mercure s'élancent pour les exterminer, en attendant que la sagesse éternelle repeuple la solitude de l'univers, Hercule les écrase de sa massue, Vulcain, le dieu du feu, chasse devant lui la nuit et les vapeurs impures, tandis que Borée et les Zéphyrs sèchent les eaux de leur souffle et achèvent de dissiper les nuages. Les nymphes des fleuves et des rivières ont retrouvé leur lit de roseaux et leur urne encore souillée par la fange et par les débris. Des divinités plus timides contemplent à l'écart ce combat des dieux vainqueurs, et Iris, la messagère des dieux, déploie dans les airs son écharpe, symbole du triomphe de la lumière sur les ténèbres et sur la révolte des eaux.»

Ainsi donc notre sombre pessimiste a foi en une suprême et éternelle sagesse, toujours victorieuse des puissances de la révolte et de la destruction. Il importe de le souligner pour faire la lumière, autant qu'il possible, sur sa vraie religion, dont nul ne saurait se flatter de connaître l'ultime secret.

La soi-disant description que nous venons de lire est, en fait, un programme très détaillé et suffisamment complet, mais ne permettrait pas à elle seule de se faire une idée, même approximative, de la structure de la composition. Une bonne reproduction mettra toutes choses à sa place et nous fera admirer la richesse d'invention plastique et l'étonnante maîtrise dans la répartition et l'enchaînement des groupes. Il serait méritoire d'en donner une analyse morphologique complète. Notre plaisir esthétique s'en trouverait augmenté et approfondi. L'extrême complexité de l'oeuvre — nous sommes en présence d'une composition multipolarisée centrée sur un noyau binaire complexe à tendances dynamiques convergentes et divergentes diversement enchevêtrées — nous engage à réserver pour une autre occasion cette méthodique et difficile entreprise.

Sommes-nous au bout de nos méditations concernant les luttes vitales aux différents échelons de la hiérarchie animale et humaine, depuis les plus sauvages jusqu' aux plus généreuses? Pas encore. Il nous reste un pas à faire. Delacroix a mis face à face lions et tigres, fauves et hommes, hommes brutes et chevaliers disciplinés, barbares et civilisés, héros et dragons, archanges et démons, puissance du bien et puissances du mal, dont l'homme est l'instrument, noble ou vil, et souvent la tragique victime. Or l'homme de bien a d'autres luttes à soutenir sur la voie ascendante de son destin temporel et supra-temporel, luttes qui ne sont pas vitales au sens biologique du terme et qui s'engagent dans les plus hautes régions de notre être spirituel. Delacroix les a placées sous le symbole de la *lutte de Jacob avec l'Ange* (fig. 30).

Quel en est le sens exact? Maurice Barrès a tenté d'en sonder les mystères dans un article de la *Revue Hebdomadaire* en 1921 sous le titre: «Le testament d'Eugène Delacroix». Le problème est délicat. Je l'ai moi-même étudié minutieusement, sur la base de tous les documents que nous connaissons, dans un chapitre de ma thèse sur «Eugène Delacroix et le problème du Romantisme artistique», chapitre consacré à la religion du maître de la Chapelle des Saints-Anges. L'illustre Académicien et l'obscur Docteur en Sorbonne n'aboutissent pas aux mêmes conclusions. Il n'entre pas dans mon dessein aujourd'hui de ranimer cette controverse, dont le lecteur se fera juge si bon lui semble, en confrontant le texte de Barrès avec le mien. Ma position, au bout de 20 ans, n'a pas varié.

Comme Barrès, je pense que les grandes décorations de Saint-Sulpice: *Saint-Michel terrassant le démon*, *Héliodore chassé du Temple*, et *La lutte de Jacob avec l'Angle* peuvent être considérées comme le testament spirituel d'Eugène Delacroix. Pour Barrès, l'essentiel en est condensé en la lutte de Jacob. Quant à sa signification, je crois, que le mieux est de s'en tenir à l'interprétation que son auteur en a donnée lui-même dans l'*Invitation* imprimée pour l'inauguration de la Chapelle, le 21 juillet 1861. On la trouve reproduite au tome IV de la *Correspondance générale* à la date du 29 juin, pages 253 et 254: «La lutte de Jacob avec l'ange. Jacob accompagne les troupeaux et autres présents à l'aide desquels il espère fléchir la colère de son frère Esaü. Un étranger se présente qui arrête ses pas et engage avec lui une lutte opiniâtre, laquelle ne se termine qu'au moment où Jacob, touché au nerf de la

cuisse par son adversaire, se trouve réduit à l'impuissance. Cette lutte est regardé, par les livres saints, comme un emblême des épreuves que Dieu envoie quelquefois à ses élus.»

Et c'est ainsi que Delacroix lui-même l'entend. L'ange, c'est l'envoyé de Dieu qui impose une épreuve de force à l'un de ses élus, qui en sortira nécessairement vaincu et estropié, mais ayant fait ses preuves, en sorte que l'ange, en fin de combat, ne lui refusera pas sa bénédiction.

Jacob, c'est l'homme de vertu qui fait face aux épreuves. On ne saurait douter que le peintre se soit incarné lui-même en ce fougueux berger qui «fonce» comme un bélier sur son céleste adversaire. Sa propre vie d'artiste a été une lutte perpétuelle et la Chapelle des Saints-Anges a été sa dernière et grande épreuve, très dure quoique soutenue avec une admirable constance et, aux heures d'élection, avec un véritable enthousiasme. Il en sortit estropié du fait de la grave maladie qui devait l'emporter deux ans après l'accomplissement de ce suprême effort. On sait que le public contemporain accueillit assez froidement ce chef-d'oeuvre qui restera néanmoins un des plus hauts sommets de l'art universel. Et ce fut là une nouvelle épreuve pour le vieux maître.

Mais voici, je crois, l'ultime pensée qu'il attachait à la lutte avec l'ange. Mieux vaut être vaincu que n'avoir pas lutté pour le triomphe de la Beauté et de la Vérité. Car au niveau de l'art et de la haute connaissance, la lutte des élus est un besoin vital et une vitale nécessité.

Dans les fastes de l'Histoire des Arts, la Chapelle de Saint-Sulpice restera une date glorieuse. Si les contemporains, à part quelques-uns parmi les meilleurs, n'ont su rendre justice au noble effort du plus héroïque et du mieux inspiré de nos peintres, il appartient à la postérité que nous sommes de déposer sur sa tombe centenaire le rameau d'or, «conquête des grands coeurs et des favoris des dieux» que la *Sybille* telle qu'il la présenta au Salon de 1845 (Robaut N° 918) montrait «au sommet de la forêt ténébreuse» à tous les compétiteurs dignes de le décrocher. Cette offrande apaisera les mânes non seulement d'Eugène Delacroix mais de Charles Baudelaire, le plus intelligent de ses admirateurs.

* Le Comité de Rédaction des Acta Historiae Artium pense le plus dignement célébrer le centenaire de la mort d'Eugène Delacroix en priant Monsieur Lucien Rudrauf, dont l'ouvrage paru en 1942 et intitulé «Eugène Delacroix et le problème du romantisme artistique» a été couronné par l'Académie Française, d'écrire l'article jubilaire. Invité par l'Académie Hongroise des Sciences M. Rudrauf fit dans le proche passé un voyage d'étude en Hongrie. — C'est à l'occasion de ce centenaire que paraîtra, dans le cadre de la série intitulé «A művészettörténet forrásai» (Les sources de l'histoire de l'art) le volume qui comprendra, traduit en hongrois, un riche choix de textes accompagnés de notes du «Journal» du grand maître de la peinture romantique.

ЛАСЛО МЕСАРОШ В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ*

Ш. КОНТА

1. Москва (май 1935 г. — март 1936 г.)

Россия, Москва всегда привлекала к себе внимание путешественников и любящих странствовать писателей, художников. Великие же исторические перевороты нашего столетия, революция 1905 года, а затем, социалистическая революция 1917-го года, вызвали повышенный интерес к этой огромной стране. Тот факт, что страны Западной Европы отвернулись от Советского Союза, пошедшего по своему пути и побуждающего к революции уже самим своим существованием и названием, лишь усилил интерес к нему извне. Прогрессивные художники эпохи, провозглашающие социалистические идеи, считали необходимым, в интересах своего развития, а также в интересах служения этой идее, посетить Советский Союз, или поработать там. В начале века Россию посетил немец Барлах, а в 1927-ом году Кетэ Кольвиц. Венгров можно было там встретить уже и в прошлом столетии; наиболее известны из них имена Яноша Ромбауэра и Михая Зичи.[1] А после падения Венгерской Советской Республики 1919 года, Советский Союз стал примером и надеждой прогрессивных сил Венгрии, верным прибежищем людей, преследуемых режимом Хорти.

В тридцатых годах авторитет Советского Союза особенно возрос. Неоспоримые факты и цифры экономического кризиса в капиталистических странах, сами по себе свидетельствовали о смертельной болезни капитализма, а людям мыслящим, при виде экономических и культурных достижений крепнувшего советского государства, становилось ясным и путь к выздоровлению из этой болезни. Прогрессивные газеты, полулегальные и нелегальные журналы старались публиковать доказательства и статистические данные о прогрессе, об огромных темпах развития Советского Союза. Даже официальная печать была вынуждена признать некоторые факты, а иногда, для понятливого читателя, даже превратные намерения, клеветнические высказывания оборачивались изнанкой и становились пропагандой действительных фактов. Деятельность Венгерской Партии Коммунистов, разъяснительная работа ее в различных легальных организациях, доклады на нелегальных семинарах, распространяли пропаганду достижений Советского государства. Произведения советского киноискусства, ищущего новых средств выражения, революционные фильмы Эйзенштейна и Пудовкина, точнее сказать, восторженные и изумленные пересказы и высказывания о них, проникшие в Венгрию, а также отдельные произведения советской литературы, проникнутые энтузиазмом строительства, произведения Горького, — все это поддерживало неослабленное внимание к Советскому Союзу. Против режима Хорти не нужно было приводить лишних доказательств для того, чтобы многим становилась ясной необходимость изменить существующее положение. «Национальная нищета», небывалая безработица, непереносимое давление террора, кризис культуры способствовали прозрению и обращали взгляды в сторону строящего социализм Советского Союза. «Угнетенные и страдающие могли обращать свой взор лишь в сторону Советского Союза»[2] — писал Лайош Надь, венгерский писатель чеховского масштаба, свидетель и современник, который в 1934-ом году, совместно с выдающимся представителем современной венгерской поэзии, Дюлой Ильешем, был участником 1-го Съезда Советских Писателей. О своих впечатлениях он писал в газете крупного венгерского публициста, Эндре Байчи-Жилинского. А Дюла Ильеш рассказывал о своих впечатлениях и поездке в книге «Россия».[3]

Однако, такие поездки были чрезвычайно редки, в обстановке крайнего недоверия, подозрительности, в периоде преследования коммунистов и «личностей, подозреваемых в принадлежности к коммунистам». Приезжающих в Вен-

грию и даже лишь проезжающих через страну русских граждан, да и всех иностранцев, «обвиняемых» в прогрессивных взглядах, постоянно преследовали сыщики. Характерна бюрократическая канитель министерств внутренних и внешних дел в связи с приездом в Венгрию в 1936-ом году Томаса Манна, «безродного, бывшего германского подданного», вызванная боязнью официальных кругов «возможных беспорядков», возникающихся предстоящим докладом писателя.[4] Слежка за возвратившимися из Советского Союза бывшими военнопленными давала много работы местным жандармериям и полиции. Считалось почти преступлением простое упоминание о Советском Союзе, достаточное, чтобы возбудить подозрение.

В такой атмосфере естественно, что скульптор Ласло Месарош, расчитавшись с условиями, едва обеспечивающими на родине его развитие, одухотворенный коммунистическими чувствами и взглядами, следуя художественным стремлениям к монументальному искусству, из ряда представляющихся возможностей[5] избрал Советский Союз, эмигрировав сюда вместе с женой и дочкой.

Этот шаг явился органическим следствием всей предшествующей жизни художника. Четырнадцатилетним мальчиком пережил он период Венгерской Советской Республики 1919-го года, что явилось сильнейшим двигателем всех его последующих поступков. Его отец-литейщик стал безработным вследствие контр-революции. В молодом скульпторе, достигшем к двадцати пяти годам значительных успехов, пылало революционное воодушевление. Своими произведениями «Сидящий рабочий» (1929), «Молодой рабочий» (1929), «Крестьянский парень» (1930), Месарош служил делу революции. По мере прояснения его взглядов, и с ростом его сознательности, он принимает и непосредственное участие в борьбе рабочего класса. Революционные плакетки предназначенные для нелегального распространения, малоформатные произведения «Смотрящая в поле» (1934), «Бунтовщик» (1934), неоспоримо служили, возбудителями против существующего строя контр-революции. В венгерской скульптуре своего времени именно Ласло Месарош воплотил в наибольшей степени устремления рабочего класса, реально изображая жизнь венгерских рабочих и крестьян. Он усвоил принципы новаторов, представителей статико-архитектонической скульптуры, Э. Филиппа Бэка и Ференца Меддеши, противостоящих академическому искусству, но в противоположность модернистской скульптуре, чуждающейся «внешнего», «литературного» содержания, он, в лучших своих произведениях, выражает, как прирожденный скульптор с помощью современных (одновременно, древних) пластических средств, такие, рождаемые эпохой содержания, такие идеи, которых никто другой в этой области искусства не смог или не желал сформулировать.

К подготовке поездки в Советский Союз Месарош приступил чрезвычайно осторожно, в полной тайне. Постепенно распродал свою движимость, раздарил и распродал скульптуры. Ференц Меддеши купил у него громадную глыбу известняка из Шошкута,[6] художник Андор Кантор, с которым он познакомился в г. Сентэндре — купил ковер. Кому что было нужно или что могло пригодиться на память о дружбе. Интересующимся Месарош говорил, что едет на длительное время в Италию.[7] Это в случае необходимости, он смог бы подтвердить и официально, так как им и в самом деле, было получено разрешение на возвращение, с безвозмездным пользованием ателье, в Римский Венгерский Институт, где он ранее провел три года. По всей вероятности отъезд Месарошей формально произошел именно с этой целью.[8] Расходы на поездку обеспечивал гонорар, полученный за скульптуру «Неизвестная лошадь», на него же были куплены доллары, тщательно упрятанные под фотографии скульптур в фото-альбоме.[9] Один из его друзей, бывший русский военно-пленный, Йожеф Клинко, запечатленный Месарошем и в скульптуре, часто рассказывавший ему о жизни в России, подарил ему русский учебник, по которому Месарош начал изучать русский язык.[10]

Венгерская Партия Коммунистов дала свое согласие, необходимое для поездки в Москву; на основании этого было запрошено разрешение на выезд у советского посольства в Вене. Это разрешение, однако, во-время не прибыло.[11] На основании смутных воспоминаний и непроверенных сообщений[12] можно предположить, что нелегальная деятельность Месароша неожиданно обнаружилась, и отъезд невозможно было откладывать дальше. Известно лишь, что в апреле 1935 года Месароши ожидали разрешения на дальнейшую поездку уже в Вене. Жена Месароша писала золовке 17-го апреля 1935 года. «Благополучно прибыли, все хорошо. Живем в Коллегиуме. Еды очень много, все это дали в дорогу милые друзья.» Следующее известие от 25-го

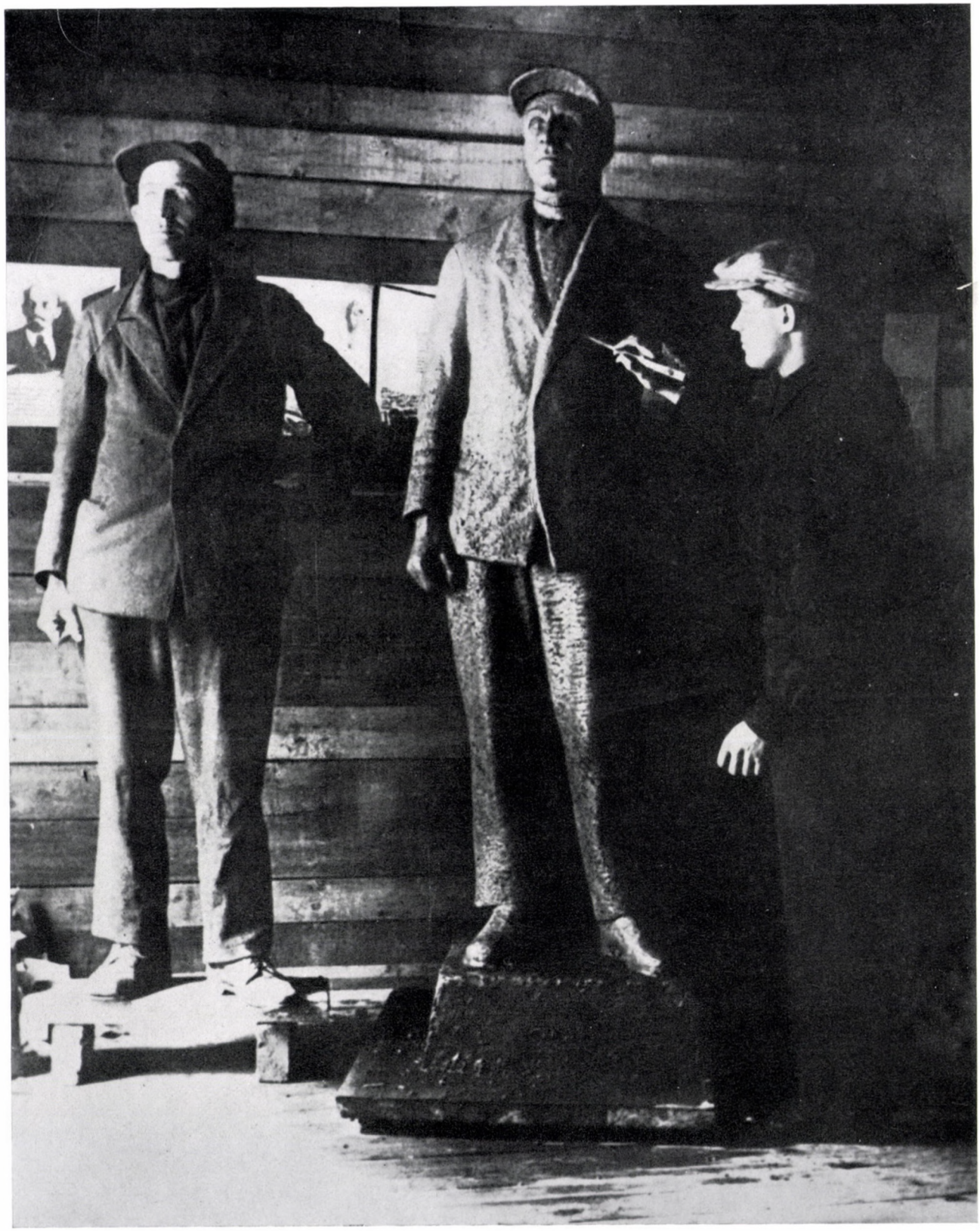


Рис. 1. Скульптура бригадира П. С. Орлова. Москва, 1935 г. Местонахождение неизвестно. (Публикуется впервые)





Рис. 2/a-b. Портрет председателя колхоза Вамаза. Фрунзе, 1936, гипс, 42,5 см. Музей изобразительных Искусств. Фрунзе (Публикуется впервые)

апреля, адресованное Эмилию Келемену: «Милые Эмиль и Мицике! Адрес наш тот же и на следующей неделе. Возник новый план, что Лаци на следующей неделе уедет в Париж, а я — обратно в Будапешт, ибо здесь жизнь очень дорога, а ему пока легче одному...» Месарош уехал в Москву 9-го мая,[13] не дождавшись необходимого разрешения. Он вызывался в поездку «Интуриста». В дальнейшем это оказалось причиной трудностей его обоснования в Союзе и приезда семьи.

На событие вскоре ставшее известным, реагировали в Венгрии по разному. Пришел в движение и следственный механизм: сыщики интересовались в семье, у родственников, которые, даже при всем желании, мало чего могли бы сообщить, ибо Месарош даже дома не рассказывал о своем намерении никому, кроме сестры Марии.[14] Официальные друзья, «благодетели», «меценаты» были возмущены эмиграцией Месароша. «Ведь все ему было предоставлено, зачем это ему понадобилось?»[15]



Рис. 3. Портрет шахтера. Фрунзе, 1936. Искусственный камень, 39 см (без постамента). Музей Изобразительных Искусств. Фрунзе (Публикуется впервые)



Рис. 4/a-b. Бюст девочки в тюбетейке. Фрунзе, 1937, гипс, 41,5 см, Музей Изобразительных искусств. Фрунзе (Публикуется впервые)

На выставку уже не были приняты представленные Дёрдем Вертешем, с согласия Месароша, его произведения: «Крестьянка» («Смотрящая в поле»), «Свобода» («Бунтовщик») и скульптурный портрет Маджара, а также нелегальные плакетки.[16] Журналы перестали упоминать имя Месароша, но в газетах оно еще встречалось: «Утренняя газета», в статье, под заглавием, отпечатанным огромным жирным шрифтом — «Коммунист Йожеф Маджар и его соратники получили в Москве ответственные должности» — пишет о Маджаре, Месароше и д-ре Ренэ Мольнаре.[17] Тон статьи весьма умеренный, позволяющий предположить таящуюся за ней дружескую руку. Содержание ее могло успокоить всех сочувствующих и беспокоющихся за судьбу упомянутых в статье. Так восприняли ее, по крайней мере, друзья и товарищи Ласло Месароша, ведь они не получили известий и собственноручных писем о жизни и событиях в Москве. Венгерские това-



Рис. 5/a-b. Пожилая крестьянка. Фрунзе, 1936—1937. Гипс, 27 см. Музей Изобразительных Искусств. Фрунзе

рищи Эмиль Келемен, Дёрдь Вертеш, Андор Шугар, Йожеф Клинко заботятся и об оставшихся в Вене жене и дочке Месароша, помогая им материально и морально. Скульптуру «Голова лошади» разыграли в лотерею, чтобы собранной суммой помочь жене Месароша, Вильме. Выигравший предложил скульптуру для дальнейшей продажи, также в пользу Месарошей.[18] Художник-революционер Иштван Дэши-Губер, друг Месароша, следил за событиями из туберкулезного санатория. В одном из писем к жене он пишет: «Я слышал, будто Лаци Месарош не получил там права на жительство. Будто сообщила об этом из Вены Мици, узнавши это от Вильмы. А здесь, как я слышу, А. всем рассказывает, где побывает Лаци и, наконец в довершении комедии: здесь в это же время господин Борбереки Ковач его совершенно вытеснил из милости официальных кругов.»[19] И, в самом деле, имя Месароша вмиг было забыто официальными лицами и кругами, его стремились даже вырвать из памяти и общественного мнения и беспристрастной публики.

В 1935—36-ом годах Советский Союз, в сущности, завершил строительство социализма. После выполненной в 1932-ом году, в течение четырех лет, первой пятилетки, он успешно шел по пути выполнения задач второй пятилетки. В Москве закончилось строительство первой очереди метро. Торжественное открытие его как раз совпало с днем приезда в Москву Месароша, 14 мая.[20] Это было радостным праздником для москвичей и захватывающим, значительным событием для скульптора, прибывшего из чужого мира, приобретающего в новом мире первые свои впечатления. «Метро прекрасно», определил Месарош восторженно в одном из первых своих писем, ясно видя и то, что это лишь частица великого преобразования и строительства, совершающегося по всей стране. «Это — мир, какого нет нигде

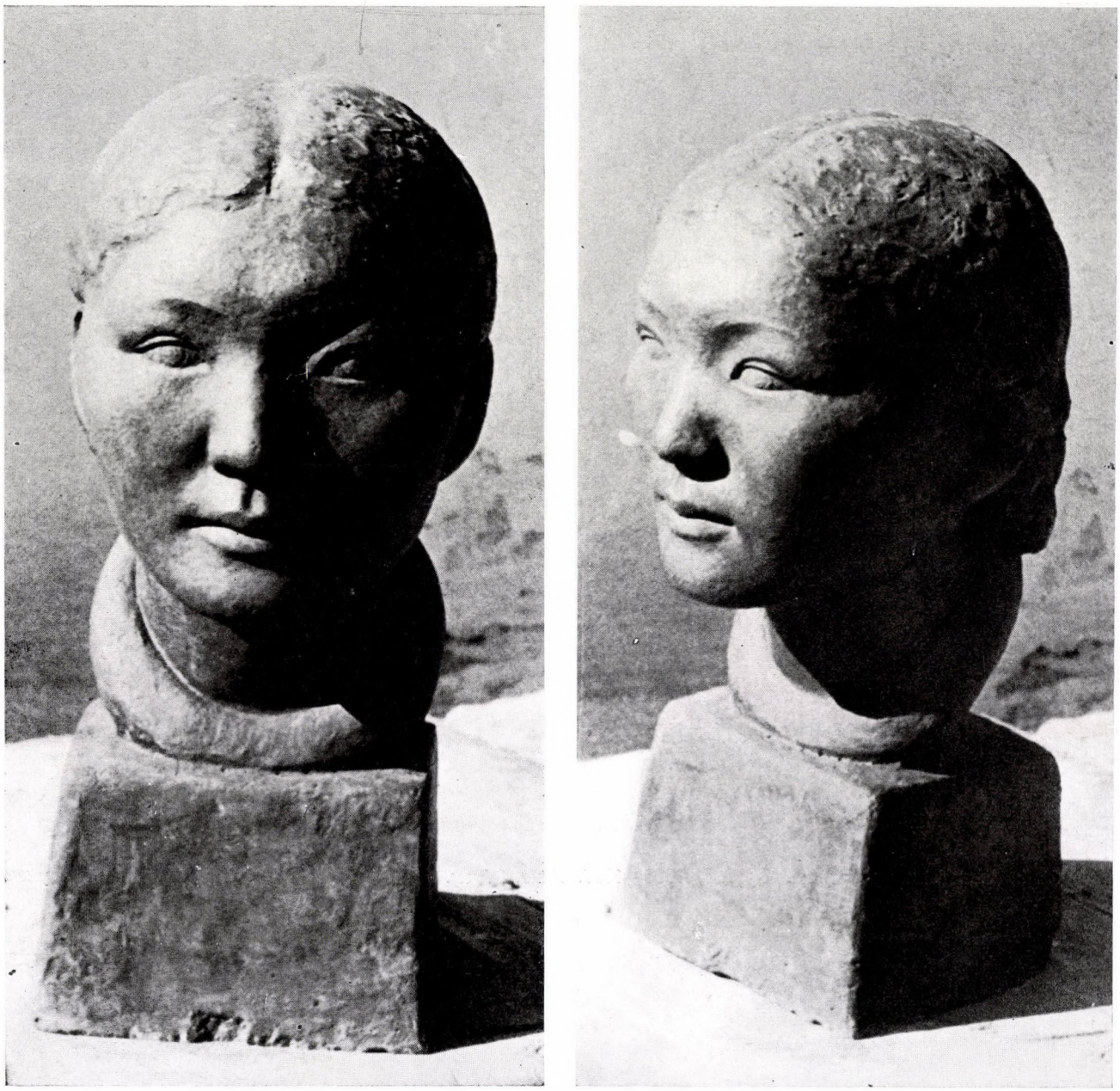


Рис. 6/a-b. Молодая девушка. Фрунзе, 1936—37. Искусственный камень, 43 см.
Музей Изобразительных Искусств. Фрунзе (Публикуется впервые)

на земле, масштабы работы здесь невиданные. Это — страна неограниченных возможностей, труд здесь — важнейшее дело, масштабы его огромны» — пишет Месарош жене, ожидающей известий с замиранием сердца.

С правом на жительство — как и следовало ожидать — возникли затруднения. В такой форме, отстав от туристской группы, получить разрешение на поселение было почти невозможно. Лишь благодаря помощи венгерских эмигрантов, живущих в Москве, удалось Месарошу избежать вынужденного возвращения на родину. Больше всего ему помог Йожеф Маджар, прибывший в Москву через Чехословакию в этот же период, и уже ранее приобревший необходимые знакомства, в первую очередь, среди венгерских эмигрантов. Он повел Месароша к писателю Шандору Гергелю и Яношу Матейко, где он приобрел хороших друзей, оказавших ему свою поддержку. Они жили на улице Фурманова, в доме Писа-

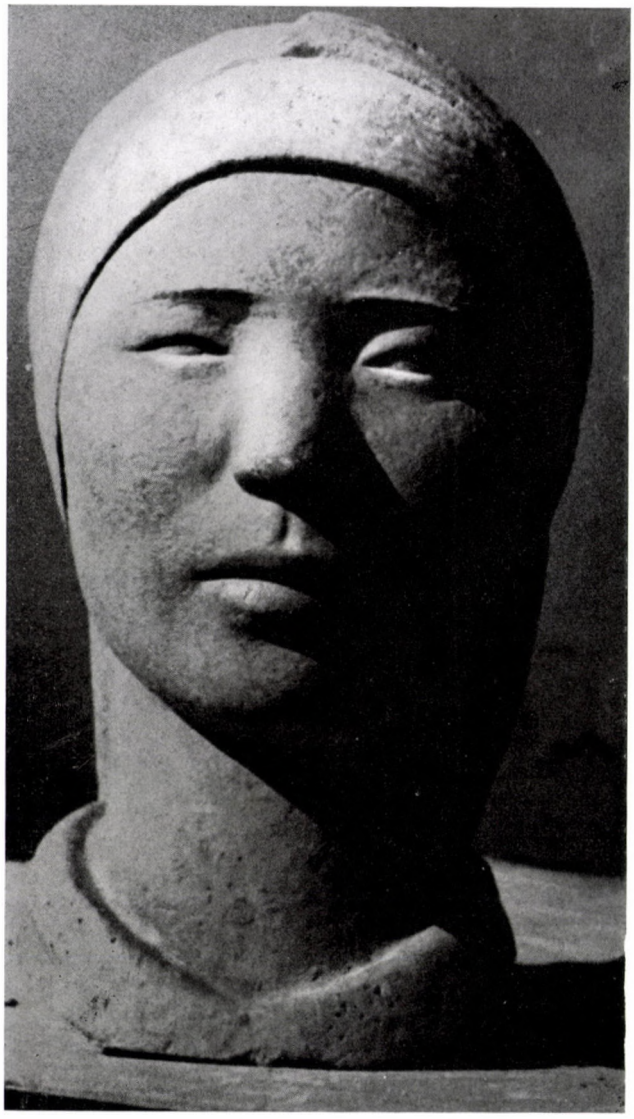




Рис. 7/a-b. Девушка в платке. Фрунзе, 1936—37. Искусственный камень, 34,4 см. Музей Изобразительных Искусств. Фрунзе (Публикуется впервые)

телей. Месарош часто бывал там, иногда ночевал, обедал. У них познакомился с Эрнестом Цобелем и его женой, Шарлоттой Лани. Он посетил Енё Дерковича, брата художника Дюла Дерковича, выдающегося представителя пролетарского искусства Венгрии в период меж двух мировых войн. Енё Деркович служил библиотекарем Международного клуба политических эмигрантов. Ему Месарош привез монографию изданную о Дюле Дерковиче.[21] Обаяние Месароша, характер его, вызывающий симпатию, но в первую очередь, необычайный талант его, подтверждаемый фотоснимками с его скульптур, оказались сильнее всякой рекомендации. Янош Матейка, взяв с собой фотографии скульптур, пошел в редакцию «Известий», к влиятельным лицам, добившимся наконец, для Месароша разрешения на пребывание в Москве.[22] Поначалу это разрешение ежемесячно нужно было продлевать. Месароша, разумеется, спросили, является ли он членом партии. Он ответил что хотя он и вел работу в Партии, но не является ее членом, потому-что этого еще не заслужил. Со временем, однако, прибыло запрошенное мнение Венгерской Партии Коммунистов,[23] очень серьезной и положительной характеристикой Месароша, утверждающее, что Партия считает его своим членом (членских книжек, приема в партию в то время не было).[24] После этого Месарош получил право на постоянное жительство и, таким образом, в конце



Рис. 8/a-b. Портерт киргизского студента. Фрунзе 1936—37. Искусственный камень, 41,5 см. Музей Изобразительных Искусств. Фрунзе (Публикуется впервые)

ноября, смогли приехать к нему и жена с дочкой.

С продовольственными карточками, введенными в 1929-ом году до конца 1935-го года, возникли некоторые затрдунения, затем их выдали Месарошу в Международной Ассоциации Революционных Художников. Ему помогли Бела Уиц, Альфред Кемень, Шандор Эк.[25] Беле Уицу и Месарош оказал услугу: просил прислать для него красок из Венгрии.[26] Уица он очень полюбил и уважал, ознакомившись с его произведениями; особенно понравились ему южные пейзажи художника. Точно также и Уиц был высокого мнения о способностях молодого скульптора. Однако при всем уважении, даже восхищении, в одном из писем Месарош пишет об Уице: «...он несколько недоверчив. Сказал и о красках, чтобы не были поддельными...» Альфред Кемень, замечательный искусствовед, живший после германской эмиграции также в Москве, во многом помог Месарошу, увидев его необычный талант. Он встал на его защиту всей душой и знаниями: Уже в июне появилась в журнале «Искусство» его статья под заглавием «Венгерский революционный скульптор Ласло Месарош».[27] В кратком введении он ярко характеризовал положение



Рис. 9. Портрет молодого мужчины. Фрунзе, 1936—37. Искусственный камень, 34,5 см.
Музей Изобразительных Искусств. Фрунзе

венгерского искусства того времени, затем отметил, что Месарош является талантливейшим представителем венгерской революционной пластики, деятельность которого — надежда международного революционного искусства. Далее статья знакомит читателя с биографией, творчеством и последними работами Месароша и, даже в этом отношении не было нужды в преувеличении. Месарош, с момента своего приезда, считая второстепенным все личные проблемы и дела, в сущности, жил только скульптурой.

На улице Кропоткина, недалеко от дома писателей, строилась тогда школа им. Карла Либкнехта, ныне школа № 29. Здесь он познакомился и сдружился с работающими там каменщиками (в одном из писем, написанных еще из Рима к Эдит Гофман, Месарош называл каменщиков «глинолепящими»).[28] Особенно близился он с Петром Семеновичем Орловым, бригадиром знатной «бригады Орлова», героем социалистического соревнования, награжденным год спустя орденом Ленина, а в 1938 году избранным в Верховный Совет.[29] Месарош стал лепить его в первую очередь (Рис. 1.) С помощью рабочих он достал длину, сколотил подставку и, в наскоро возведенном при строительстве помещении буфета, приступил к работе. Несмотря на языковые трудности, они хорошо понимали друг друга «Часто мы улыбались друг другу, за неимением слов» — писал Месарош, а Орлов пишет: «С удовольствием вспоминаю те часы, которые мы находились вместе с Месарошем. Оба были молоды, энергичны, веселы и отлично понимали друг друга, хотя говорили мы на разных языках.

Месарош расспрашивал меня о моей работе, о жизни. Видимо, это помогало ему творить образ.»[30]

Лепка происходила на глазах у широкой публики. Орлов позировал лишь после работы, а в это время в буфете располагались рабочие, по большей части молодые крестьянские парни, лишь недавно приехавшие в город и только начинающие знакомиться с городской промышленностью, для которых было огромной сенсацией следить за работой венгерского скульптора, быть свидетелями рождения скульптуры.

Месарош лепил скульптуру Орлова в течение двух недель. Работу его посмотрели; будущий директор школы и ряд официальных лиц, она им понравилась и на скульптуру был оформлен заказ. Таким образом оказалась возможность высечь скульптуру из мрамора. Месарош написал домой, что на это же здание предполагается расположить всего двадцать две скульптуры, замечая, как бы в опьянении: «Все они будут сделаны мною.»

Готовую скульптуру поставили в вестибюле школы. Пришли сюга венгры, друзья и покровители, и от всей души радовались успеху удавшегося произведения, наглядному доказательству таланта и умения Месароша. Альфред Кемень, в упомянутой статье, пишет о скульпторе: «Его фигура бригадира проникнута той естественной простотой, которая является признаком большого искусства. В этой фигуре увековечен не только отдельный герой социалистического строительства, но тип борца за светлое будущее человечества.»

Спустя два года, по случаю выдвижения Орлова в депутаты, о скульптуре упоминается в статье «Известий», в следующих словах» «Молодой скульптор вылепил скульптуру Орлова. Статую каменщика поставили в вестибюле школы, которую он выстроил. Он стоял в уголке очень скромно, — веселый строитель в пиджачке, с маленькой лопаткой в руках. Вокруг него возились и прыгали школьники. Было что-то уютное и трогательное в этом глиняном каменщике, стоящем в школе, которую он выстроил. Он улыбался хитро и весело, кепка его была сдвинута набок...»[31]

Более достоверным является, безусловно, описание Альфреда Кеменя, но и выше упомянутые строки, хотя и писались, повидимому, по памяти, также очень ценны, ибо дают представление об обстановке, среде; окружающей скульптуру, кроме того, свидетельствуют о том, что скульптура каменщика Орлова запомнилась не только венграм, но и всем, видевшим ее. Об этой скульптуре, судьба которой неизвестна,[32] мы можем составить более или менее конкретное понятие на основании чудом сохранившейся фотографии, снятой еще с глиняной модели, в сущности, уже законченного произведения. Эта скульптура органически становится в ряд прежних произведений Месароша, вобрав в себя и опыт пройденного пути и достижения предыдущих «истинных» скульптур. Потому и удалось ему слепить ее с легкостью, без мук, просто, естественно, непринужденно. Потому она и стала значительным произведением.

Скульптуру посмотрели и Бела Кун, бывший руководитель Венгерской Советской Республики, положительно о ней отозвавшийся. Между прочим Месарош часто посещал и его. «Бела Кун



Рис. 10. Старый киргизский крестьянин. Фрунзе. 1937. Бумага, карандаш 54,4 x 37,5 см.
Венгерская Национальная Галерея, Будапешт



Рис. 11. Проект фриза зала заседаний фрунзенского Дома Правительства. I. Бумага, карандаш и акварель, 23 x 55,2 см.
Венгерская Национальная Галерея, Будапешт

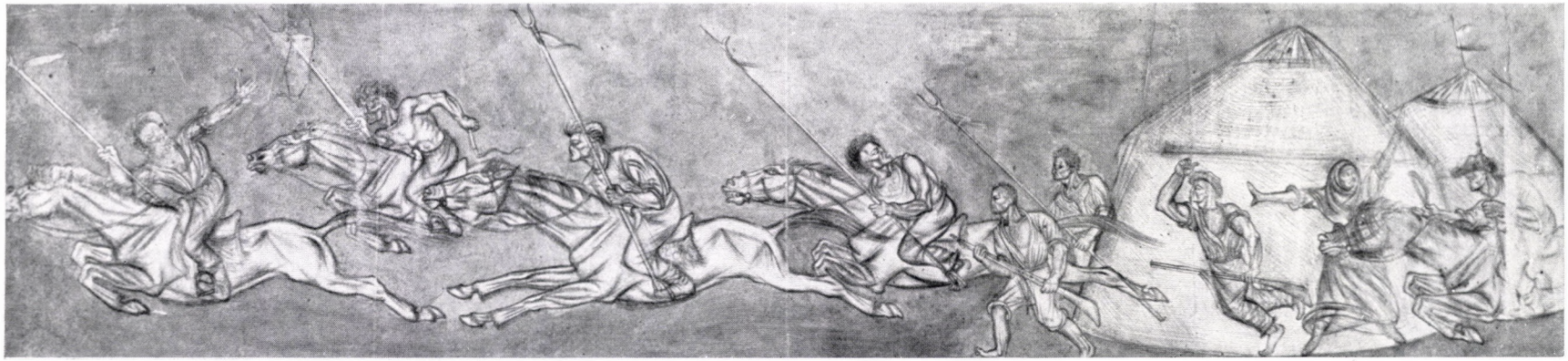


Рис. 12. Проект фриза зала заседаний фрунзенского Дома Правительства. II. Бумага, карандаш и акварель, 34,3 x 87,5 см.
Венгерская Национальная Галерея, Будапешт



Рис. 13. Проект фриза зала заседаний фрунзенского Дома Правительства. III. Бумага, карандаш и акварель, 25,1x71,4 см. Венгерская Национальная Галерея, Будапешт



Рис. 14. Проект фриза зала заседаний фрунзенского Дома Правительства. IV. Бумага, тушь, 100x275 см Венгерская Национальная Галерея, Будапешт



Рис. 15. Портретный этюд. Фрунзе, 1937—38.
Бумага, тушь, 38,4x34,3 см.
Венгерская Национальная Галерея, Будапешт

высоко ценивший талант Месароша, оказывал ему всяческую поддержку, а тот, со своей стороны, с любовью и уважением относился к Беле Куну, слепив с него портрет, пропавший во время войны» — вспоминает вдова Белы Куна.[33] Об этом портрете упоминает и сам художник в письме, часто цитируемом: «Приступил к лепке головы дяди Белы; очень интересная голова, это будет замечательным произведением.»[34] Альфред Кемень пишет об этом: «В выразительном, глубоко прочувствованном портрете Бела Кун, Месарошу просто и проникновенно удалось воплотить тип вождя пролетарской революции.»[35]

А. Кемень писал о том, что Месарошу было поручено создание портретов и других вождей и героев пролетарской революции, в том числе и для Музея Красной Армии.[36] По другим сведениям известно, что заказ на скульптурные портреты он получил и от одного из московских заводов.[37] На выставку в Музее Ленина, для зала революции 1905 года ему было поручено изготовление рельефа, изображающего Ленина. В получении этого заказа ему помог венгерский художник Виктор Тоот, один из ведущих декораторов Москвы.[38] Все это подтверждает восторженные фразы в письмах к друзьям, коллегам и товарищам: «Пластических задач здесь фантастическое множество, одна лучше другой».[39] «Нигде передо мной не встает столько задач, как здесь... я уверен, что работа и устремление мое даст широкий взлет, и что друзья знающие меня, вспомнят меня с теплым чувством».[39/a]

Ко времени приезда семьи, или вскоре после этого, Месарош уже имел квартиру. Это имело большое значение, ведь, несмотря на быстро растущий, жизненный уровень и на небывалые масштабы строительства, квартирный вопрос оставался тяжелой проблемой.[40] В письме от 26 января 1936 года[41] Ласло Месарош пишет, уже успокоившись, став на прямой путь: «Милая моя мама, дорогие! Я сейчас нахожусь от вас довольно далеко, и давно — не посылал о себе известий, но это не означает того, что мысленно я не бываю всегда среди вас. Вероятно вы меня ругаете, пожалуй, немного и по заслугам... Да, как вам известно, я всегда стремился к наивысшему в своем искусстве, поэтому и искал место, где я это мог бы осуществить. Это моя обязанность по отношению к моему роду и моей семье, от которой я наследовал свой талант. Лучше этого наследства и быть не может. Но талант обязывает! Потому-то я и стараюсь этот дар своего рода наилучшим образом осуществить в скульптуре. И я сейчас нахожусь там, где я это в силах осуществить, обеспечив, в то же время, и небольшую свою семью. Вы это, наверное, поймете... Дорогая мама, Вы знаете это лучше всего, ведь и Вы поступили бы так же. Я усердно работаю, меня ценят, и здесь я теперь в том положении, что любимые мои темы, о которых я мечтал, становятся не мечтой, а действительностью. Я еще достаточно молод и рад, что всего могу достигнуть и это для вас также будет большой радостью. Вильма и Марта, то есть милый Пупсик уже давно приехали и очень довольны новым миром, он и должен им нравиться, и нельзя иначе, ибо все здесь грандиозно и человечно. В следующем письме я отчитаюсь подробно. Мне хотелось бы писать вам непосредственно, ведь здесь многие переписываются с Венгрией, мне кажется, вам это будет приятнее, ибо никаких неприятностей вам от этого не может быть. Мария знает мой адрес, пишите как можно скорее, Крепко целую всех, Милая Мама, крепко целует Вас ваш сын Лаци.»

Прежние проблемы, заботы о жизненных условиях и обеспечение настоящей художественной деятельности, проявляются теперь в письмах с обратным знаком. Строки его излучают



Рис. 16. Этюд. Киргизский воин. Фрунзе, 1937—38. Бумага, тушь, 61 x 35 см.
Венгерская Национальная Галерея, Будапешт

удовлетворенность, уверенность, веру, присущую талантливому скульптору, уверенному в своих больших возможностях.

В этом же письме жена Месароша описывает свои свежие впечатления, главным образом те, что резко отличаются от родных воспоминаний: «Дорогая Мария! Мы благополучно прибыли, здесь все удивительно, жизнь кипит. Это как раз по вкусу Лаци, он чувствует себя замечательно, ибо здесь каждый, кто работает и имеет цель, может достигнуть желаемого. Здесь может учиться и стар и молод; так как на время учебы он получает средства на жизнь. Таким образом предоставляют возможность каждому достигнуть того, что он хочет, поощряя людей к постижению наибольших знаний. Здесь здоровая жизнь и молодость, это трудно извне себе представить. Здесь поощряют и толкают людей на учебу, столько разных возможностей. Например, радио ежедневно объявляет о том, куда какие требуются рабочие. Тысяча такой-то специальности, тысяча-другой. И какая здесь сознательная молодежь. Все стремятся выдвинуться, создать выдающееся. Таких чествует вся страна. Например, молодую ткачиху, следившую за тысячью автоматическими станками, показывают в кино, пишут о ней газеты, повсюду выставлены ее портреты, в школах объясняют значение ее работы, ее принимает правительство и т. д. Тут тысячи подобных случаев... Мне хочется о многом тебе написать и, я думаю, что если я пишу в адрес мамы, это не беда, здесь многие пишут непосредственно домой и ничего плохого из этого не получилось. Напиши свое мнение по этому поводу. Передай, пожалуйста, это письмо маме и дай ей наш адрес. Его ты от Ш. вероятно узнала. С сердечным поцелуем, Вильма.» Мы видим, что жену Месароша пленили главным образом неограниченные возможности труда и его почетность, всеобщее стремление к развитию, к знаниям. Она, так же как и Месарош, стремилась успокоить домашних относительно безопасности переписки, ссылаясь на других... Характерно, пожалуй, для их нового освобожденного восприятия и то, что они уже как бы по-иному стали видеть прежний мир, опутанный жандармами, полицией, сыщиками, доносчиками. Следующие письма содержат подобные же мысли, планы, впечатления. Вильма упоминает о сильном морозе, привыкнуть к которому было довольно трудно (зато они имели теплую комнату), излагает свои планы учебы, работы, а Месарош каждый раз восторженно пишет об осуществлении своих мечт.

Среди множества дел и упоенной работы он, разумеется, нашел время и для встреч с художниками, для ознакомления с советским искусством и сокровищами московских музеев. «Я знаком уже с рядом замечательных художников» — пишет он своему другу, размышляя о возможности взаимообмена произведениями с этими художниками, предполагая получить за свои скульптуры картины или рисунки, которыми можно возместить помощь друзей на родине.[42] Мнение свое об общем положении тогдашнего советского искусства, Месарош выражал в письме к Дёрдю Вертешу, члену Группы Социалистических Художников. По словам Дёрдя Вертеша это письмо было первым непосредственным известием о жизни Советского Союза. Особенно тщательно и с большим интересом изучал письмо Месароша скульптор Дёрдь Гольдман, друг его, придерживавшийся одних с ним взглядов на искусство.[43]

Месарош считал, что для всеобщего состояния советского искусства характерна, в первую очередь, борьба художников консервативно-натуралистического и современного восприятия. По его словам, «консервативные, работающие без всякой связи с идеологией», под лозунгом реализма, наводнили страну «художественной продукцией уровня еще ниже, чем Венгерская Художественная галерея». Им было наруку то, что новаторы поначалу «чересчур подчеркивали проблемы формы, а отвлеченная форма не могла непосредственно воздействовать на широкие массы». Но теперь и эти художники начинают поиски более ясных, общедоступных форм подачи, помогая созданию «ясного и реального художественного стиля». Характеризуя положение вообще, он отмечает, что художников очень уважают и окружают всеобщим вниманием.

Рассуждая о положении советского искусства, Месарош, очевидно, основывался на воспоминаниях, взаимоотношениях у себя на родине, ведь его определения были во многом характерны и там. Существенная же разница, отмечаемая Месарошем и в приведенных строках — коренное различие в общественном положении художника, необычайный интерес к искусству и тот факт, что работа художника, его произведения возбуждают общественный интерес, становятся делом всего народа, а это, в конечном счете, и определяет пути и возможности развития, в проти-



Рис. 17. Этюд. Киргиз сидящий на коленях. Фрунзе, 1937—38. Бумага, тушь, 49 x 37 см.
Венгерская Национальная Галерея, Будапешт

воположность личным вкусам и пожеланиям снобов-меценатов, или даже немногочисленных благонамеренных покровителей искусства, стоящих на официальных руководящих постах. Месарошу было ясно, что именно здесь он нашел настоящее поле деятельности для осуществления своих устремлений, художественных целей. Он осознал свое место и возможности влияния в поток советского искусства. Ему не нужно было изменять свой стиль, свои методы, идейность своего искусства. Его деятельность и произведения, созданные в Советском Союзе, были органическим продолжением пути, начатого на родине, как по тематике, так и по внутреннему и внешнему содержанию. «Мои произведения реалистичны, и здесь имеется возможность для осуществления их в лучшем виде. Примером является моя первая здешняя работа, соответственно решенная пластически, художественно и по содержанию, которая всем нравится и для всех понятна» — писал он домой.[44]

Характерны для Месароша, со свежестью его восприятия, с его эмоциональностью, для его человеческого и художественного существа, те многозначительные слова, в которых он упоминает о московских художественных собраниях: «Здесь имеются замечательные музеи, среди них и такие, которые потрясают с головы до ног».[45] Даже после трехлетнего пребывания в Италии, после непревзойденных богатств итальянских сокровищниц, всякое настоящее художественное произведение оставляло в нем глубокое впечатление, он мог наслаждаться им с восхищением и благовением.

Москва означала для Месароша и его семьи новую жизнь, которую они скоро и легко смогли усвоить и признать своим. Об этом свидетельствуют все их высказывания, письма, планы и выполненные работы, скульптуры. Они нашли здесь те возможности, которые были в перспективе в Венгрии 1919-го года, пурпурный рассвет которого и кроваво-красный закат видел и пережил и сам Ласло Месарош память о котором он сохранил и за новое осуществление его он и сам трудился.

В январских письмах Месароша и его жены упоминается о том, что весной он поедет в лежащую близ китайской границы, в центре Средней Азии, Киргизию, «где он будет лепить и высекать много замечательных скульптур».[46] В марте художник, а в апреле и жена с дочерью, действительно проделали это большое путешествие, приехав туда, куда Месарош уже давно стремился, где он уже был мысленно и где он мог увидеть и лепить с натуры людей, которыми уже давно восхищался. Так начался новый период их жизни, обещавший быть очень счастливым.

2. Фрунзе (март 1936 г. — март 1938 г.)

Одним из зачинателей и руководителей жизни искусства развивающейся Киргизской Советской Республики и ее растущей столицы, Фрунзе, был С. А. Чуйков, тогда еще молодой талантливый, в дальнейшем ставший известным, художник, о плодотворной деятельности которого свидетельствует основание и организация государственной картинной галереи, открытой в 1935 году, предшествующей Музею Изобразительных Искусств Киргизской Советской Социалистической Республики. Организованная в 1935 году Художественная Студия служила базой Художественной школы, открывшейся в 1939 году. Первым мастером здесь был Н. В. Розанов.[47]

Чуйков был учеником Белы Уица, который, таким образом, по его приглашению, поехал со своей сотрудницей, Павленко, из Москвы в далекий город Фрунзе, взявшись за живописное оформление, строящегося во Фрунзе, Дома Правительства. Бела Уиц, в свою очередь, которого лично Бела Кун просил поддержать Ласло Месароша и предоставить ему возможность для работы, пригласил во Фрунзе Месароша.

Месарош очень обрадовался этому приглашению. Одна из первых его скульптур, под названием «Монгольская весна», еще на родине свидетельствовала о его художественном интересе к монгольским типам. В нем бурлило романтическое стремление к познанию Азии — «первородины» венгров, к поискам их предков. В основе этого тяготения лежали некоторые ранние впечатления, фильмы о жизни Востока, а также статьи — часто сомнительной верности, толкующие о «первородине». «Туранизм» — одно из идеологических течений, сеющих семена национализма в период меж двух империалистических войн, ставил своей целью, между прочим, и восстановление старинных традиций, религиозных обычаев, а также поддержку родственных отношений с далекими народами.[48] Под влиянием этого течения, стали появляться различные статьи и в художественных журналах: «Туранские влияния в венгерском народном творчестве»,

«Изображение древних венгров в венгерском изобразительном искусстве».[49] В последней статье, например, было высказано мнение о том, что «древние венгры стояли ближе к типам монгольских народов Азии», затем: «правдивое изображение древних венгров является задачей нового венгерского изобразительного искусства, которое должно ликвидировать изображение древних венгров, не соответствующее действительности и, в глазах специалистов, смехотворное.» На рисунке, иллюстрирующем статью, изображены верховые древние венгры на фоне юрты.[50] О весьма широком распространении этого течения свидетельствуют произведения ряда венгерских скульпторов: «Древневенгерский стрелец» Э. Фюлёпа Бэка, «Туранский всадник» Ференца Меддеши, «Гунн с луком» Гезы Чорба. Выдающийся скульптор, Пал Патцаи, анализировал этот вопрос и с теоретической точки зрения, говоря о проблеме венгерской и европейской сущности венгерской скульптуры, о возрождении форм древневенгерского искусства, об изображении древних типов и о тщетности всей проблемы.[51] Месарош ни идеологически, ни художественно не причастен к туранизму, течению, по существу, реакционному. Однако, поскольку эта тема была постоянна в тогдашней атмосфере, она способствовала слегка наивному, но упорному восхищению и обожанию Востока и монгольских типов.

Ласло Месарош уехал в Киргизию в марте 1936 года.[52] Семья его временно оставалась в Москве. После приезда, в течение месяца, до появления жены с дочкой, он жил у председателя дунганского[53] колхоза кавалера ордена Ленина, Чисанзо Силазовича Вамаза. Молодой скульптор охотно выполнял любую работу. По словам председателя колхоза, он даже тесто месил,[54] блистая, как известно, этим умением с детства. Благодаря симпатичному характеру, веселости, жизнерадостности и трудолюбию, Месарош и тут, в короткий срок, приобрел себе истинных друзей.

Гостеприимного председателя колхоза он увековечил в скульптурном портрете. (Рис. 2/a-b) Эта скульптура характерна чрезвычайной своей простотой, немногословием и, в то же время жизнелюбием. Морщинистое лицо излучает сознательность и уверенность человека много поработавшего на своем веку, сводчатый лоб — ум и прямоту. Это произведение свидетельствует о большой человечности и художественности полного и зрелого видения скульптора, гордившегося им; на постаменте спереди, он написал по-русски: «Портрет тов. Вамаза. 1936 Месарош В.» (То есть Владислав).

В апреле выехала вслед за Месарошем и жена его, Вильма, с пятилетней дочкой, Мартой. Долгая, в течение недели, поездка (в поезде девочка заболела ветрянкой) очень утомила их, но, в конце концов, они благополучно прибыли. «Нам очень нравится здесь» — пишет Вильма домой, золовке, Марии.[55] Город, кажущийся им еще большой деревней, очаровывает их своими низкими домами, огромными тополями вдоль широких улиц, арыками и чудесным зрелищем горных вершин, зимой и летом покрытых снегом. Они собираются пробыть здесь два года, судя по предполагаемым работам, но хотят построить свой домик с садом, чтобы время от времени возвращаться в этот незабываемый край.

В первое время давались, главным образом, декорационные работы. Месарош изготовлял капители, гирлянды, вел работу по бетону. Тут-то ему пригодились многосторонние знания, приобретенные в Школе Прикладных Искусств. Он в самом деле разбирался в этом и, поскольку очень любил работать, охотно, с радостью занимался этими задачами. Вскоре у него оказался помощник. Он познакомился с Георгием Емельяновичем Араповым — ныне известным скульптором, живущим в Москве — который в то время учился во Фрунзенском университете, готовясь стать геологом. Знакомство их началось за городом, у подножья гор, где Месарош, — стой же страстью и упорством, как и великий пионер венгерской скульптуры начала прошлого века — Иштван Ференци — искал соответствующего камня и мрамора. Разговор привел их к дружбе, а затем к отношениям мастера и ученика. Месарош вскоре дал Арапову работу. В декоративном оформлении Государственного Банка он уже принимал участие.[56]

Больше всего работ предоставлял строющийся Дом Правительства. Грандиозный портал сделан из бетона, по указаниям и работам Месароша. Следы работы рук его несут различные орнаменты, декоративные детали, плафонные декорации. По его проекту были сделаны и вырезаны двери, он даже лично принимал участие в этой работе. Ему легко удавалось организовать работу, собирая вокруг себя воодушевленный коллектив. Месарош был в тесном контакте с архитектором Градовым. Чтобы успевать за громад-

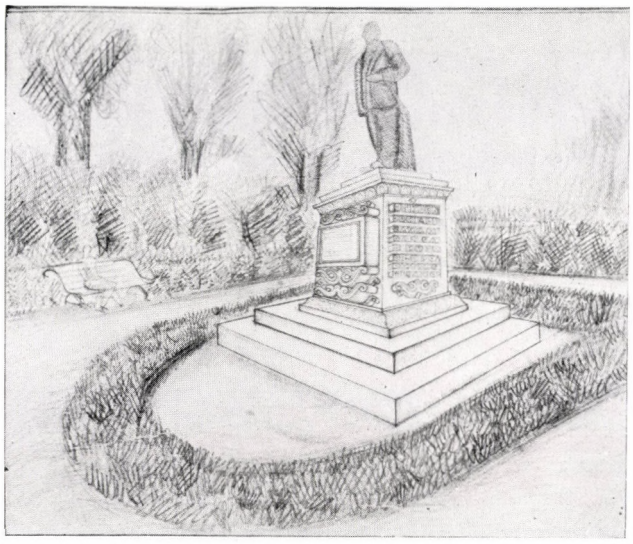


Рис. 18. Проект памятника Ленину и его окружения. Набросок. Бумага, карандаш. Собств. дочерей художника

ным ходом строительства города, в Москву посылались молодые сотрудники на краткосрочные курсы Академии Архитектуры.

В оформлении Дома Правительства использовались киргизские декоративные элементы. Упорно выискивались и срисовывались с дверей и окон юрт так называемые тушкизы.[57] Эти мотивы и, вообще киргизский орнамент, обнаруживает много общих черт, свидетельствующих о древнем восточном родстве, с венгерским, в особенности с трансильванским «сказочным» орнаментом, как по мотивам, так и по цвету и ритму. Киргизская дунганская вышивка и венгерская вышивка из Калотасега порой до обманчивости сходны между собой.[58] Так что и Бела Уиц и Ласло Месарош с особенным удовольствием собирали и использовали киргизский орнамент не только для Дома Правительства, но для украшения и вокзала и других общественных зданий. Кроме исследований киргизского народного искусства и усердного собирания его мотивов, особой их заслугой надо считать декоративное использование этих мотивов в архитектуре.

Можно сказать, что Месарош участвовал почти во всех работах. Несмотря на свою молодость, он уже обладал богатым опытом и много насмотрелся в мире. Теперь он получил возможность для дальнейшего развития и использования приобретенного им опыта и знаний. Он с энтузиазмом взялся за планирование парков и площадей. Сквер перед Домом Правительства и поныне сохранил планировку Месароша.[59] По некоторым сведениям он принимал участие и в проектировании здания фрунзенского вокзала.[60]

Все же, наряду с многообразной деятельностью, главное место в творчестве Месароша занимала скульптура. Среди художников, прибывших в это время в Киргизию, он — единственный скульптор; отсюда легко понять широкую разветвленность его деятельности. Месарош был счастлив как-раз уймой работы. Об этом пишет и жена его, в конце мая: «Лаци здесь счастлив, его невозможно оторвать от работы, она для него — все!»... «Завтра он едет в командировку, ему поручено лепить шахтера и он едет на шахту, делает наброски. До шахты отсюда два дня поездом. Он едет на две недели. Это все оплачивают, и такие поездки даже обязательны. Могу сказать, что жить и работать здесь можно действительно по-человечески.»[61] Голова шахтера, сделанная, очевидно, в это время, изображает мужчину могучей силы, с энергичным лицом. Грубые, энергичные формы смягчены богатством души, разума и эмоции. В этой скульптуре в совершенстве схвачены и глаза, привыкшие к темноте, щурящиеся на свету и благодушное, философски спокойное душевное состояние человека. (Рис. 3.)

Законы могаметанской религии, запрещающие изображение человека, наложили свой отпечаток и на процесс развития киргизского искусства. Так, что на временно здесь работающих художников, съехавшихся сюда со всех концов огромной территории страны и даже из различных стран, легка весьма серьезная задача не только по оформлению города, но и в области создания киргизского искусства, воспитания нового поколения киргизских художников, и руководства ими. Упомянутая Художественная Студия служила организационной формой выполнения этой задачи. Художники работали и обучали в общей студии; в их числе был и Ласло Месарош, во всяком случае, до тех пор, пока для него не выстроили отдельный павильон и квартиру. Об этом наилучшим образом и наиболее достоверно пишет он сам в письме: «Милая Мама! Дорогие! Вы наверно обижаетесь, что я так редко даю о себе знать. Да, мне редко удается засесть за письмо и, по совести сказать, писать письма мне труднее, чем дрова колоть. Мы живем хорошо, я хотел бы, чтоб вы жили хоть наполовину столь хорошо. Я много работаю, выстроены студии; для меня и для школы (я буду здесь руководить

школой скульпторов Азии). Студию построили по моей инициативе и правительство предоставило все возможности для продвижения этого дела. Это, конечно, стоило мне серьезных усилий, обо всем нужно было хлопотать и мы серьезно приступили к работе. Я искал и достал даже мрамор, так что мои работы и лучшие работы учеников будут высечены в мраморе... Это будет первая школа скульпторов в Средней Азии, я ее создал и она связана с моим именем. Дорогая Мама, как я уже не раз упоминал, способности, которые я унаследовал от своего трудового народа, я отдаю на служение необыкновенно большому и свободному семейству. Можете мною гордиться, здесь меня очень уважают и ценят. Правда, мы находимся довольно далеко друг от друга, но за это не сердитесь на меня. Мы еще увидимся, я о вас не забываю и вы обо мне много не горюйте. Горячий привет от меня всем, целую братишку Карчи, пожмите за меня ему руку. Милый несчастный братишка. Целую Вас и всех по-отдельности, Ваш сын Лаци.»[62]

Письмо, полное счастье и гордости, написано весной 1937 года, за несколько дней до вселения в новый дом. В это время как раз сажали цветы в саду, на участке, даром отведенном им городским управлением, как и всем желающим строиться. Жена Месароша также начала обучаться живописи и рисованию ибо, как она писала: «Здесь очень красивые ковры, а народные костюмы Азии тоже прекрасны и богаты, все это необходимо увековечить.»[63] Как и прежде, работа для них была всем. Они вставали ранним утром и работали до позднего вечера, не потея и мучаясь, а свободно и радостно. Месароша постоянно окружала молодежь, он обучал, воспитывал их. Помимо Арапова, учеником Месароша был и Сергей Карелин, скульптор, живущий в настоящее время во Фрунзе.[64]

Арапов и ныне ярко вспоминает наглядные и простые объяснения своего мастера, например, о создании скульптурного портрета. Голова — похожа на яйцо. Узкая часть — подбородок, широкая — затылок. Шея подпирает голову в средней части. Зная это, легко проследить и передать движения головы в различных направлениях. Яйцо, однако, является примером не только сходства, но и различия. В изображение головы необходимо вносить столько же жизни, и столь же нюансированную обработку поверхности хотя бы двух яиц. Творческий метод Месароша был известен и его ученикам: он рисовал



Рис. 19. Советский пограничник с собакой. Фрунзе, 1936—38. Уничтожен

с модели подробный и точный эскиз. Контуры этого рисунка он переносил на тонкую бумагу. Затем следовал, небольших размеров, скульптурный или рельефный этюд, потом — само произведение. Лепил Месарош издалека, обобщающе, но с учетом прочувствованных и точно известных ему подробностей.

В большой комнате, называемой и служившей студией, часто бывали киргизские студенты, женщины и мужчины, для изображения их в

портрете или рисунке. Девочку с продолговатым лицом, смышленным взглядом, в тюбетейке и с косичками — ныне декана Фрунзенского Университета — художник пригласил, в качестве модели, через посредство сотрудницы Уица, Павленко[65]. (Рис. 4/a-b) Других он приглашал лично, или также через посредников. Здесь не его избирали, как ранее, заказчики, снобы-покровители, или тщеславные богачи, а он мог выбирать себе модели — пожилых крестьян, старух с грустным взглядом, энергичных рабочих, молодых женщин, мужчин. Сохранившиеся восемь портретов представляют как бы все общество, все его прослойки, будто преднамеренно, согласно заранее предусмотренного выбора. Каждый образ — индивидуальность. В глазах, морщинах лица или гладких лбах отражаются различные жизненные пути, различные судьбы. В то же время все они — типичные представители различных слоев развивающегося здорового общества. В этих портретах Месарош, с захватывающей силой выражает энергию, способности, зрелость и красоту киргизского народа. Они отражают разум, и прямодушие. В скульптуре пожилой женщины чувствуется вековечное страдание, грусть и подавленность, в портретах людей средних лет — разгар творческих сил, в молодежи—прекрасное будущее, надежда. (Рис. 5/a-b; 6/a-b; 7/a-b; 8/a-b; 9.)

Киргизские рисунки Месароша, по большей части, являлись, в соответствии с упомянутым творческим методом, фазами огромного барельефа, предназначающегося для зала заседаний Дома Правительства. (Рис. 10.)

Грандиозный проект художественного оформления зала заседаний принадлежит Беле Уицу. Сначала речь шла лишь о создании портретов Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина. Уица, однако, всегда занимали большие задачи, проекты огромных фресок. Он уже вскоре после падения Венгерской Советской Республики мечтал изобразить, средствами монументальной стенной живописи, гибель капитализма и рождение нового общества. Этот проект был им уже сделан,[66] но исполнить его не пришлось. До сех пор не оказывалось настоящего большого задания, достойного его знаний и стремлений. И вот, строительство Дома Правительства во Фрунзе предоставило эти большие возможности, за которые Уиц и ухватился.

В 1936-ом году в Киргизии праздновали двадцатую годовщину восстания киргизов против царизма. На открывшейся в этом году третьей художественной выставке, темами выставленных произведений была или сама революция, или достижения за годы советской власти. Из произведений, участвовавших на этой выставке, или созданных в это время, изображавших события картины С. А. Чуйкова «Киргизское восстание против царизма в 1916 году» и «Побег повстанцев в Китай в 1916 году», а также картина двадцатитрехлетнего тогда художника Л. Ф. Диаманта «Подготовка восстания 1916 года».[67] Весьма возможно, что именно этот юбилей, выдвижение темы революции на первый план, натолкнули Уица на грандиозный план оформления зала заседаний Дома Правительства стенной живописью и скульптурой. Проект: рассказывать и выразить историю киргизского народа, его борьбу против царизма, революцию, солидарность России с Киргизией, размах социалистического строительства.[68]

В газете «Советская Киргизия» от 3 ноября 1936 года,[69] в которой помещена, между прочим, и фотография Месароша, работающего над резьбой одной из дверей Дома Правительства, — довольно подробно описываются архитектурные задачи города, будущее здание Дома Правительства и проект оформления зала заседаний. В задачу Месароша входило в рамках этой программы, создание двух из четырех композиций — изображающих два момента революции 1916 года.

Непосредственной причиной революции киргизского народа, помимо политики угнетения, осуществляемого царским правительством, отдавшим землю русским переселенцам и изгнавшим киргизов, явился указ царского правительства, в июне 1916 года, согласно которому киргизы мобилизовывались на рытье окопов. Национально-освободительное движение, длившееся с июля по сентябрь 1916 года, было подавлено казачеством. Следствием поражения был побег многихтысяч кригизов и казахов, с семьями, со скотом, в Китай и в Монголию.[70]

На одной из композиций росписи Месарош стремился изобразить само восстание, на другой — бегство на чужбину. Известны три варианта первой и один проект второй композиции. На одном (по видимому в первом) из вариантов, изображающем восстание, воины киргизской революции идут в бой на рвущихся конях еще с медлительной степенностью. (Рис. 11.) Во втором варианте мы видим воинов вскакивающих на

коней возле юрт и отправляющихся в бой; на все готовых воинов вихрем зарождающейся революции, скачущих на противника, неудержимо, летящих как будто по воздуху. (Рис. 12.) Третья композиция с захватывающим драматизмом и стремительностью изображает бой, с подлинным искусством убеждая о неодолимой силе воинов революции. (Рис. 13.) Эти произведения изображают, наряду с киргизской революциией, и всякую другую революцию, совершающуюся во имя правды, так же как боль, горечь или трагедия любой подавленной революции ощущается в другом проекте, «Бегство в Китай». (Рис. 14.) Это — медленный патетический поход, похоронная процессия у подножия высоченных киргизских гор, где матери и женщины, мужчины и отцы оплакивают своих погибших любимых и свои погибшие надежды, но в этой же процессии зарекаются на новую борьбу, здесь же черствеют сердца и крепчают мускулы, руки; вновь берущиеся за оружие. (Рис. 15, 16, 17.)

Уиц проектировал две другие композиции зала заседаний — две фрески, символизирующие солидарность России и Киргизии, а также, социалистическое строительство Киргизии. Проекты Месароша предполагали крупные барельефы, хотя выполнимы и в технике аль-фреско. Это предположение подтверждается и тем, что упомянутая киргизская газета писала об одной из готовящихся композиций Месароша, как о фреско.[71] В дальнейшем, по выбытии Месароша, план был изменен. Осенью 1939 года, в одной из статей о деятельности Уица, говорится, что художник сделал картон громадных размеров, о киргизском восстании 1916 года против царского угнетения.[72] План, следовательно, сузился и долю Месароша должен был завершить также Бела Уиц. С течением времени, ввиду изменившихся обстоятельств, а затем, войны, не был выполнен ни один из проектов, были сделаны лишь портреты Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина. Не был написан и проектированный Уицем портрет Фрунзе.[73]

Все, кто во Фрунзе помнят Ласло Месароша, а помнят его очень многие, говорят о нем с любовью, теплом и уважением. Все вспоминают о том, с какой неутомимостью, воодушевлением и энергией он работал. Вспоминают фигуру рабочего со знаменем, в двойную натуральную величину, сделанную Месарошем к годовщине Великой Октябрьской Социалистической революции. Громадная гипсовая скульптура, однако, оказалась недолговечной, она упала и разбилась.[74] Согласно другим воспоминаниям, он создал, также по какому-то торжественному случаю, за две недели, скульптуру Сталина, размером в пять с половиной метров. Туловище он соорудил из фанеры. Этот памятник коллеги назвали формалистическим, скорее в шутку, чем всерьез, но Месарош не на шутку обиделся. Он страстно спорил с этим высказыванием и, заодно, с формалистическим искусством. По его мнению, формализм (подразумевая под этим выражением, судя и по другим его высказываниям, — пустую, бессодержательную игру формами бездушное художничание) означает то же, что и фашизм. Он считал его в корне реакционным направлением.[75]

Известен набросок первого рисунка памятника Ленину, представляющий собой скорее лишь план расположения его в окружающей среде. (Рис. 18.) Сохранилась поблекшая фотография большой фигуры «Советского пограничника с собакой». (Рис. 19.) Это произведение необычной простоты входит в ряд скульптур советских пограничников той поры, самым выдающимся из которых является скульптура Шервуда.

Творческая деятельность Ласло Месароша была прервана весной 1938 года. Наряду со множеством друзей, сотрудников и почитателей, и у него оказались враги, которые, из зависти, недоброжелательства, или просто из ложной бдительности, соорудили против него вымышленное обвинение. На этом основании, 19 марта 1938 года, в то время, когда он в поисках мрамора, в сопровождении одного инженера, находился вблизи китайской границы, его арестовали. Разбирательство его дела тянулось очень долго. Катастрофа второй мировой войны воспрепятствовала даже самым благим намерениям помочь ему. А в сентябре 1945 года, когда Енё Деркович и тот инженер, с которым он в свое время искал мрамор, привезли ему освобождение, его уже не нашли в живых. Месарош умер за несколько дней до этого, 10—12 сентября 1945 года.[76]

Жена Месароша в августе 1938 года дала жизнь двум девочкам-близнецам. Перед этим, судя по написанному домой, но неотправленному письму,[77] она работала в художественной студии, изучала фресковую живопись, ею же зарабатывала. Позже преподавала немецкий язык в одной из фрунзенских школ. Художники, друзья, советские люди не оставили ее, помогая

по мере возможности. В 1942 году, однако, она тяжело заболела и 2 сентября умерла. Там ее и похоронили, во Фрунзе. Девочек ее взяла на воспитание, жившая в то время во Фрунзе, венгерская женщина, Анна Вагнер. Помогали им и Енё Деркович с женой. С ними вместе они и возвратились на родину.[78]

ПРИМЕЧАНИЯ

* Ласло Месарош был выдающимся скульптором — представителем венгерского революционного искусства меж двух мировых войн. Данная статья включает две главы из готовящейся о нем монографии. Краткое описание его жизни и деятельности см. в книге Шандор Конта: «Ласло Месарош (1905—1945).» Изд. Художественного Фонда, Будапешт, 1961 год. (Эта книга в 1963 г. в издании «Корвина» выйдет и на русском языке.) Краткая рецензия о Месароше на немецком языке в журн. «Bildende Kunst«, Heft 6. 1962: Sándor Kontha: Der ungarische Bildhauer László Mészáros (1905—1945), стр. 309—314.

[1] См. Tihomiroff: Rombauer en Russie. Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise № III. 1961. Budapest (А. Тихомиров: Ромбауэр в России. Бюллетень Венгерской Национальной Галереи № 3, 1961, Будапешт).

[2] Цитировано из автобиографического произведения «В бегстве» венгерского писателя Лайоша Надь. (Nagy Lajos »Menekülő ember«, Budapest, 1954. 144—145. o.) Подробнее о поездке Лайоша Надь в Советский Союз пишет Пал Кардош в монографии «Жизнь и произведения Лайоша Надь» (Nagy Lajos élete és művei, Budapest, 1958. 233—240. o.).

[3] Дюла Ильеш: «Россия» Путевые заметки. Будапешт, издание «Запад», 1934. (Illyés Gyula: Oroszország. Útijegyzetek. Budapest, Nyugat kiadás.)

[4] Письменные материалы, относящиеся к этому делу, я изучал в Венгерском Центральном Архиве. Венг. Королевское Министерство Внутр. Дел. Дело № 3529/1935/5

[5] По сообщению друга Месароша, Йожефа Клинко, Месароша во время его пребывания в Риме, приглашали в Швецию, в качестве преподавателя высшей школы. По словам скульптора Г. Е. Арапова, впоследствии ученика Месароша, звали его и в Египет.

[6] «Полномочие», найденное после смерти Меддеши, гласит: «Сим уполномачиваю Антала Ковача, продать принадлежащий мне известняк из Шошкута (разм. ок. 1х2 т) и получить причитающуюся за него сумму. Будапешт, 6-е апреля 1935 года. Скульптор Ласло Месарош.» Документ предоставлен в мое распоряжение профессором Дюла Ласло.

[7] Сообщение художника Андора Кантора.

[8] Официально цель поездки в Италию подтверждалась, очевидно, письмом, полученным Месарошем в октябре 1934 года из Римского Венгерского Института. Собств. Йожефа Клинко.

Париж упоминается в письмах вместо Москвы, из-за цензуры.

[9] Письменное сообщение венгерского художника Эмиля Келемена, друга Месароша, живущего ныне в Ньюйорке.

[10] Сообщение Йожефа Клинко.

[11] Дёрдь Вертеш. «Борьба за социалистический реализм.» Журн. «Современник» январь 1962 г. (Kortárs, 1962. január 121. oldal).

[12] Об этом упоминали Тибор Вильт, Имре Гусар и др. Г. Е. Арапов слышал, от самого Месароша, о его помощи в организации нелегальной типографии и о раскрытии этого дела.

[13] В письме жены Месароша к Эмилию Келемену, датированном 15-го мая 1935 г., стоит: «Завтра, в четверг, исполнится неделя со дня отъезда Лаци». Письмо собств. Йожефа Клинко.

[14] Сообщение Марии Месароша (жены Ласло Куна).

[15] В письме, присланном мне Эмилем Келеменом, он упоминает о возмущении заместителя бургомистра Эндре Либера.

[16] Ст. Вертеша. Журнал «Kortárs» Янв. 1962 г. 121 стр.

[17] Статья известна мне с вырванного листа, точной даты не знаю.

[18] Письмо, касающееся этого, датированное 8 ноября 1935 г. — собств. Йожефа Клинко.

[19] Цитату из письма Иштвана Дэши Губера к жене, предоставила в мое распоряжение вдова художника.

[20] На основании номеров венгерского журнала «Серп и молот» («Sarló és kalapács») выходившего в Москве. Микрофильм в библиотеке будапештского Института Истории Партии.

[21] Имре Артингер: «Дюла Деркович». Ars Hungarica 6. 1934.

[22] По сообщениям жены Яноша Матейка, писателя Шандора Гергеля, Енё Дерковича, поэтессы Шарлотты Лани. На их сообщения я ссылаюсь и в дальнейшем.

[23] В своем письме к Дёрдю Вертешу от 19 июня 1935 года, Месарош и сам упоминает об этом: «Теперь, если прибудет с родины ответ, устроится и ее дело» (т. е. дело почти целиком в журнале «Современник» («Kortárs») № 1 за 1962 г., стр. 121—122.)

[24] Эндре Кальман: «Нелегальная и легальная коммунистическая партийная работа в начале тридцатых годов». Бюллетень Венгерского Института Рабочего Движения. 1955. № 1.

[25] Сообщение художника Шандора Эка.

[26] На основании письма к Йожефу Клинко и по сообщению Йожефа Клинко.

[27] «Искусство» 1935 г. № 6, стр. 158—161. Альфред Дурус: «Венгерский революционный скульптор Ласло Месарош». (На русском языке) В СССР Альфред Кемень жил под именем Альфреда Дуруса.

[28] Письмо находится в Документальном отделе Венгерской Национальной Галереи.

[29] В. Левин. «Каменщик Орлов» Журн. «Новый голос» («Új hang») Ноябрь, 1938 г., стр. 127—129.

[30] Из письма, присланного мне П. С. Орловым.

[31] «Известия» от 21 июня 1938 г., статья в связи с выдвижением Орлова в члены Верховного Совета. Цитату прислала в письме кандидат искусствоведческих наук Л. С. Алешина, помогавшая мне в разыскании П. С. Орлова.

[32] Местонахождение скульптуры, стоявшей в вестибюле школы, неизвестно. Возможно, что она пропала или уничтожена во время войны. В школе тогда был лазарет. Пионеры школы теперь собираются разузнать о судьбе скульптуры (из письма П. С. Орлова).

[33] Из письма, присланного мне вдовой Белы Куна.

[34] Из письма к Дёрдю Вертешу.

[35] Из статьи А. Кеменя.

[36] Из Музея Красной Армии, на мой запрос ответили, что у них скульптур Месароша не имеется.

[37] Сообщение Шандора Эка.

[38] Письменное сообщение Виктора Тоота. В Музее Ленина в настоящее время не знают о барельефе (с тех пор выставку перегруппировали).

[39] Письмо к Дёрдю Вертешу.

[39/a] В письме к Йожефу Клинко.

[40] Лион Фейхтвангер: «Москва, 1937» в главе «Будни — праздники» этот вопрос он считает самым серьезным. (Журн. «Новый голос», апрель № 1938 г.)

[41] Письмо у вдовы Нандора Месароша.

[42] Из письма к Йожефу Клинко.

[43] Статья Вертеша в журн. «Kortárs» Январь 1962 г., стр. 121—122.

[44] Из письма к Дёрдю Вертешу.

[45] Там же.

[46] Из письма к родным, без точной даты. В нем же сообщают их тогдашний адрес.

2.

[47] См. «Художники Советской Киргизии», Москва, 1951 г.

Чегодаев: «С. А. Чуйков», Москва, 1952 г. «Архитектура республик Средней Азии», Москва, 1951 г.

[48] «Наша эпоха («Korunk»), 1929, стр. 289—293. Габор Кемень: «Социальный треугольник Венгерских Граждан (Туранизм, Социализм, Пан-Европа)».

[49] «Изобразительное искусство» 1927. № 5, стр. 4—9. Енё Лехнер: «Туранские воздействия на венгерское народное творчество». («Képzőművészet») «Изобразительное искусство», 1929, стр. 195—198. Д-р Ласло Феньвеши: «Изображение древних венгров в венгерском изобразительном искусстве».

[50] Рисунок Лайоша Мендлика.

[51] Пал Патцаи: «Венгерское и европейское в нашей скульптуре». «Венгерская звезда» («Magyar Csillag»), III — 1943. 1. Стр. 415.

[52] Из письма жены Месароша к его сестре Марии, от 29 мая 1936 года. Собств. адресата (Кун Ласлонэ).

[53] Киргизское население турецко-татарского происхождения, переселившееся из Китая. См. Большая Энциклопедия Реваи. т. VI.

[54] Чисанзо Силазовича Вамаза я встретил во Фрунзе в 1961 году и там с ним беседовал.

[55] Из упомянутого письма жены Месароша.

[56] Сообщение Г. Е. Арапова.

[57] Сообщение Белы Уица.

[58] «Новый голос» («Új hang»), Август, 1939 г., стр. 88—91. Статья «Киргизский орнамент». Об упоминаемом сходстве я убедился и по личному опыту.

[59] Сообщение Д. М. Орешкина, сотрудника Музея Изобразительных Искусств Киргизской ССР.

[60] За короткий срок моего пребывания в Киргизии я не смог удостовериться в правильности или неправильности сообщения Енё Дерковича.

[61] Из упомянутого письма жены Месароша.

[62] Из общего письма Месарошей. (Без даты, собств. матери художника.)

Брат Месароша в это время потерял зрение. Это—тот несчастный случай, о котором говорится в письме.

[63] Там же.

[64] С Сергеем Карелиным мне не пришлось встретиться. Имя его упоминал Г. Е. Арапов.

[65] Личное сообщение Бейзегул Джакшиликовны Уметалиевой.

[66] Из 1-го номера журнала «Единство» («Egység»), вышедшего на венгерском языке в Берлине, 10 февраля 1923 г., стр. 11. Редактировали журнал Аладар Комьят и Бела Уиц.

[67] «Художники Советской Киргизии».

[68] Сообщение Белы Уица.

[69] «Советская Киргизия» за 3-е ноября 1936 г. № 255 (2856).

[70] См. Большая Советская Энциклопедия.

[71] Цитирую из статьи: «Из восстания 1916 года я проектировал два момента — разгром царских войск — в технике альфреско (решает скульптор Месарош)...»

[72] «Новый голос» («Új Hang») за октябрь 1939 г. Стр. 106—110. Альфред Кемень: «Бела Уиц».

[73] Сообщение Белы Уица.

[74] Сообщение художника А. П. Игнатьева, живущего в г. Фрунзе.

[75] Сообщение Г. Е. Арапова.

[76] Сообщение Енё Дерковича. Дата смерти Месароша была подтверждена и официальным уведомлением. Сообщение Анны Вагнер.

[77] Неоконченное письмо без даты, написанное, судя по содержанию, в ноября 1938 г., находится в собственности дочерей Месароша.

[78] Старшая дочь Месароша, Марта, училась в Москве. В настоящее время работает в качестве режиссера, на кино-студии «Будапешт». Создала ряд короткометражных фильмов. Собирается снимать фильмы об изобразительном искусстве, в том числе и об отце. Близнецы, Долорес и Валерия, занимаются переводами и преподаванием русского языка.

LÁSZLÓ MÉSZÁROS IN DER SOWJETUNION

S. Kontha

Der Bildhauer László Mészáros (1905—1945), ein prominenter Repräsentant der ungarischen revolutionären Kunst, wanderte in die Sowjetunion aus. Der Verfasser macht seine Wirksamkeit in Moskau und in Kirgisien auf Grund von Briefen des Künstlers, seiner Freunde und Angehörigen, von Erinnerungen seiner Zeitgenossen und Mitarbeiter bekannt. Das Bild wird durch Aufzählung seiner erhalten gebliebenen Werke, sowie durch Hinweise auf die verloren gegangene vervollständigt.

JENŐ BARCSAY

I. Genthon

Tra i pittori ungheresi intorno alla fine del secolo scorso e l'inizio di questo, Jenő Barcsay è quello che merita un esame particolareggiato e differenziato. La sua attività non è di notevole ricchezza; la maggior parte dei suoi quadri è di dimensioni decisamente ridotte; egli lavorava solitario, ritirato da tutti e non parlava quasi della propria arte se non interpellato a proposito. Ciò nonostante quest'arte non è rimasta un affare privato dell'artista; il quale, in un cammino lento e irresistibile, è giunto dove nessuno dei contemporanei è riuscito ad arrivare. Tra abissi enormi, tormentato da cupi pensieri e angosce, tra lotte incredibili l'artista è pervenuto in un paesaggio d'aurora: dopo il caos, nel regno nuovo della ragione e dell'ordine. La sua è una delle strade che indicano la via d'uscita dai guai.

È nato il 14 gennaio 1900, nel comune di Katona, comitato di Kolozs. Un transilvano dalla figura gracile, proporzionata. Negli occhi scuri brilla una luce intelligente, giovanile. I baffi e la barba folti, striati di grigio gli conferiscono un aspetto di professore, ma a guardarlo meglio non può sfuggire lo sguardo puro di fanciullo. Compì gli studi medi nel collegio calvinista di Nagyenyed, di onorate tradizioni, e nel 1919 venne a Budapest, dove si iscrisse all'Accademia di Belle Arti. Studiò prima con János Vaszary, questo maestro dal temperamento impetuoso che avrebbe voluto trasformare tutti gli allievi in tanti piccoli Vaszary. E ci riuscì in parte: le mostre degli allievi del Vaszary erano delle mostre di riflesso, riverberi, in uno specchio offuscato, di una personalità ardente. Fortunatamente in questa scuola il Barcsay non imparò altro che di essere coraggioso: di affrontare e di penetrare i problemi, ad ogni costo.

Fu più felice e duratura l'influenza che esercitò sull'artista Gyula Rudnay che dopo il Vaszary divenne suo maestro. Rudnay era un insegnante più obiettivo che non distribuiva stoccate così affascinanti come il suddetto collega. Ma anche lui, pieno di patos romantico e di malinconia patriottica, era ben lontano dalla metodicità, dalla fredda calma e dalla comprensione di István Réti. Tuttavia le sue saporite tonalità marrone piacevano a Barcsay più degli sfavillanti colori di Vaszary, e trovava più degna di essere seguita la maniera più pacata del Rudnay nel disegnare le forme.

La sua presentazione al pubblico avvenne con una rapidità sorprendente. Era ancora studente dell'Accademia, oppresso dalla miseria e da piccole preoccupazioni quotidiane, quando, nel settembre 1925, il Museo Ernst aprì le porte alla sua arte. Partecipò a una mostra collettiva di un gruppo di pittori, per allora in misura modesta, con appena 16 quadri. Non potè non rivelare il proprio maestro: tra le composizioni esposte, quelle più qualificata: i *Fuggiaschi* lo ricordavano non solo nella composizione e nei colori, ma persino nel titolo. È un quadro movimentato, con molte figure e con tonalità brune che rivela come egli abbia ormai acquistato la preparazione technica, ma non sappia ancora utilizzarla se non per esprimere ispirazioni di seconda mano. Anche gli altri quadri, *Tutyi* rappresentante il matto del paese, l'*Organettista* o i paesaggi disegnati a Sirok, tradiscono l'influenza del Rudnay sia nella grandezza solitaria delle singole figure che nella cupa atmosfera dei paesaggi. In genere, fin da questa mostra fu chiaro come le figure del Barcsay fossero tutte pensierose e il suo mondo fosse cupo e riservato. In armonia con ciò, anche l'atmosfera dei colori è simile: un po' di marrone e di sanguigno attenua l'eterno contrasto tra il bianco e il nero.

Egli passò l'estate dell'anno seguente a Hódmezővásárhely, dove la sua tavolozza si ravvivò un poco: come diceva lui stesso, «era arrivato a vedere ormai anche il lilla, l'azzuro e il verde». Dopo, andò all'estero con una borsa di studio:

passò sei mesi a Parigi e girò per due mesi in Italia. Nella capitale francese si buttò avidamente allo studio degli impressionisti, ed è indicativo che gli piacesse non Manet, il maestro principale, nè Renoir con la sua serenità greca o il diabolico Degas ossia Monet con i suoi esperimenti, ma Pissaro, spesso molto obiettivo e di umore tetro, Cenerentola degli impressionisti. Ma anche questo entusiasmo si rivelerà solo transitorio: il vero favorito sarà presto Cézanne, avversario e combattente del nuovo stile. La composizione, l'ordine sistematico valgono più di qualsiasi prelibatezza vistosa. Il disegno a gesso *Lungosenna* eseguito a Parigi, con lo scaricatore sotto il ponte curvo col suo sacco, composizione di una tristezza deprimente, ricorda le prime opere di Gyula Derkovits.

Barcsay visitò i monumenti d'Italia. Fu a Venezia, Firenze, Assisi, Perugia, Roma. È significativo che a Firenze abbia ammirato gli affreschi di Giotto, il ciclo di Masaccio e, agli Uffizi, il Battesimo di Cristo del Verrocchio, mentre non parlò mai della dolce malinconia di Giorgione o del meraviglioso fascino coloristico di Tiziano. Si sentiva attirato dal monumentale che gli si era già rivelato in una nuova trascrizione a Parigi, nella persona di Cézanne.

L'influenza di Rudnay svanì come il vapore. La prima opera che parli già un suo linguaggio proprio è il *Ragazzo povero* (1927). È priva di ogni romanticismo e posa; un magro adolescente seduto su una sedia, con le braccia incrociate. Un modo di presentare secco, di un'obiettività amara; un'osservazione acuta. L'artista conosceva già l'arte di Modigliani: le sue forme sono composte in una maniera che ricorda un po' quella del pittore italiano.

Una creazione ancora più caratteristica è l'*Operaia* (fig. 1) eseguita nello stesso anno (1928). La giovane dalle braccia conserte si vede fino ai fianchi. Seduta contro uno sfondo azzurro, vestita di grigioverde, ha lo sguardo tranquillo rivolto allo spettatore. È un'esecuzione più rude e sommaria di quella del Ragazzo povero: vi manca anche la prospettiva di quello per dar luogo ad un trattamento quasi di rilievo in cui i rapporti di spazio sono appena accennati. Le forme sono contenute — in maniera molto caratteristica — tra contorni marcati. La delimitazione precisa è una maniera di creare l'ordine e con questa sua tela il Barcsay tracciò la via che voleva seguire.

È l'anno in cui fu fondata la colonia artistica di Szentendre. La cittadina barocca sul Danubio, con le numerose chiese, le stradine tortuose, le graziose casette e gli ornamenti in ferro battuto, col Danubio che scorre maestoso e il bellissimo panorama dei monti circostanti offre un'abbondanza di motivi ai pittori. Otto giovani artisti fondarono nel 1928 l'Associazione dei Pittori di Szentendre. Il Barcsay non era tra loro: vi aderì solo nell'anno seguente. Da allora sono passati circa trent'anni e l'estate lo trovava sempre a Szentendre. La colonia non è divenuta una seconda Nagybánya, e nemmeno una Szolnok; senza Czóbel e Barcsay non potrebbe neanche dirsi una colonia artistica.

In un primo tempo egli stava cercando la sua strada. Il *Paesaggio con colline* fu già eseguito a Szentendre: con la fila di pioppi allineati ha ancora un carattere grafico. Il disegno a inchiostro di China *Paesaggio di Szentendre* (1929, Galleria Nazionale) ricorda, nell'ombreggiatura a tratteggiatura fitta, le incisioni in rame, e nel carattere vigoroso i fogli del giovane Aba-Novák. La stessa galleria conserva un acquarello colorato: un *Paesaggio di Szentendre* (1930), di un colorito insolitamente allegro, sereno. La tematica si allarga con figure di operai: nel 1929 il pittore ha ritratto, allineati, due operai nudi fino alla cintola, ma, scontento della composizione, l'ha distrutta.

Nel 1929—30 riuscì a ottenere una nuova borsa di studio per andare a Parigi. Il suo interesse per Pissarro era passato; rispettava sempre Cézanne, ma la sua attenzione si rivolgeva verso la generazione nuova. Studiava i quadri di Matisse, Bracque e Picasso. Il cubismo lo ha affascinato. «...ho intuito — disse a Lajos Kassák — e sentito l'essenza del cubismo e senza la loro tendenza alla nuova costruzione oggi non potrei immaginare i risultati e le possibilità avvenire della pittura moderna. Le accademie ci hanno accecato e sono stati i cubisti a rivelarci le leggi elementari della costruzione di quadri. Le antiche leggi che avevano reso così meravigliosamente belle e durature le pitture dei grandi maestri. Queste leggi sono vie più cadute in oblio e l'impressionismo come scuola ne ha fatto completamente a meno. Posso dire che tutto quanto mi è stato possibile imparare l'ho imparato dai cubisti.»

Ritornato in patria ottenne un posto di insegnante in una scuola di artigiani apprendisti della capitale. Insegnò per quattordici anni, dal 1931 al 1945. Il modesto stipendio gli dava la possibilità di seguire nella pittura esclusivamente la propria ispirazione senza doversi preoccupare del



Fig. 1. Jenő Barcsay: Operaia. 1928

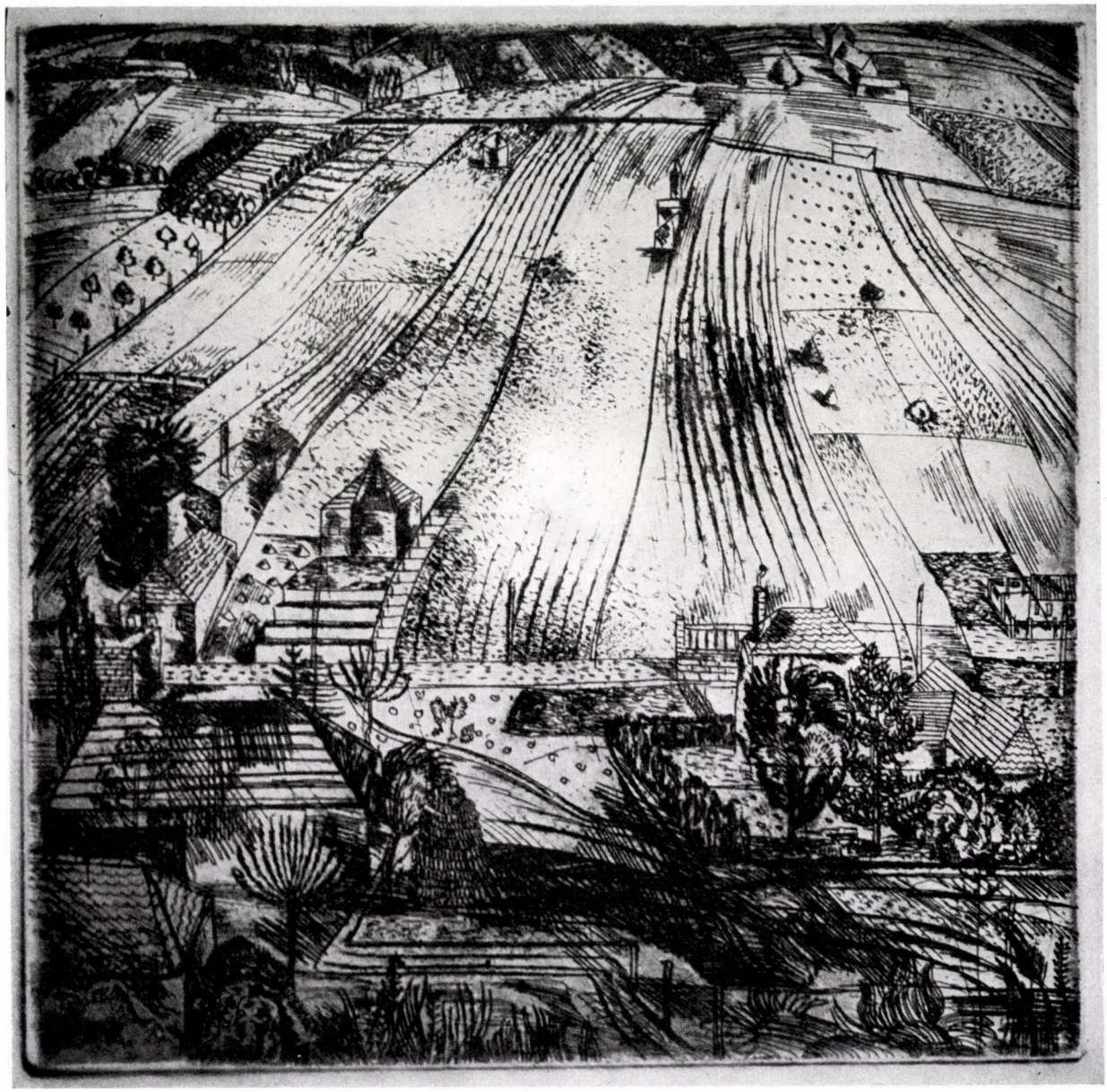


Fig. 2. Jenő Barcsay: Paesaggio. Incisione. 1931

successo e del pubblico. Si occupava volentieri di technice grafiche; nel 1931 eseguì sei incisioni in rame (fig. 2) utilizzando motivi di paesaggi di Máriaremete e Szentendre. È qui che si nota per la prima volta la sua preferenza per la prospettiva in profondità. Nel 1932 allestì una mostra personale alla Galleria Tamás dove tra le ventun tele furono presentate al pubblico anche paesaggi francesi e nudi.

Il *Paesaggio di Szentendre* (1933; fig. 3) esposto nel museo di Baja trasmette lo stile delle incisioni in rame alla pittura a tempera. È un paesaggio panoramico, quasi un'enorme prospettiva: i campi seminati di casine minuscole guidano l'occhio come verso l'infinito. Un rilievo altrettanto forte viene dato alla prospettiva nelle incisioni in rame, per es. nel *Paesaggio* (1931). Più modesto del paesaggio di Szentendre ma molto caratteristico è il *Paesaggio collinoso* (1931) con una simile prospettiva allungata verso il fondo, con forti contorni e il colorito giallo pallido. I campi respirano liberamente, mentre nell'interno del paese di Szentendre la prospettiva è spezzata e si restringe. Nel *Cortile di una casa di contadini* (1934) i colori diventano più vivaci, la superficie è arricchita da piccoli graffi, ma la scala è vacillante, come lo dimostra la casa trasparente collocata a sinistra. La *Fabbrica* (1934) con la sua fattura omogenea è quelle che



Fig. 3. Jenő Barcsay: Paesaggio di Szentendre. 1933

ricorda di più lo stile odierno dell'artista. Appartengono ancora al gruppo le *Colline di Izbég* (1934) con le sue calde tonalità e i marcati contorni neri o *La valle di Szelim* (1935) in cui, tanto per cambiare, la prospettiva ardita tende verso l'alto, allargandosi verso la cima dei colli.

Alla mostra organizzata nel 1934 nel Salone Nazionale dalla Nuova Associazione degli Artisti il nostro attirò ormai l'attenzione di molti ottenendo un buon successo. Vi figurava la sua composizione con due operaie messe l'una di fronte all'altra (1933) che contiene ricordi dell'arte classica nella trascrizione caratteristica del Barcsay.

Il capolavoro figurale di quel periodo, le tre figure di *Operaie* (1935; fig. 5) non si è purtroppo conservato. Barcsay, molto inguistamente verso se stesso, lo ha più tardi fatto a pezzi. Era una composizione di grandi dimensioni, monumentale nella concezione, con le tre figure femminili modellate come di metallo e incluse in un ritmo tranquillo. Lo stile monumentale delle Operaie riappare in qualche quadro a figura e nella tela *Donna seduta* (1936): sono caratteristiche le teste rotonde dalla fronte bassa.

Le Operaie furono presentate nel 1936 nella mostra personale organizzata al Museo Ernst, dove erano esposti anche alcuni suoi paesaggi

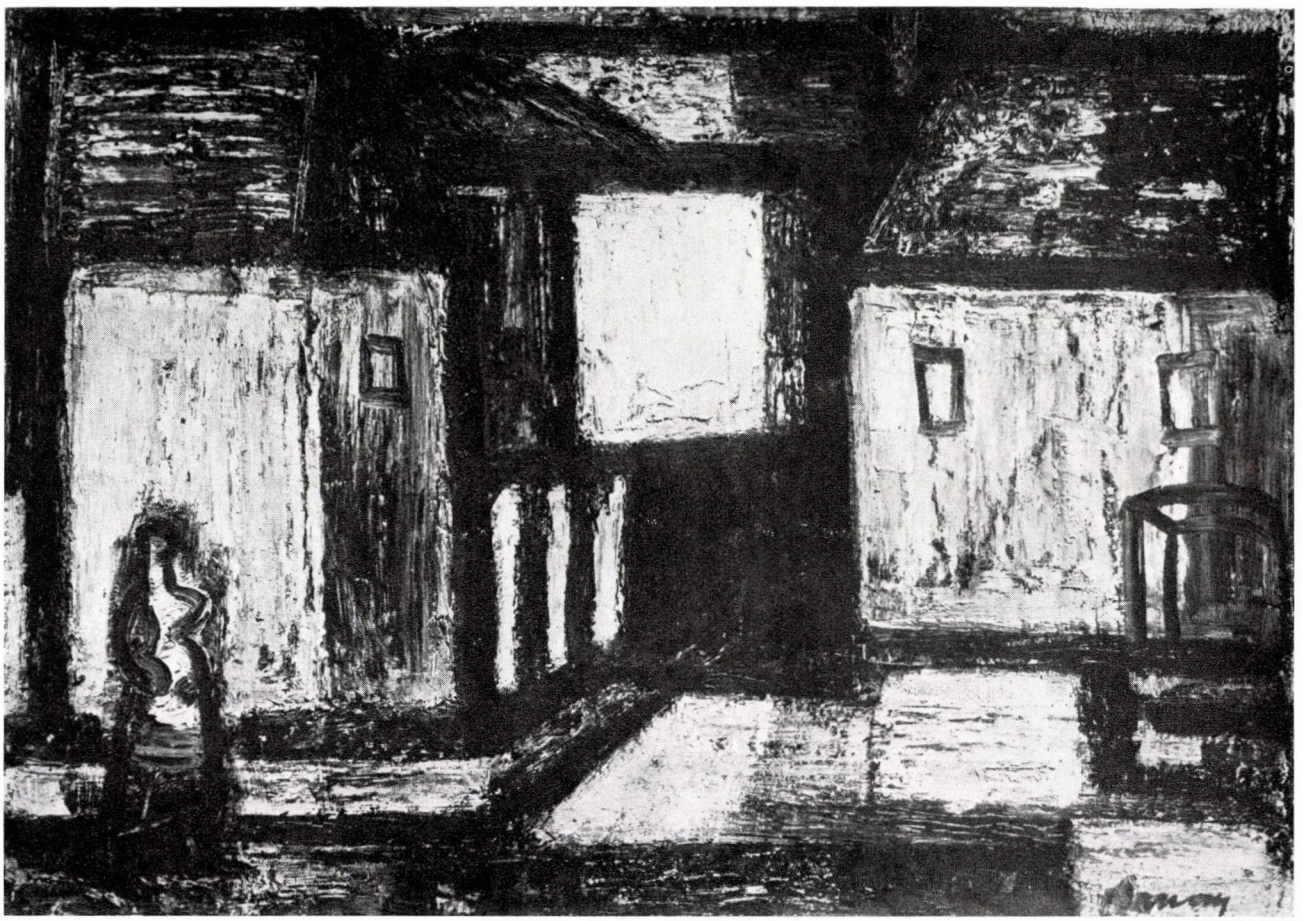


Fig. 4. Jenő Barcsay: Sobborgo. 1946

dalle linee profondamente segnate. La *Casa campestre* (1936) rivela l'accentuarsi dei contorni e non rifugge nemmeno dalla deformazione. Due anni dopo, nel 1938, vi fu un'altra sua mostra al Museo Ernst: stavolta egli presentò al pubblico 25 quadri insieme con 18 acquarelli e disegni; tra questi ultimi figuravano molti paesaggi e ritratti. La *Donna seduta* (1938) con i poderosi fianchi e le proporzioni monumentali ricorda le tele di grandi dimensioni già citate.

Quando il suo paese natale tornò ad appartenere provvisoriamente all'Ungheria, andò a visitarla e nel villaggio di Néma eseguì tutta una serie di pitture. Mutò anche di stile: i contorni si accentuarono ancora e divennero più neri e paurosi. Ma attraverso questo rude schema si intravvedono tenui superfici, addolcendo con la loro morbidezza e col fascino dei colori le severe barriere dei contorni. Un suo collega maligno ha definito così la serie: «Pezzi di velluto tra traverse di ferro». Un altro critico si dimostra più obiettivo dicendo: «In mezzo ai piani grigio-bruni chiusi tra pesanti contorni neri guizza qua e là la fiamma sorprendente di colori ardenti, fulgidi come pietre preziose.» Questa maniera severa, noncurante delle preferenze del pubblico, rimarrà caratteristica per molti anni. Appartiene ad essa per es. il *Villaggio* (1939); una composizione quasi da scenario teatrale col forte contrasto dei neri e dei chiari, col senso sicuro dei rapporti di spazio. A sinistra è collocata una figura femminile, tracciata sommariamente: è una caratteristica di quel periodo dell'artista la tendenza ad evitare le figure umaneo a limitarsi, semmai, ad abbozzarle come figure di riferimento, senza rilievo. Questi quadri del nuovo stile, o più esattamente dodici di essi, furono presentati nel 1941 al Museo Ernst dall'artista che allora contava già come uno dei migliori del nostro paese.

E quanta varietà anche in questa serie pur così tetra e semplificata! Nel ritmo quasi simmetrico degli *Alberi* (1944) da un lato si vede, pendente a destra, la figura di una contadina in piedi: sembra una delle grandi figure solitarie di Rudnay cac-



Fig. 5. Jenő Barcsay: Operaie. 1933

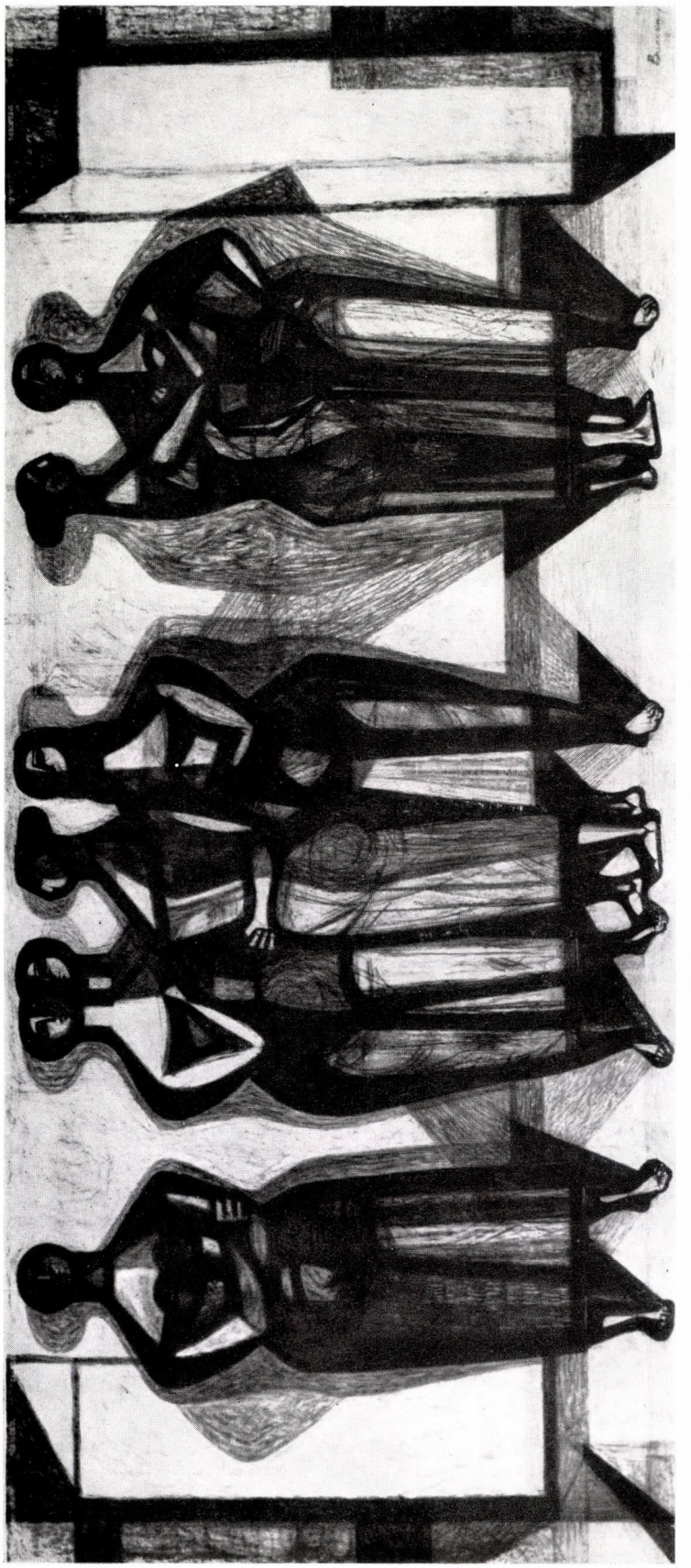


Fig. 6. Jenő Barcsay: Proggetto di mosaico. 1949



Fig. 7. Jenő Barcsay: Rematori. 1951



Fig. 8. Jenő Barcsay: Gruppo. 1951

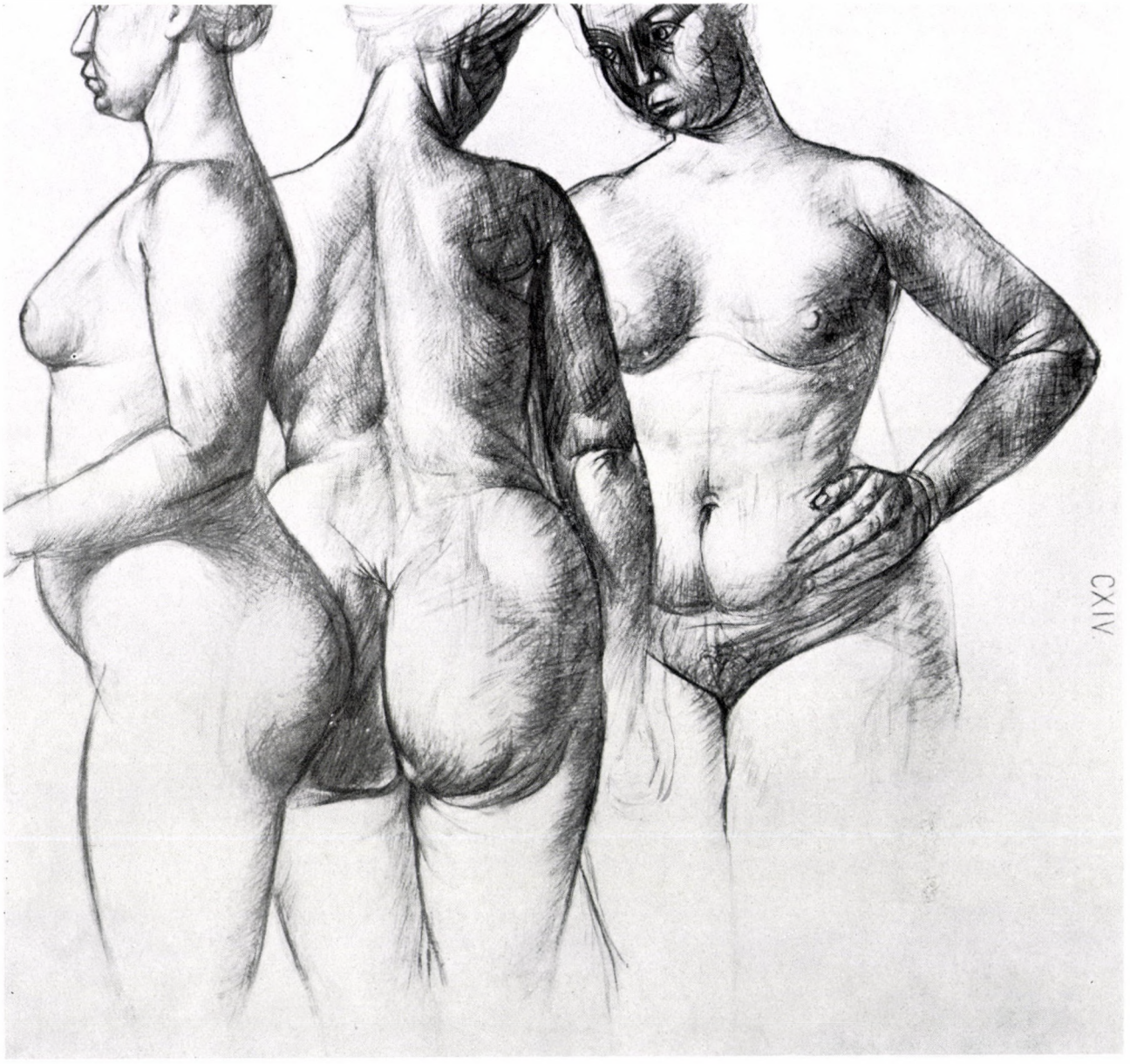


Fig. 9. Jenő Barcsay: Anatomia artistica. 1953

ciata in un mondo nuovo, molto più minaccioso delle fughe. Il *Cortile di Szentendre* (1944) è un quadro di ricche forme e di contrasti.

Da questi e altri quadri simili era costituita la mostra piuttosto ricca allestita dal pittore nel 1944 nella Casa degli Artisti Creatori, dove egli presentava 65 dipinti a olio e pastelli, nella maggior parte particolari di strade di Szentendre.

Nei primi mesi dopo la liberazione Barcsay fu invitato alla cattedra di anatomia dell'Accademia di Belle Arti. Egli fu lieto di intraprendere il lavoro di insegnamento di notevole impegno. Chi lo aveva scelto perchè affidava a lui questo incarico delicato che, oltre a una severa conoscenza del disegno, esige anche le più esatte nozioni circa i minimi particolari del corpo umano. È curioso però che le opere eseguite nel 1945 rivelino ben poco di tutto ciò. I quadri dipinti con contorni forti anzichè attenuarsi, portano l'artista quasi precipitosamente verso l'astrattismo. La *Luce bianca* (1945) torna a rievocare le quinte del palcoscenico con le sue due figure e l'illuminazione violenta; il *Bianco-azzurro* (1945) staccandosi ormai dalla pittura naturalista si affida esclusivamente alla forza e all'invenzione del ritmo. Spunta ancora qua e là qualche quadro a contorni — il *Sob-*

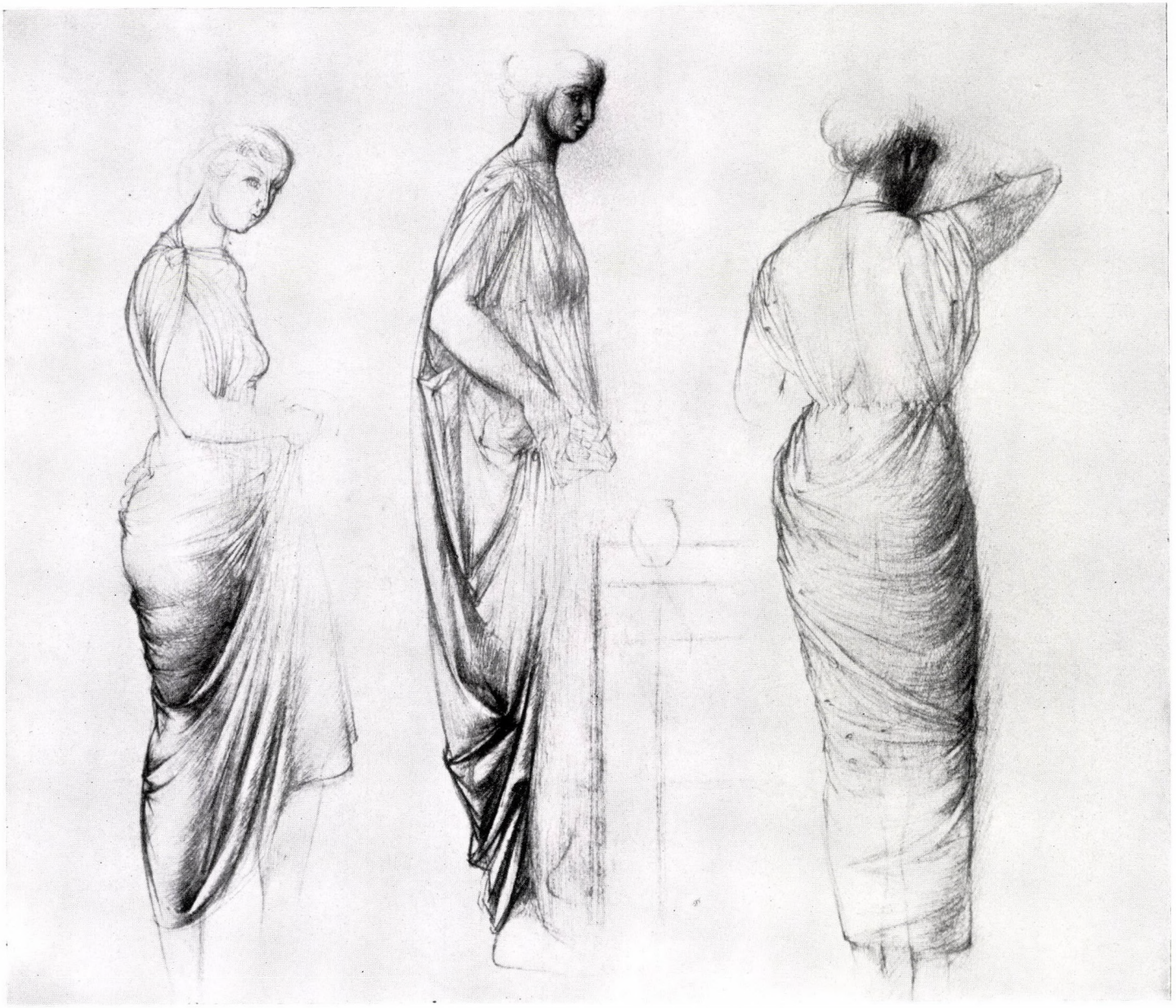


Fig. 10. Jenő Barcsay: Uomo e drappeggio. 1958

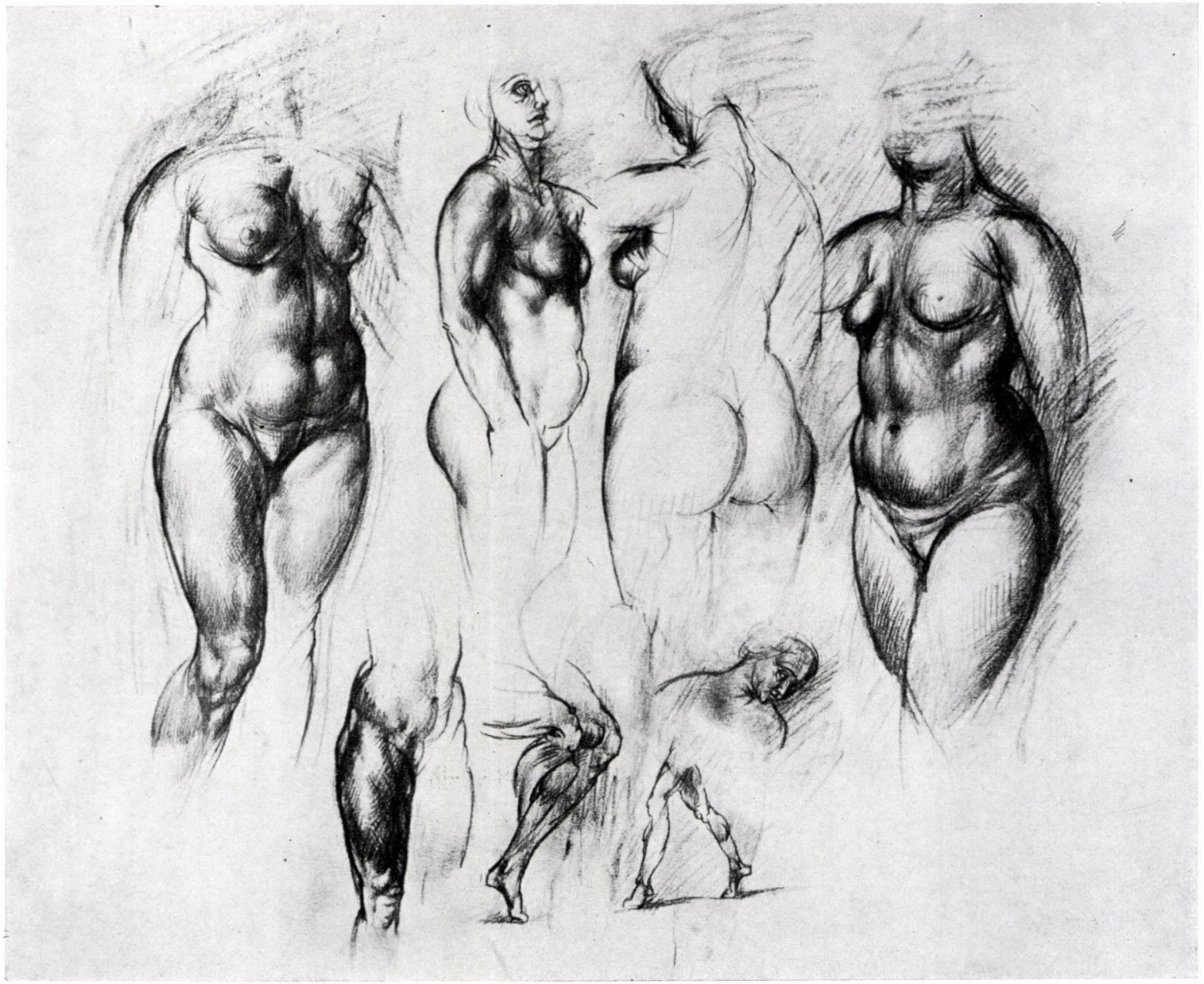


Fig. 11. Jenő Barcsay: Torsi femminili. 1954

borgo (fig. 4) ad es. — ma lo sviluppo delle forme tende con un ritmo sempre più accelerato al cubismo, come si vede nel *Disegno a lapis* (1947). Ai contorni abbondanti subentrano linee esili e tenui; assistiamo ad esperimenti risoluti ma incerti nei mezzi. Il gabinetto dei disegni della Galleria Nazionale Ungherese conserva una piccola serie dei magnifici astratti colorati del nostro: è notevole il loro colorismo raffinato ed eccitante.

Anche l'inizio di questa svolta è stata resa memorabile da una mostra. Nel novembre 1947 il maestro presentò nella Galleria degli Artisti quarantacinque dipinti a olio, a tempera e ad acquarello. Quella volta un critico che si firmava con le iniziali constatò l'adesione di Barcsay all'indirizzo astratto.

Negli anni successivi 1948 e 1949 furono create costruzioni di pitture pienamente astratte: si tratta per lo più di disegni a gesso. E quando già sembrava smarrirsi nel labirinto del cubismo, l'artista cominciò a dubitare e come conseguenza di ciò iniziò un grande esperimento. Senza averne avuto incarico, solo per un gusto personale eseguì un grande *Progetto di mosaico* (1949; fig. 6) che è uno dei principali anelli della catena del suo sviluppo.

Sette donne alte, robuste — in ritmo di uno-quattro-due — chiacchierano in piedi, eredi delle Operaie rese ancora più semplici con un trattamento di contorni e piani che tagliano lo spazio. Sembrano illuminate da due riflettori sistemati ai due lati: infatti, le loro ombre si proiettano sia a destra che a sinistra. Ombre che costituiscono come forme di congiunzione tra le grandi masse. Non ci sono colori: la composizione è tenuta in nero grigio e bianco, ciò che le dà un carattere grafico, anche a prescindere dai forti contorni. Le teste, piccole, ricordano quelle degli uccelli; i fianchi sono poderosi. Le forme sono frastagliate; il ritmo della composizione è faticoso e pesante, ricorda la musica talvolta quasi balbettante di Arnold Schönberg. Tuttavia, dall'intera composizione emana, in maniera quasi inafferrabile, un nuovo fermento, l'indizio di un nuovo processo che sulla speculazione astratta del cubismo vuole costruire la nuova arte figurale. È interessante fare il confronto con l'*Abbozzo* di sei figure in cui le forme spiccano con masse più voluminose e il gioco delle luci e delle ombre è più accentuato.

Ed ecco Barcsay appuntare risolutamente — nel successivo anno 1950 — le sue matite dalla piombaggine più dura possibile, e mettere una lastra di vetro sotto la carta per rendere il suo disegno così duro come la volontà che gli guida la mano o come la verga d'argento con la quale Dürer adolescente eternò le proprie fattezze in uno dei primi capolavori memorabili. Al diavolo le ombre: la forma è sempre rigida e inequivocabile: è solo la luce e l'ombra nonchè l'atmosfera che l'avviluppano di mistero rendendola mutevole. La vera forma è implacabile perchè guardata da un certo angolo visuale non dà se non un unico solido possibile. È appunto quello che va distaccato dal viluppo delle casualità e isolato dal caos che lo circonda. Negli *Operai* (1950) in proprietà della Galleria Nazionale, disegno a matita splendido e suggestivo, il nuovo stile si presenta già pronto inducendo lo spettatore ad un esame attento. Il tema è senza pretese, ma com'è ricca e nuova la soluzione! Le due figure, di un'aspra monumentalità, riempiono lo spazio di sinistra, mentre a destra solo una carriuola buttata a terra indica la loro attività. Opera che richiederebbe molti metri quadrati di muro per ricoprirli con solidità di metallo.

È qui e in altri fogli simili che incomincia la serie dei disegni nuovi. Tra le vaghe linee egli traccia con sicurezza diabolica e con durezza di tratti incofondibili il nocciuolo, cioè le forme essenziali che lo interessano. Spesso la figura non è che un tentativo di linee tenui: una cornice in cui la testa preme dura come pietra.

Questo nuovo linguaggio della forma dovrà essere messo in pratica anche in una composizione monumentale. I *Rematori* (1951; fig. 7) con le otto figure in piedi sono di proporzioni relativamente grandi. È una composizione rigida, del tipo che non rapisce punto il pubblico: rievoca gli autori di affreschi severi e duri: un Piero della Francesca, un del Castagno, un Mantegna. Come loro, anche il Barcsay ricercava la composizione puramente spaziale e la durezza. Nei *Profili di busti femminili* (1951), dolci disegni a lapis che, fatti da un altro, potrebbero sembrare degli abbozzi occasionali, egli ha raggiunto, con i contorni vagamente tracciati tra i profili evanescenti, una nuova possibilità del disegno. Lo spettacolo non vale niente, è solo la forma che è eterna — dopo la confusione che Cézanne, questo nuovo mago superiore a tutti, aveva cercato di mettere in ordine, in base al principio hegeliano dell'azione-reazione non poteva venire che il cubismo. E dal cubismo la nausea, il divincolamento furioso, la fede prematura della vittoria. Oppure, come fu il caso di

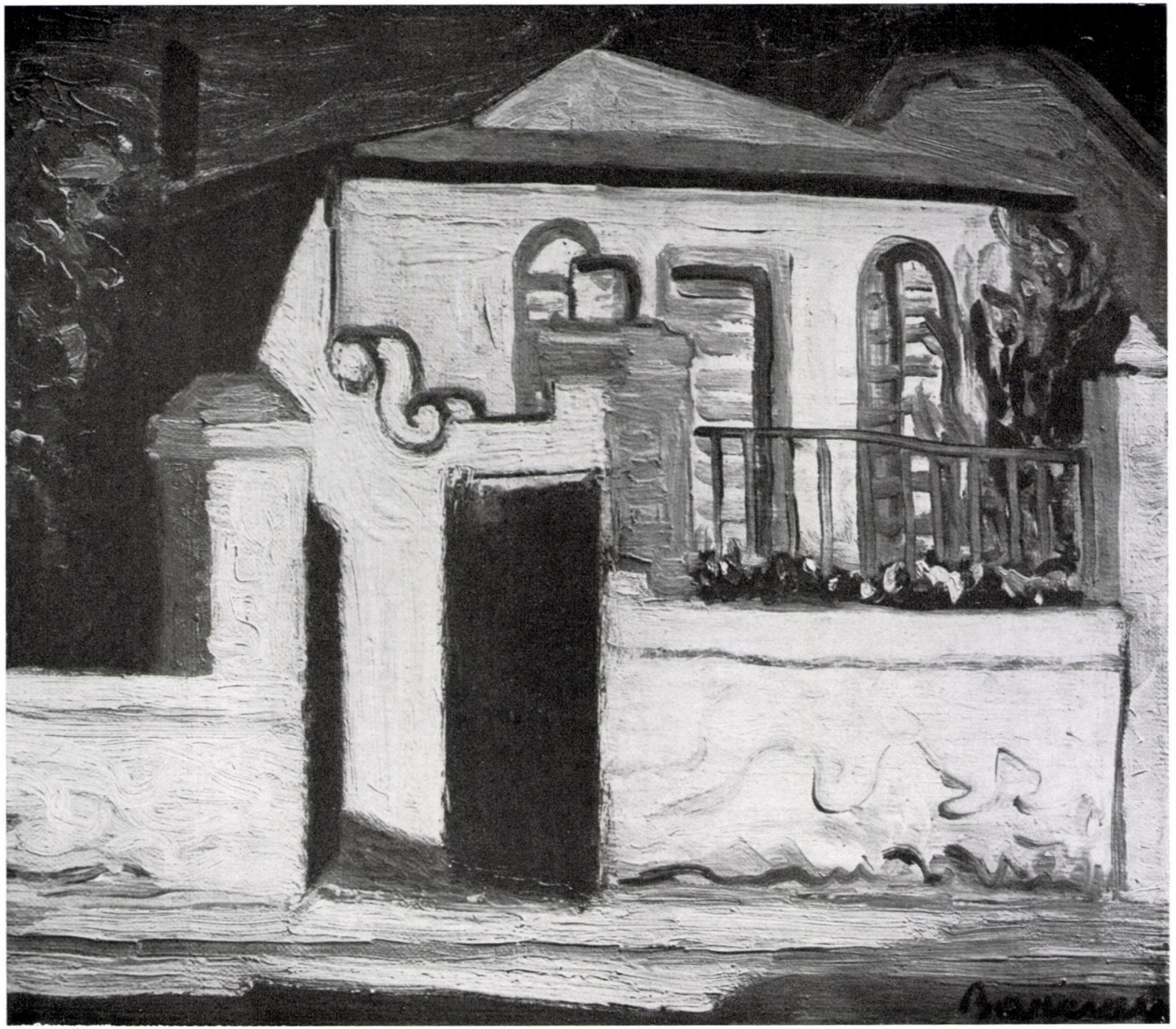


Fig. 12. Jenő Barcsay: Casa di due finestre. 1955

Barcsay, la valorizzazione delle esperienze nell'ulteriore lavoro. I suoi disegni sarebbero inconcepibili senza l'utilizzazione dei risultati del cubismo. Un esempio di questo fatto è dato da una nuova *Composizione* (1951): una figura femminile avvolta in una camicia, vista di spalle, con due altre figure. Un disegno a matita di proporzioni non grandi ma monumentale: un insieme costruito con patos e con qualche sentimento la cui ragion d'essere deriva dalla spazialità.

In che modo si presenta questo nuovo stile nel linguaggio più ricco e polifonico della pittura a olio? Nel crepuscolo scuro della *Composizione* (1952) le due figure si delineano calme l'una accanto all'altra. Le membra sommariamente tracciate traspaiono da una fosca ombra crepuscolare. La fatture disuguale e la forma costretta tra i contorni ricordano lo stile delle vetrate colorate di Rouault.

Nella serie dei disegni vanno rilevate stavolta soltanto le gemme. Il *Gruppo* (1951; fig. 8) è costituito da quattro busti serrati l'uno contro l'altro, affacciati, di mezzo profilo. Gli sguardi risoluti e duri non sono attenuati che dal ritmo quasi musicale. I congiurati sono collocati in perfetto ordine, varianti contrappuntistici di un'unica melodia, rivelando che l'artista, nei momenti di stanchezza, indugia volentieri a suonare la musica di Bach alla sua vecchia spinetta. La *Testa di fanciulla* (1952) accentua in tutte le linee la massa, la testa formata da due sfere e, caratteristica tipica di Barcsay: nei punti dove si vuol dare rilievo alla forma infittiscono le linee.

Non per nulla questi disegni hanno spinto il loro autore, nello stesso tempo professore di anatomia, a esplorare sistematicamente il corpo umano. È nata così la sua grande opera illustrata di 140 tavole: l'*Anatomia artistica* (1953; fig. 9) che, tradotta in varie lingue, pervenne in decine di migliaia di copie all'estero riportando un successo memorabile. Chi scrive non ritiene di sua competenza esprimere un parere in merito alla parte scientifica: ma il fatto che l'opera sia diventata di uso comune dimostra che è valida anche sotto questo aspetto. Pare che l'autore abbia tratto il maggior profitto dallo studio della anatomie francesci (Mollier, Richer), tralasciando i manuali illustrati tedeschi di una monotonia immancabile. Si farà anche a meno di indugiare nell'esame dei disegni delle ossa e dei fasci di muscoli. Ma tra i disegni di nudi si trovano alcuni splendidi come ad es. la figura con tre piedi della tav. LIII di tendenze surrealistiche o le due figure maschili e le tre femminili dalle vigorose forme nella tav. CXIV. Alla tristezza opprimente sembre sostituirsi ora une sensualità serena e ottimistica.

I disegni a lapis eseguiti dopo l'opera di anatomia, sempre duri, sono in sostanza tutti collegati con un nuovo libro del'artista intitolato *Uomo e drappeggio* (1958; fig. 18). Le illustrazioni di questo volume appartengono nella maggior parte al periodo dal 1954 al 1956. Esso verte sul problema dei rapporti tra l'uomo e il drappo che nasconde la sua nudità. Si procede dal rapporto più semplice (un drappo sospeso in un punto) a quelli più complicati. Questi esperimenti, s'intende, non si possono fare senza una nuova serie di nudi disegnati: il manichino di carne ed ossa sul quale viene applicato il drappo deve rimanere continuamente sotto gli occhi. Appartiene alla serie il *Nudo di donna seduta con figura drappeggiata* (1954), con un corpo femminile particolareggiato, le *Cinque figure* (1954) un bel disegno abbozzato con alcune figure nude, i *Quattro nudi* (1954) con due figure viste di spalle e due di lato, e uno dei disegni più popolari e riprodotti: la *Composizione con sei figure* (1954) in cui il raggruppamento e i gesti calmi e larghi delle figure rievocano anche il Cinquecento italiano. *Anche* quello: giova sottolinearlo; ma le figure messe in piedi con occhio acuto e costruite fino ai piccoli particolari non sono concepibili senza l'utilizzazione degli esperimenti spaziali del cubismo. Uno dei pezzi più superbi della serie è quello dei *Torsi femminili* (1954; fig. 11), con corpi di donna maturi e opulenti qualche volta privi di testa, che rievocano Aristide Maillol, grande creatore plastico di seni eretti e di fianchi tondeggianti.

Lo stesso succede nei quadri a olio. La *Testa di fanciulla* (1954) eseguita con una tecnica di tratteggio dà risalto un'altra volta alla sfera. La composizione schematica, a sei figure, delle *Donne* (1954) varia il ritmo del progetto di mosaico, ma questa volta con una tendenza al concreto. Invece le tre figure femminili allungate della *Conversazione* (1954; fig. 16) si rifanno alla *Composizione* già ricordata del 1952. È di una modestia soltanto apparente il *Progetto di affresco* (1954) con la sua donna seduta sognante: in realtà essa rivela forme disegnate con sicurezza. Il motivo della rêverie sopravvivrà poi nell'arte del nostro.

Nel seguente anno riprenderà a interessarsi dei soggetti abbandonati: l'onnipotenza della



Fig. 13. Jenő Barcsay: Paesaggio con colline. 1955

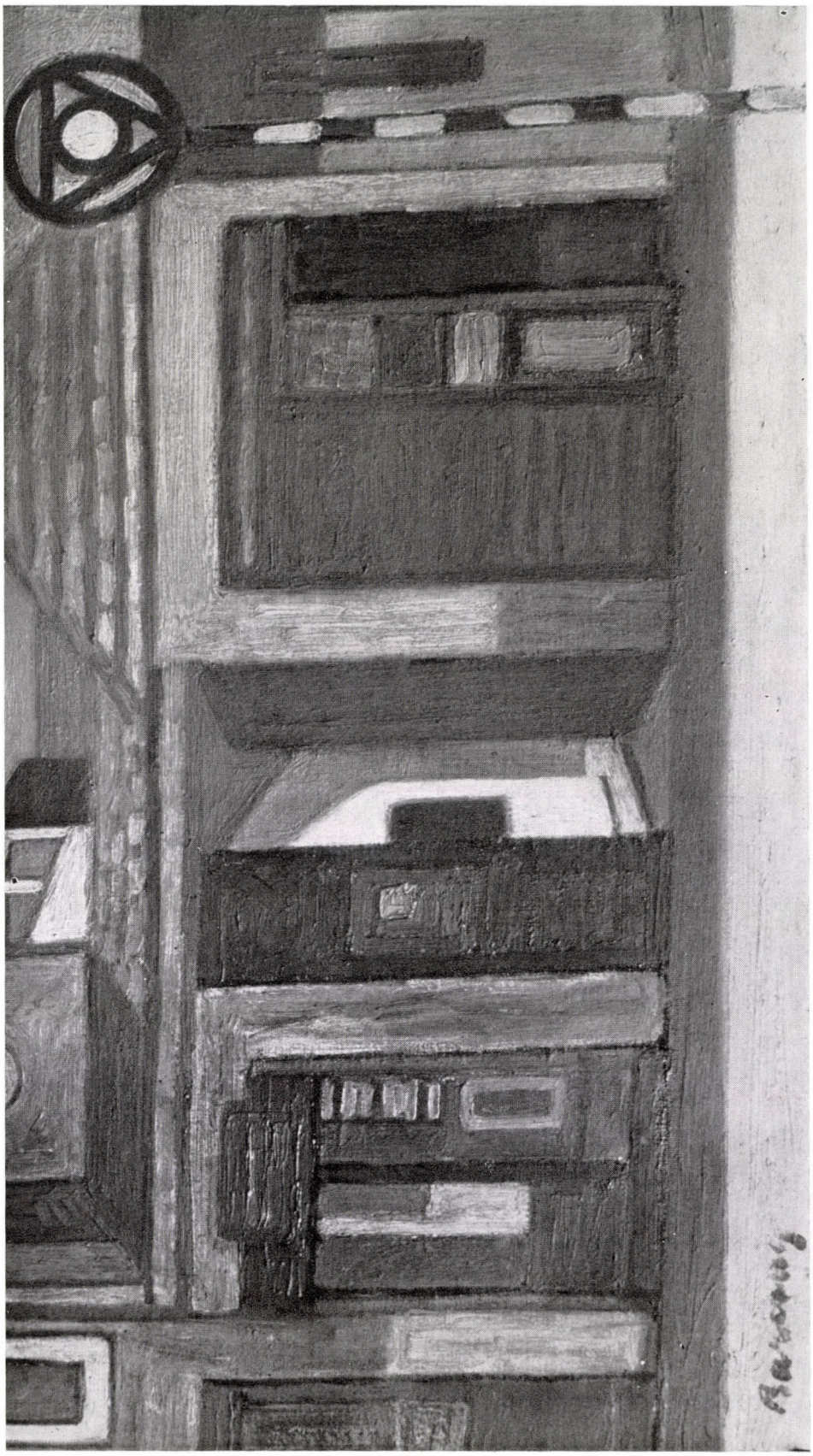


Fig. 14. Jenő Barcsay: Strada di piccola città. 1957

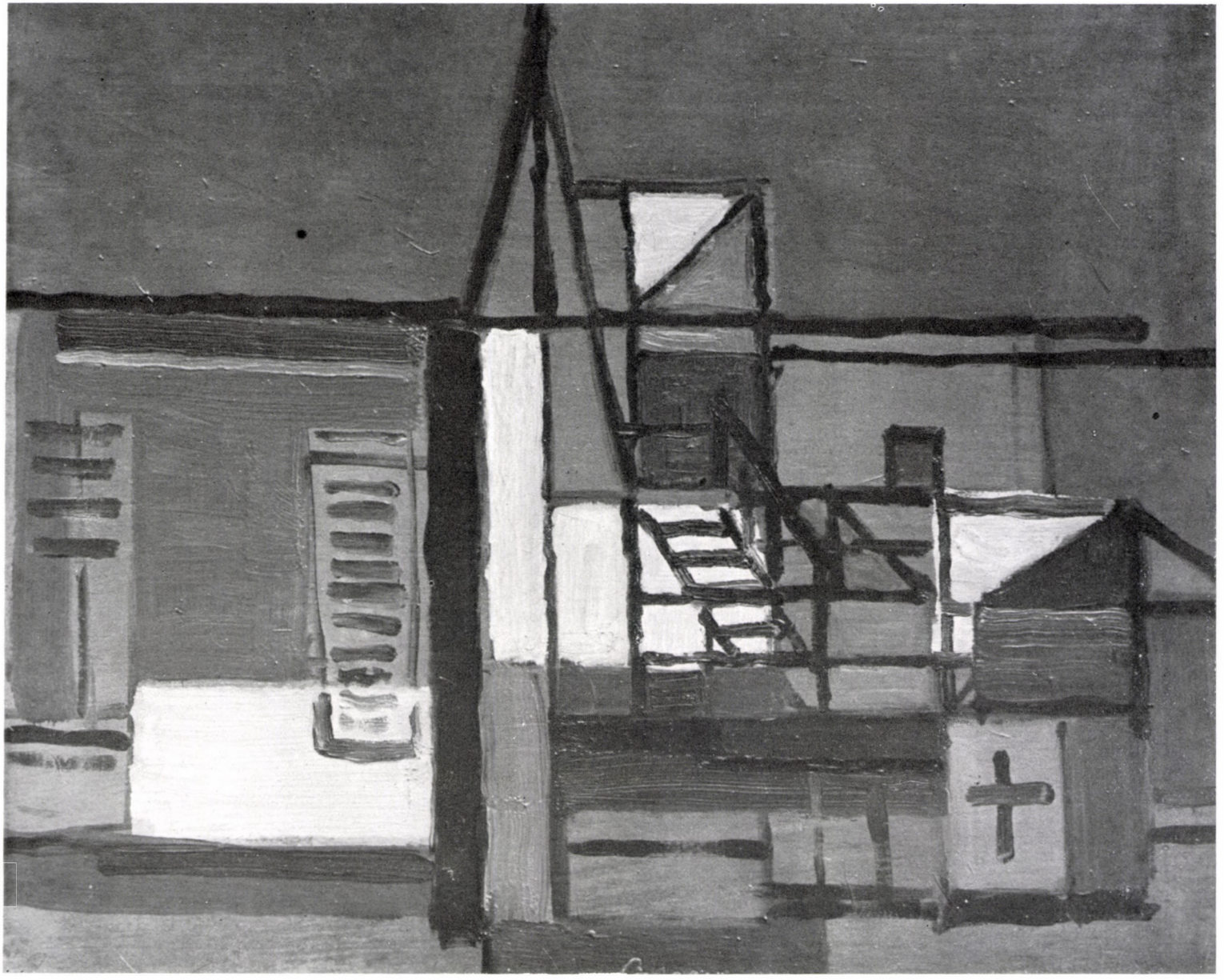


Fig. 15. Jenő Barcsay: Paesaggio costruttivo. 1962



Fig. 16. Jenő Barcsay: Conversazione. 1954

figure umane perderà un po' del suo ascendente. La *Casa con due finestre* (1955; fig. 12) è una delle perle delle vedute di Szentendre. Sorprende con un'arte di tipo francese mai riscontrata nelle opere precedenti. Il motivo fine, di colori allegri ha spesso spinto l'artista a ritrarlo. La *Natura morta con caraffa gialla* (1955) inizia una serie: quelle delle nature morte di soggetto modesto, concepite quasi come una frase semplice. Sulla nuda tavola della cucina una caraffa, una tazza, un bicchiere, delle mele. Questi oggetti e le loro ombre proiettate riempiono lo spazio. Gli attrezzi sono puritani, ma l'ordine che vi regna è di carattere più severo. Appartiene al gruppo un'altra *Natura morta* (1955) forse ancora più desolata. La *Donna seduta* (1955; fig. 18) invece è affine al Progetto di affresco anteriore di un anno, solo che la composizione ne è più monumentale; forse non senza ragione rievoca le grandiose figure solitarie «di tipo greco» di Picasso. Il *Piccolo progetto di affresco* (1955) torna a sottolineare, con una precisione quasi alla Dürer o alla Baldung, il volume.

In quell'anno 1955 egli tornò di nuovo in Transilvania. È là che eseguì il fine disegno a lapis *Paesaggio con colline* (fig. 13) che trascolora le prospettive accentuate delle opere anteriori con una singolare tenerezza ispiratagli forse dalla commozione di rivedere l'amata terra natale. Nel 1956 fu un'altra volta in Italia, e alla rassegna della Biennale di Venezia lo colpì la potente affermazione in occidente dell'arte astratta. Visitò anche Padova e Arezzo, quest'ultima naturalmente per gli affreschi di Piero della Francesca.

Della produzione di quell'anno il *Paesaggio di Szentendre* (1956) è una variazione del motivo della Casa con due finestre; si può osservare la maniera sovrana in cui l'artista tratta in entrambi le proporzioni della casa. I comignoli neri del *Gruppo di case di Szentendre* (1956) si ergono come minacciosi punti esclamativi. I disegni finora tanto duri cominciano a diventare più sciolti e il loro effetto viene ravvivato da una tenue colorazione, come si vede nel bell'abbozzo di un foglio di *Nudi* (1956). I contorni tenuemente velati delle *Colline di Néma* (1956) fissano schemi geologici, ripetendo la tecnica che ricorda quella della verga d'argento.

Della sua attività più recente sono note sopratutto delle pitture a olio. La principale è il *Cavalletto con tavolo* (1957; fig. 17), composizione allungata e stretta che attraverso il modesto soggetto giunge, nell'ordinamento chiaro e deciso dello spazio, fino alle monumentalità. Tutti i particolari

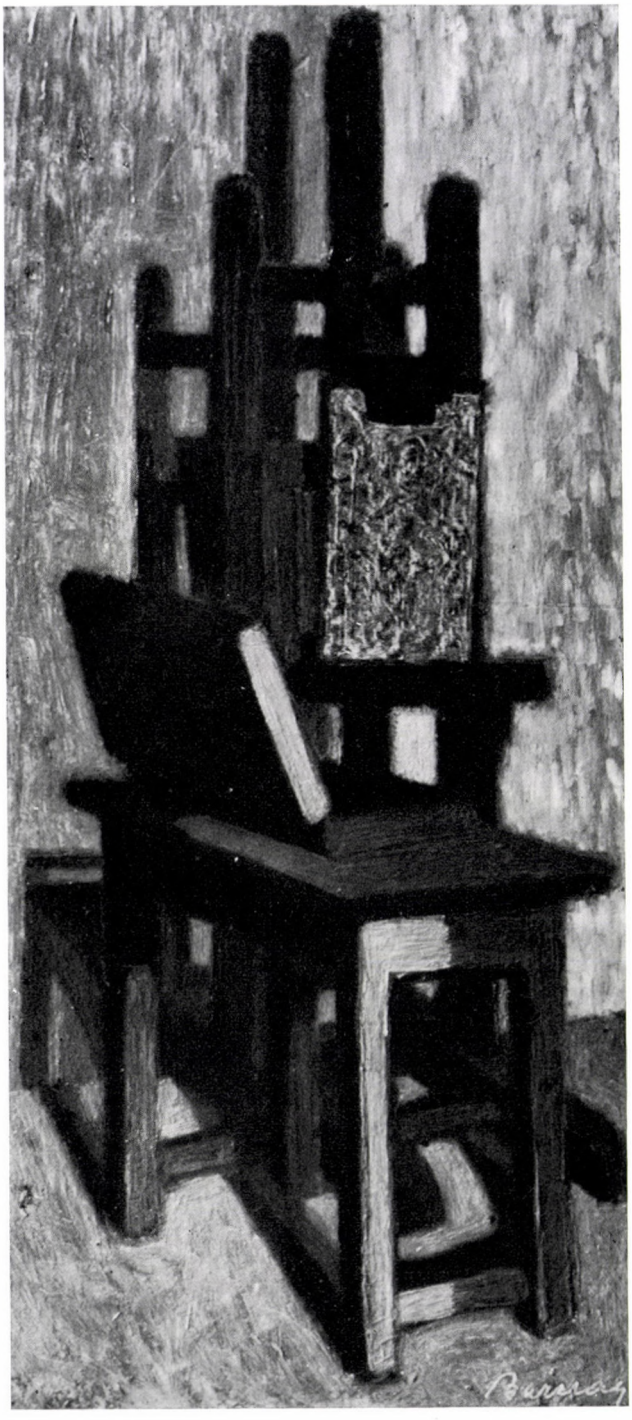


Fig. 17. Jenő Barcsay: Cavalletto con tavolo. 1957

sono suggeriti dal soggetto, ma con tutto ciò il quadro sembra essere dipinto da un seguace del cubismo, in completa indipendenza dalle forme della natura. È simile nella forma la *Rampa di scala* (1957) ma delineata in maniera più sfumata. È di grande maestria la *Strada di piccola città* (1957; fig. 14) che rivela un'altra volta la particolare potenza trasformatrice del Barcsay: egli



Fig. 18. Jenő Barcsay: Donna seduta. 1955

raccoglie i motivi reali e concreti in modo da crearne quasi una composizione astratta. Un altro esempio di ciò — ivi compreso il *Cavalletto con tavolo* — non si è ancora avuto, a quanto ci risulta, nè nel nostro Paese nè nelle arti occidentali sprofondate nell'astrattismo. È inattesa la *Vecchia casa al raggio di sole* (1957) dove una catapecchia malandata è collocata nella raggera del *plein air* finchè essa comincia a vibrare tutta: un esperimento anche questo risolto con successo per ricavarne un dipinto non certo inferiore agli altri del Barcsay. La *Natura morta con orologio* (1957) arricchisce il povero repertorio di quadri simili con un grazioso orologio barocco. La maggior parte dei quadri è di piccole proporzioni. Ma c'è poi da dare tanta importanza alle proporzioni? Le miniature di un palmo del Fouquet sono monumentali, ma può dirsi lo stesso delle enormi tele di Makart? Uno degli ultimi quadri è la *Meditazione* (1957) eseguita con la tecnica tratteggiata delle recenti composizioni con figure.

Di buona parte dei quadri e disegni ora ricordati il maestro ha organizzato, nell'autunno 1957, una mostra in tutti i locali del Salone Nazionale presentando settantotto quadri, novantotto disegni e sei incisioni in rame: esposizione più ricca di tutte quelle finora fatte, ma purtroppo di carattere solo parzialmente retrospettivo. Le frasi introduttive del catalogo, ispirate a saggezza e a simpatia umana, sono state scritte da Károly Lyka, di età ormai patriarcale, al quale l'artista è legato da vincoli affettuosi di discepolo.

Intanto il lavoro prosegue, fervido. La *Testa femminile* (1961) trasforma quasi il suo soggetto in una sfera, dando però maggiore scioltezza alla superficie. Le *Due teste* (1961) riducono le due sfere in tanti piani. Ormai le case semplici di Szentendre, di un barocco popolare, sono appena accennate, come nei *Frontoni* (1961) protesti verso il cielo. Nel ritmo incerto delle linee dei nuovi disegni — *Paesaggio transilvano* (1962), *Paesaggio collinoso* (1962) — la terra sembra contorcersi come in un vortice. Le *Case di Szentendre* (1962) non sono ormai che un ricordo delle vedute inquadrate nell'ordine spaventoso della geometria. Il *Paesaggio costruttivo* (1962; fig. 15) lo riconduce all'astrattismo con la contrapposizione delle diverse superfici ed epidermidi. Queste ultime opere saranno presentate dal terzo libro di Barcsay: *Forma e spazio*, in cui egli si servirà di tutti i mezzi per spiegare la propria arte: riproduzioni a colori, parole del testo, fotografie sulle case-modello di Szentendre. L'opera estremamente interessante vedrà la luce nel 1963 o, al più tardi, nel 1964.

Restano da fare le considerazioni per cui il presente studio è stato scritto. Questo stile, in conseguente progresso, ha trapassato la muraglia dell'arte astratta e l'ha superata. La carriera di Barcsay è una chiara dimostrazione del dovere del pittore contemporaneo di non sfuggire vilmente l'arte astratta ma di affrontarla e fare conti con essa. La tesi hegeliana per cui il presente porta in se tutte le fasi del passato è istruttiva e va osservata anche in questo campo. Chi evita le difficoltà sarà schivato dalla musa della bellezza. Barcsay ha assorbito i risultati del cubismo, li ha trasformati e utilizzati ed ha poi proseguito per la sua strada, con fermezza. Ha oltrepassato e superato penosamente il punto in cui gli altri si sono arrestati o dove non sono mai arrivati. La sua pittura non è di carattere neo-rinascimentale e non è punto neoclassica. Ha rivestito di carne e di pelle lo scheletro del cubismo. Ben meritatamente, ora, il maestro può fermarsi a riposare per raccogliere le forze e proseguire poi nel suo cammino.

RECENSIONES

10 JAHRE UNGARISCHE KUNSTTOPOGRAPHIE

(Akademie Verlag, Budapest)

Heuer sind es genau zehn Jahre, dass die erste Auflage eines Werkes von ansehnlichem Umfang unter dem Titel »Sopron és környéke műemlékei« [= Kunstdenkmäler der Stadt Ödenburg und ihrer Umgebung] im Oktober 1953 beim Akademie-Verlag (Budapest) erschienen ist. Dieses Buch, dessen zweite erweiterte und verbesserte Auflage 1956 erschien, hatte eine Serie eröffnet, die bis zum heutigen Tag in sechs Bänden vorliegt und zusätzlich die Denkmäler der folgenden Gebiete zum Gegenstand hat: Komitat Nógrád (1954); Budapest I., I. Bezirk (1955); Komitat Pest I—II. (1958); und Budapest II, Stadtteil Ofen (Buda) ausserhalb des I. Bezirkes (1962). Weitere topographische Werke über die Denkmäler der Komitate Komorn (Komárom), Heves und Szabolcs werden zur Zeit für den Druck vorbereitet. Der Umfang dieser Bücher an sich lässt erkennen, dass die Kunsthistoriker Ungarns keine Mühe gescheut haben, um einem seit langem schmerzlich empfundenen Mangel endlich einmal mit aller Gründlichkeit abzuhelfen. Das Verlangen nach solch einer Arbeit besteht nicht erst seit gestern. Es versteht sich von selbst, dass die Entwicklung der Kunst eines Volkes, einer Nation, eines Landes allein durch die volle Kenntnis der Denkmäler und durch die Veröffentlichung dieser Kenntnis verlässlich und wahrheitsgetreu erfasst und richtig bewertet werden kann. In manchen Ländern (Österreich, Böhmen, Deutschland) ist diese Arbeit seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts im Gange. Die topographische Forschung wurde zwar von den zwei Weltkriegen für lange Zeiten unterbrochen, hat aber jedesmal mit neuer Kraft ihren Fortgang genommen. Natürlich haben jahrzehntelange Erfahrungen die Methodik fortdauernd verbessert, den Forschungsbereich immer mehr erweitert. Daraus ergaben sich ganz erhebliche Unterschiede zwischen den Bearbeitungen von heute und jenen vor 50—60 Jahren. Aber wenn ein Bestandsverzeichnis auch noch so veraltet ist, bleiben seine Angaben eine immer gut brauchbare Quelle für die Bewertung des inzwischen ständig anwachsenden Materials.

Die soeben erwähnten Bestrebungen in verschiedenen Teilen Europas haben auch in Ungarn nach und nach ihre Anhänger gefunden. Es ist durchaus richtig, wenn L. Fülep von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in seinem Vorwort zum Band Sopron daran erinnert, dass die Wegbereiter der kunstgeschichtlichen Forschung Ungarns schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Notwendigkeit einer Sammlung und einheitlichen Bewertung der Denkmäler klar erkannten und selber ganz bedeutende Schritte in diesem Sinne unternahmen. Darüber hinaus ist uns bekannt, dass zwei Kunsthistoriker, A. Ipolyi und F. Rómer, vor genau einem Jahrhundert einige Landesgebiete in einer bis heute mustergültigen Weise begingen; ihre gewissenhaft vermerkten Angaben und Beobachtungen sind für den Forscher unserer Tage eine geradezu unentbehrliche Quelle. Das um die Jahrhundertwende angelegte und 1906 erschienene Denkmalverzeichnis von P. Gerecze hat wahrscheinlich als Unterlage für ein beabsichtigtes topographisches Werk dienen sollen, das durch den Ausbruch des ersten Weltkriegs nicht zustande kommen konnte und Jahrzehnte lang auf sich warten liess. Erst gegen Ende der 30er Jahre hat der Landesausschuss für Denkmalschutz unter T. Gerevich, weiland Professor für Kunstgeschichte an der Universität Budapest, eine Reihe von Vorbereitungsarbeiten unternommen, die dann nach aussichtsvollem Beginn infolge des zweiten Weltkriegs jäh abbrachen. Jedenfalls wurde nicht nur das Fundament für ein zusammenfassend deskriptives und analytisches Werk über romanische Denkmäler, Schlösser und Kunstwerke der Hauptstadt niedergelegt, sondern durch fachgemässe Registrierung der Kunstsammlungen von Gran (Esztergom) zugleich mit der im eigentlichen Sinne genommenen topographischen Arbeit ein Anfang gemacht. Aber erst 1948 kam es zur Herausgabe des zuletzt genannten reich illustrierten Werkes, das als erster Band einer künftigen Serie die topographische Erfassung der Kunstdenkmäler Ungarns praktisch eröffnet hat. Dieses Buch verdankt schon einer kollektiven Arbeit seine Entstehung, denn das Material aus den Sammlungen der Museen wurde von I. Genthon zusammengestellt, während die Bearbeitung der Bibliothek von Ilona T. Berkovits stammt. Fünf Jahre später erschien das eingangs erwähnte Werk über Sopron, das mithin eigentlich den zweiten Band der topographischen Arbeit darstellt. Zwischen dem ersten Band und den folgenden bestehen allerdings wesentliche Unterschiede in Methodik, Gehalt und Form. Der noch von Gerevich redigierte erste Band hat den Leitgedanken, dass die topographische Betrachtung von je einer als Denkmal bedeutenden Kulturstätte, etwa von einer Stadt als Mittelpunkt ausgehen muss; diese trägt das Hauptgewicht der Darstellung, neben ihr spielen die Siedlungen der Umgebung bloss eine ergänzende Rolle. In den späteren Bänden hingegen ist das Augenmerk nach wohl bewährtem ausländischem Muster auf je eine regional zusammengeschlossene Einheit gerichtet. Unter diesem Gesichtspunkt wird jede Stadt dem entsprechenden Komitat zugeordnet. Allein die Hauptstadt bildet eine Ausnahme, da ihre geschichtliche und kunsthistorische Sonderstellung eine eigene Besprechung verlangt. Kunstgeschichtlich beachtenswerte Städte werden selbstverständlich weiterhin mit gebührendem Nachdruck erörtert, bilden aber durch die perspektivische Betrachtungsweise ein organisches Ganzes mit ihrer Umgebung. Kleinere Kulturstätten rücken zugleich durch die gründliche und genaue Aufnahme ihrer baulichen, bildhauerischen, malerischen und kunstgewerblichen Denkmäler in das entsprechende Licht und nehmen im Gesamtbild die ihnen zukommende Stelle ein. Man sieht, es handelt sich nicht so sehr um eine Frage der Reihenfolge, als vielmehr um eine komplexe, der geschichtlichen Entwicklung Rechnung tragende Anschauungsweise. Es widerspricht keineswegs dem Prinzip, wenn die Besprechung einer Stadt, wie etwa Budapest, einen ganzen Band oder mehrere Bände einnimmt. In der ausländischen Literatur finden sich sogar häufiger Beispiele dafür, da es anderswo mehr denkmalreiche Kunstzentren gibt, als in Ungarn. Auf was es aber hauptsächlich ankommt, ist der Grundsatz, dass jede Stätte im topographischen Verzeichnis mit einem ihr zukommenden Mass der Beachtung vermerkt sei, ohne dass abseits liegende Orte den Zentren zuliebe zurückgesetzt werden.

Musealbestände gehören freilich mit zum Abhandlungsmaterial der seit 1953 veröffentlichten topographischen Bände, aber eine inventarmässige Schilderung bezwecken sie nicht. Die europäische Tragweite der Sammlungen von Gran (Esztergom) und die wissenschaftlich grosse Wichtigkeit ihrer katalogischen Erfassung stehen ausser Zweifel

dennoch haben sie in einer Denkmaltopographie wenig zu suchen, und die Art und Weise ihrer Erörterung in einem 1948 erschienenen Band lässt sich mit den Grundsätzen der modernen Topographie kaum vereinbaren. Um so mehr war es zu begrüssen, dass der Band Sopron neue Wege einschlug, von den Serienpublikationen des ehemaligen Landesausschuss für Denkmalschutz äusserlich durch grösseres Format abwich und inhaltlich-strukturell eine Annäherung an ausländische Vorbilder anstrebte. Dass der erste Versuch in einem solchen Prozess bloss die allgemeinen Richtlinien festlegen konnte, ist kaum zu verwundern. Zur Verfeinerung der Arbeit wird noch viel Erfahrung nötig sein, bis die Einzelheiten sich zu einem abgeklärten System zusammenfügen. Sehr nützlich erwies sich darum jene Diskussion, die anschliessend an den Druck des Sopron-Bandes 1953 an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften stattfand. Das lebhafte Interesse und die zahlreiche Teilnahme — es waren etwa 250 Fachleute anwesend — liessen klar erkennen, dass die topographische Erfassung der heimischen Denkmäler nun erst im ernstlichen Sinne angefangen hat, und damit ein wahrlich entscheidender Schritt in der kunsthistorischen Literatur Ungarns getan wurde. Wie man ersieht, ist es also geschichtlich wohlbegründet, den eigentlichen Beginn der Arbeit erst vom zweiten Band der heimischen denkmaltopographischen Literatur an zu rechnen. — Dem Gesagten möchte ich nun eine kurze Betrachtung über Methode, Struktur und Inhalt der topographischen Arbeit in Ungarn nachfolgen lassen, mit Hinweis teils auf wissenschaftliche und praktische Bestrebungen, teils auf den Entwicklungsgang, wie er in den nacheinander folgenden Publikationen sich darstellt.

Sämtliche Bände sind das Ergebnis kollektiver Arbeiten. Sogar dort, wo *ein* Hauptverfasser den Löwenanteil der Arbeit verrichtet hatte (Band Sopron, Nógrád, Budapest I. und II), war die forschende und ordnende Beihilfe einer Arbeitsgemeinschaft unentbehrlich. Mit der Autorenschaft wurden Kunsthistoriker beauftragt, die das fragliche Gebiet nach seinen Denkmälern anhaltend studiert hatten (z. B. E. Csatkai für Stadt und Umgebung von Ödenburg [Sopron], M. Horler für die Hauptstadt). Mitunter kam es vor, dass ein beachtenswertes Gebäude oder eine Gruppe von Fragen auf einen Fachmann mit besonderen Kenntnissen im gegebenen Thema zur Bearbeitung übertragen wurde. Im Falle des Komitats Nógrád wurde die Geländearbeit ohne regionale Abgrenzung einzelnen Fachleuten zugeteilt; ihren Beschreibungen und Ermessungen hat dann I. Genthon als Hauptverfasser die einheitliche Gestalt gegeben. Anders ging man vor im Falle von Pest, wo den Rekognoszenten je ein Komitatsbezirk zugeteilt wurde, den sie samt allen dort vorhandenen Objekten aufzuklären hatten. Diese Arbeitsmethode ist zweifellos die richtigere. Dem Rekognoszenten steht eine Arbeitsgemeinschaft zur Seite, teils um ihn bei seiner Geländeforschung und Stoffbearbeitung mit vorwiegend archivalisch bescheinigten historischen, archäologischen und bibliographischen Angaben zu unterstützen, teils um die Vermessung der wichtigeren Gebäude zu verrichten und von ihnen nach Anleitung des Redaktors oder des Bearbeiters Lichtbilder zu machen. Hat man die Arbeit nach solchen Grundsätzen organisiert, so kann man sie auf den weitesten Bereich erstrecken und verhältnismässig geschwind vor sich gehen lassen. Es besteht allerdings der Nachteil, dass durch die unterschiedlichen Begabungen und Auffassungen vieler Mitarbeiter die Darstellung ein minder einheitliches Bild ergibt, als wenn *ein* Autor oder nur wenige daran gearbeitet hätten. Die gröbsten Ungleichheiten kann der Eingriff eines Redaktors oder Hauptverfassers, etwa durch die einleitenden und zusammenfassenden Studien, ein wenig glätten — völlig beseitigen wird er sie nicht können. Eine Einzelautorenschaft hingegen, wie wir sie bei schweizerischen und österreichischen Topographien antreffen, ist unter den heimischen Verhältnissen kaum denkbar, abgesehen davon, dass ihr allerdings unzweifelbarer Vorteil nicht den grossen Zeitverlust aufwiegt, der mit ihr verbunden ist.

Die Grundzüge der wissenschaftlichen Bearbeitungsmethode sind bereits im Band Sopron ausgeprägt. Dieser gliedert sich in zwei Hauptteile: der erste enthält einleitende und zusammenfassende Studien, der zweite eine inventarische Besprechung des Materials. Dem Charakter der topographischen Literatur entsprechend ist der zweite Teil bei weitem grösser als der erste, und strebt nach einer möglichst vollständigen und sowohl geschichtlich als auch künstlerisch authentischen Darstellung der vorhandenen Denkmäler. Deshalb werden auch Einrichtungs- und Ausrüstungsobjekte aufs genaueste berücksichtigt. Um die Gebäude nicht nur in gegenwärtigem Zustand, sondern in all ihren vergangenen Beziehungen zu erfassen, wird auf eine möglichst komplette Wiedergabe geschichtlicher Daten immer grösseres Gewicht gelegt. Darum ist auch die Archivarbeit immer mehr in den Vordergrund getreten, und hat im Band Pest einen weitaus grösseren Raum eingenommen, als in den früheren Bänden. Angesichts des schmerzlich grossen Verfalls, den die heimischen Denkmäler jahrhundertelang erleidet haben, ist die kunsthistorische Forschung in Ungarn stark auf den Beistand angewiesen, den sie aus Archivalien in mancher Hinsicht als Ersatz für zugrunde gegangene Objekte bekommt. Die gleichen Unterlagen dienen als wichtige Quellen für die Lösung der Urheberfrage. Nach all dem ist ein bewusstes Streben der kunsthistorischen Literatur Ungarns nach einem archivalisch verbürgten Fundament in den topographischen Werken nicht zu verkennen und die gleiche Tendenz geht aus dem umfangreichen Gebrauch alter Darstellungen und Grundrisse hervor.

Kein topographisches Werk, wenn auch das grössere Gewicht auf seinem dokumentarischen Teil liegt, kann einleitende und zusammenfassende Kommentare entbehren. Diese betrachten das betreffende Gebiet in seiner archäologischen, geschichtlichen und kunsthistorischen Entwicklung und legen, im Verein mit dem dokumentarischen Material, die Charakterzüge seiner künstlerischen Physiognomie dar. Vom Band Nógrád angefangen ist je ein besonderer Abschnitt der Volksbaukunst gewidmet. Kürzere Abhandlungen über besondere Eigentümlichkeiten (Werdegang der baulichen Gestaltung oder des Stadtbildes, landschaftseigene Keramik usw.) können die Hauptstudien ergänzen. All das summarisch Vorausgeschickte muss aber streng auf das dargestellte Gebiet, nämlich auf den Gegenstand des jeweiligen Bandes bezogen sein. Nur wenn die Studien nicht um ihrer selbst willen dastehen, können sie dem Zweck dienen, der dann auch ihre Schranken inhaltlich und nach dem Umfang festsetzt. Dabei ist nicht zu vergessen, dass der grundsätzlich kunsthistorische Gesichtspunkt, der dem topographischen Teil unterliegt, auch in den Studien unmittelbar oder in den geschichtlichen und typologischen Abschnitten indirekt vorherrschen muss. Es sei ferner daran erinnert, dass der Abhandlungsteil, wie grosse Wichtigkeit wir ihm auch beimessen, nicht über das dokumentarische Material hinauswachsen darf. Bei einer kritischen Betrachtung der vorliegenden Bände kann man nun nicht umhin zu erkennen, dass sie den angegebenen Forderungen nicht gleichermassen gerecht werden. Die archäologischen, aber noch mehr die geschichtlichen Studien sind unbegründet weitläufig abgefasst und neigen zur Abschweifung vom Thema, das doch eigentlich die künstlerische Entwicklung und der vorhandene Denkmalbestand des besprochenen Gebietes sein sollte. Die historische Zusammenfassung im Band über das Komitat Pest, wie interessant sie an und für sich auch ist, geht weit über die Grenzen hinaus, die ihr in einem topographischen Werk angemessen sind, während eine solche Studie in den zwei Bänden über den Ofner Teil der Hauptstadt (Buda) gänzlich fehlt. Die kunstgeschichtliche Abhandlung wiederum könnte in fast allen Bänden um ein Grad ausführlicher sein. Dass in den topographischen Werken des Auslands im allgemeinen weniger Gewicht auf diese Art von einleitenden Studien und auf die verschiedenen Aspekte des Themas gelegt wird (etwa dass der geschichtliche Teil zuweilen gänzlich fehlt, lokale Eigentümlichkeiten nicht mit dem gebührlichen Nachdruck behandelt werden usw.), soll kein Grund für ihre Vernachlässigung in der heimischen Literatur sein, denn ihre Nützlichkeit steht ausser Zweifel. Nur dass sie eben zum übrigen Teil in richtigem Verhältnis stehen und sich besser an den eigentlichen Gegenstand halten sollten. Anstatt nach einer Art von Selbständigkeit zu trachten, sollten sie sich mehr dem kunsthistorischen Gesichtspunkt unterordnen. Das ganze Werk sollte so angelegt sein, dass in ihm ausser den archäo-

logischen, geschichtlichen und kunsthistorischen Grundstudien für eine Besprechung gewisser kennzeichnender Einzelheiten des betreffenden Gebiets (Volksbaukunst, Stadtbild, typologische Merkmale usw.) genügend Raum vorhanden sei. Ein vereinheitlichender Überblick, Erläuterung und Bewertung des ansehnlich grossen dokumentarischen Materials in jedem topographischen Band trägt viel zu seiner Brauchbarkeit bei, und würde zugleich der heimischen kunsthistorischen Literatur zu einer seit langem vermissten synthetisch umfassenden und ausführlichen Bearbeitung verhelfen.

Da jede topographische Arbeit nach einer möglichst kompletten Erfassung des Denkmalbestandes auf dem gegebenen Gebiet trachtet, ist es nicht zu verwundern, dass sie eine Menge früher unbekannter oder kaum bekannter Kunstwerke zum Vorschein kommen lässt, und eine Anzahl geschichtlicher und kunsthistorischer Angaben ermittelt. In dieser Hinsicht dürfen wir unseren topographischen Bänden eine ganz besondere Wichtigkeit beimessen, da sie als das Ergebnis systematischer Forschungs- und Sichtungstätigkeiten die Rolle je einer Quellensammlung für die kunsthistorische Literatur Ungarns spielen. Sie haben ganze, bislang kaum erforschte Gebiete für die Wissenschaft zugänglich gemacht, eine Menge Fehlangaben berichtigt, die Vorgeschichte und den künstlerischen Wert von manchem Gebäude klargestellt und in das rechte Licht gerückt. Auf Grund von schriftlichen oder zeichnerischen Quellen geben sie reichliche Auskunft über verlorene Denkmäler. Angesichts der bedauerlich grossen Verheerungen, die sich in der Geschichte Ungarns zugetragen haben, stellt jeder neu aufgetauchte Beleg, wie wir ihn in den erwähnten Werken massenhaft antreffen, einen unschätzbaren Gewinn dar. Schon aus den bisher erschienen Bänden gewinnen wir ein unvergleichlich reichhaltigeres Bild über die in ihnen erörterten Städte und ganz besonders über einzelne Kunstdenkmäler der Provinz aus dem Mittelalter und dem Zeitalter des Barock. Die resümierenden Studien decken hundert und aberhundert kleine Einzelheiten in ihren Zusammenhängen auf. Die topographische Forschung gibt uns ein Mittel in die Hand, das nicht nur ein besseres Verständnis der bildenden Künste und des Kunstgewerbes, ein genaueres Kennenlernen ihrer Geschichte bewirkt, sondern zugleich den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Hintergrund zu ihrer Entwicklung aufdeckt. Eine Menge von Urheber- und Meisternamen kommen zum Vorschein, mehr oder weniger bedeutende Künstlerpersönlichkeiten tauchen aus dem Nebel der Unbekanntheit auf und laden uns ein zu erkunden, wie sie gewirkt, gelebt und geschaffen haben. Bei all dem ist nicht zu vergessen, dass die strukturellen und gestaltlichen Zusammenhänge, abgesehen von den Stiluntersuchungen zu welchen sie anregen, eine tiefere Erkenntnis der geschichtlichen Wurzeln unserer Kunst und ihrer europäischen Wechselbeziehungen gewähren. Denn die regionale Betrachtungsweise der Topographie schliesst die Berücksichtigung, sogar die Klärung der weithin führenden geschichtlichen und künstlerischen Fäden keineswegs aus. Auf diese Weise gestaltet sich die grosse Menge trockener Angaben, die den Rohstoff des topographischen Werkes darstellt, zu einem perspektivischen und realistischen Bild, das dann eine vielseitige und weitumfassende Würdigung gestattet. Aus dem Studium der über- und unterirdischen Gebäudeteilen ergaben sich die meisten Anhaltspunkte für eine inhaltliche Bereicherung der topographischen Arbeit. Anhand der Wiederherstellung kriegsbeschädigter Bauwerke gehen Verputzabhau- und Ausgrabungsarbeiten in Ungarn bereits das zweite Jahrzehnt vor sich. Dadurch kam es zur archäologischen Erschliessung vieler Fundstätten, die zum Teil von geringem Belang, zum anderen Teil aber, wie z. B. die Ofner Festung und das Festungsviertel, ferner das Schloss Plintenburg (Visegrád), von grundlegend grosser Bedeutung sind und bei all ihrer Lückenhaftigkeit einen glaubwürdigen Begriff von den Kunstzentren des ungarischen Mittelalters geben. Die mittelalterlichen Königspaläste, Festungen, Wohnhäuser und sonstigen Gebäude, die früher meist nur aus schriftlichen oder zeichnerischen Quellen bekannt waren, sind nun in ihrer materiellen Wirklichkeit zum Vorschein gekommen. Über Umfang und Erfolg dieser Forschungen legen die topographischen Bände Budapest I. und Komitat Pest (in bezug auf Plintenburg) ein beredtes Zeugnis ab.

Es liegt in der Natur der Dinge, wenn in Ungarn die topographische Forschung, dieser verhältnismässig junge Trieb unserer Wissenschaft, sowohl in Methodik als auch in Struktur und Gehalt die lange bewährten ausländischen Vorbilder in Betracht nimmt. Das gilt vornehmlich für die schweizerischen und österreichischen Arbeiten. Indessen wäre es sehr zu wünschen, dass deutschen, niederländischen und britischen Werken fortan mehr Aufmerksamkeit geschenkt werde. Die heimische Forschung knüpft sich organisch an die ausländischen Muster. Da wie dort gewinnt der geschichtliche Aspekt der künstlerischen Entwicklung, durch Besprechung des anschwellenden Quellenmaterials und durch Heranziehung der archäologischen Forschungsergebnisse, einen immer grösseren Raum. Besonders stark betont kommt der archäologische Gesichtspunkt zum Ausdruck in den topographischen Werken Grossbritanniens, welche die prähistorischen Erdwälle und sonstigen Bauten mit aller Gründlichkeit behandeln. Ohne es an Bedeutung mit dem dort vorhandenen gleichartigen Denkmalbestand aufnehmen zu wollen, möchte ich doch zu bedenken geben, ob es nicht angebracht wäre, die recht ansehnliche Zahl der heimischen Erdfestungen, wenn auch nur bis zu einem gewissen Grad, in den Kreis unserer topographischen Arbeit einzubeziehen. Die deutsche Forschung wendet sich mit grosser Aufmerksamkeit den Volkskunstdenkmälern, der ganzen stofflichen Kultur des Volkes zu. Unsere eigenen Bände folgen diesem Beispiel in immer grösserem Umfang, beschränken aber ihre Betrachtungen durchaus richtig auf Gebäude. Manches liesse sich in der tabellarisch übersichtlichen Anführung von Goldschmiede- und Steinmetzzeichen auch aus deutschen, schweizerischen und österreichischen Topographien lernen. Die ausländischen Werke legen andererseits weniger Wert auf einleitende Studien, machen keinen scharfen Unterschied zwischen dem geschichtlichen und dem kunsthistorischen Teil oder lassen den letzteren überwiegen. Die öffentliche Diskussion über unsere Methoden, die 1956 im Kunsthistorischen Anzeiger (Művészettörténeti Értesítő), nämlich in der ungarisch erscheinenden Fachzeitschrift der Akademie der Wissenschaften ausgetragen wurde, hat gerade die führende Rolle der Topographie in der kunsthistorischen Forschung unterstrichen und für sie mehr Beachtung auf dem komplexen Gebiet der Angabensammlungs- und Publikationstätigkeit verlangt. Unsere Bände richten sich in ihrem dokumentarischen Teil im grossen und ganzen nach den ausländischen Vorbildern, sind aber konsequenter in der Ortsangabe der einzelnen Denkmäler (Strasse, Platz, Parzellennummer). In Hinsicht der Ausstattung bleiben sie allerdings hinter jenen, hauptsächlich wegen des minderwertigen Druckpapiers, noch zurück.

Abschliessend möchte ich darauf hinweisen, dass die topographische Arbeit einen untrennbaren Teil der heimischen kunsthistorischen Forschung darstellt. Schon ist ein beachtlich weiter Weg zurückgelegt worden, der von einer volkstümlichen Beschreibung der Denkmäler über eine Auseinandersetzung von Einzelfragen auf wissenschaftlicher Stufe bis zur fachgemässen Darlegung des denkmalmässigen und baukünstlerischen Gesamtbildes einzelner Städte geführt hat. Die erwähnten monographischen Werke, die teils als Vorläufer, teils als Mitläufer der auf das ganze Land bezogenen topographischen Erfassungsarbeit vorliegen, sind samt allen übrigen Einzelforschungen einer einheitlichen Gesamtkonzeption unterordnet. Der gegenwärtigen Arbeit ging eine sogenannte »Kleine Topographie« voran, die 1951 in einem Band und dann wieder zwischen 1959 und 1961 in drei Bänden erschienen ist. Der Abschnitt Budapest stammt von G. S. Zakariás, die übrigen Teile von I. Genthon. Das Werk umfasst das ganze Landesgebiet und entspricht etwa den deutschen Kurzinventaren. Das allgemein grosse Interesse für Kunstdenkmäler und der Fortschritt auf dem Gebiet des Denkmalschutzes wirken kräftig fördernd auf das Zustandekommen solcher Bücherfolgen, die unter dem Patronat der Akademie teils beim Verlag der Bildenden Künste (Képzőművészeti Kiadó), teils beim Technischen Verlag (Műszaki Kiadó) laufend erscheinen. Man kann also mit aller Entschiedenheit behaupten, dass die denkmal-

topographischen Bände über Budapest, redigiert von F. Pogány, und diejenigen über Ungarn ausserhalb der Hauptstadt, redigiert von D. Dercsényi, sowohl wissenschaftlich wie in Hinsicht des Denkmalschutzes den an sie gestellten Ansprüchen vollauf Genüge leisten. Wir wollen gewisse Mängel in Methodik, Struktur und Gehalt durchaus nicht leugnen, meinen aber, dass die wahrlich bedeutenden Ergebnisse einer Arbeit von zehn Jahren für die bezeichneten Fehler reichlich entschädigen.

G. ENTZ

UNE SÉRIE DE PUBLICATIONS CONSACRÉE À L'HISTOIRE DES ARTS DÉCORATIFS HONGROIS

(Maison d'Édition en langues étrangères Corvina, Budapest)

Nous tenons à préciser tout d'abord que nous n'avons pas l'intention de parler de chacun des livres de cette série, mais de la série elle-même; en effet, cette fois, c'est le caractère de série de ces publications qui nous parait le plus important. Jusqu'ici quatre volumes ont paru:

Sándor *Mihalik:* Emailkunst im alten Ungarn (1961)

Ilona *Pataky-Brestyánszky:* Modern hungarian ceramics (1961)

Béla *Krisztinkovich:* Haban pottery (1962)

Mária *Csernyánszky:* Ungarische Spitzenkunst (1962).

Plusieurs autres ouvrages sont actuellement sous presse ou en préparation. Et puisque nous sommes au début de la série, c'est à ce propos que nous ferons quelques réflexions.

Actuellement, les chercheurs en matière d'histoire de l'art, de même que les lecteurs de livres d'art, dans le monde entier, s'intéressent de plus en plus à deux domaines relativement peu explorés dans le passé: l'histoire de la technique et l'histoire des arts décoratifs. Aux parutions de plus en plus remarquables d'ouvrages d'histoire de l'art hongrois, viennent s'ajouter des monographies d'histoire des arts décoratifs toujours plus nombreuses; en effet, depuis la parution, en 1905, du livre de György Ráth, intitulé «Livre des arts décoratifs», aucun ouvrage n'avait recueilli et groupé systématiquement les études de synthèse sur l'histoire des diverses branches des arts décoratifs. Nous pensons attribuer cette lacune au fait que le thème en question est fort problématique. Dans le domaine de l'histoire de l'art décoratif, les recherches s'étendent à un «terrain difficile», très ramifié hérissé de problèmes et de difficultés. Ses adeptes et ses chercheurs sont enthousiastes et nombreux; les recherches fournissent d'abondantes données nouvelles, des observations et des conclusions, et c'est précisément cette multiplicité des sujets qui en fait la difficulté. Constater la bonne proportion des divers points de vue est, justement par suite de cette multiplicité, une tâche non éclaircie et contestée, posant toujours de nouveaux problèmes. Il faut avouer que la manière d'aborder comme il le faudrait les objets d'art et les ouvrages désignés sous le nom collectif d'oeuvres d'art décoratif, et les limites assez vagues du domaine qui les détermine, n'est pas toujours nettement discernable.

Aujourd'hui, le chercheur en matière d'histoire des arts décoratifs approfondit davantage ses travaux que ses prédécesseurs. Conformément à sa conception du monde considérablement élargie, il veut aussi dire du nouveau dans le domaine de sa spécialité. Dans ce but, il doit gravir les voies toujours plus ardues de l'histoire, des sciences, des arts, de l'esthétique, des sciences sociales, de l'histoire de l'économie, de la culture, de la technique et de l'industrie, aussi bien que celles de la chimie et de la connaissance des matériaux, pour décider ensuite de la proportion des éléments de cette vaste documentation à utiliser qui permettent d'élucider son sujet de la manière la plus satisfaisante.

Actuellement, plusieurs éditeurs étrangers publient des séries semblables à celle de la maison d'éditions Corvina. Telles sont, par exemple, les séries «Wohnkunst und Hausrat», éditée par Franz Schneekluth (Darmstadt), ou «Pleasures and Treasures» de l'éditeur londonnien, Weidenfeld and Nicolson, sans parler des catalogues de collections d'art décoratif de certains grands musées. Dans leurs études introductives, il nous semble découvrir la recherche d'une voi plus complète et plus profonde de l'analyse de l'objet d'art décoratif, plus expressive de l'essentiel que celle que l'on empruntait jusqu'ici; chacune de ces études s'efforce en son genre de réunir, pour bien éclairer son sujet, les objectifs des diverses sciences auxiliaires.

Pour la tendance des ouvrages de ce domaine, s'efforçant d'être de plus en plus multiple, les critiques parues jusqu'à présent sur la série en question sont aussi fort instructives. Ernst Köller, par exemple, dont la critique sur les trois premiers volumes de la série parut dans la revue «Alte und Moderne Kunst» (7e Années, n° de juillet 1962. p. 56.) remarque que les études ne donnent que des comptes rendus historiques et techniques. Il relève le manque de considérations d'analyse de style et de structure, puis il estime qu'un trait précieux des ouvrages est: «...der fast völlige Verzicht auf die Behandlung ethnischer Voraussetzungen», où il voit le danger d'un chauvinisme néfaste. Cette critique est instructive au point de vue de la discussion des desiderata mais nous ne pouvons admettre l'aspiration à l'exclusivité de ses constatations, car, à notre avis, pour tous les sujets, vouloir imposer ou rejeter le même point de vue s'oppose aux nombreuses exigences des différents sujets.

Parmi les branches des arts décoratifs, il en est de préhistoriques, de médiévales et de modernes. La formation de certaines d'entre elles a été influencée de façon décisive par les cours royales, les corporations ou les classes sociales. Il en est ou une personnalité artistique et d'autres ou un territoire ou un groupe jouent le rôle principal. Il est des branches atrophiées, et d'autres que la diffusion des techniques de reproduction a fait prospérer. Il en est qui sont plus ou moins faciles ou plus ou moins difficiles à apprendre, qui sont liées à un lieu, alors que d'autres styles et d'autres techniques cheminent dans toute les parties du monde. Il en est dont l'essentiel est accessible par l'analyse de l'histoire de l'art, et d'autres qui sont mieux accessibles à l'aide de la recherche de l'histoire industrielle. Les goûts et les exigences ont constitué un type sous l'effet d'influences agissant parfois plus largement, parfois plus isoléments. Toutes ces circonstances et, avec elles, l'époque, le lieu, la considération des particularités populaires doivent déterminer la structure dans deux questions fondamentales: comment le type examiné a-t-il été créé, et: quelle en est l'importance? A notre avis, c'est toujours le sujet concret lui-même qui impose le point de vue qui doit prévaloir dans les analyses historiques complexes.

Dans le cas de la série Corvina, éditeur et auteurs défendent fort bien ce principe. M. Mihalik use largement de la méthode de l'analyse du style. Il répartit son ouvrage en chapitres selon les genres de l'émail et en analyse la structure, tout en établissant l'unité idéologique de chacun des chapitres dans l'introduction et dans son idée fondamentale: comment l'état social et la situation géographique de la Hongrie du moyen-âge ont déterminé sa culture particulière, et sous ce rapport, le développement de son art de l'orfèvrerie. M. Krisztinkovich et Mme Csernyánszky traitent à fond le sujet des rapports avec les arts décoratifs populaires. L'une des qualités de l'ouvrage de M. Krisztinkovich est de rester très équilibré au milieu d'une histoire fort ramifiée. L'établissement des Habans, après leurs nombreuses migrations, leur vie isolée au milieu des Hongrois, leurs écrits, l'étude des influences italienne, turque-hollandaise, suisse et chinoise, et leurs procédés techniques et l'art consommé qui en résulta, les nombreuses autres branches d'industrie qu'ils pratiquaient également avec des méthodes particulières, chacun de ces détails ne constitue qu'une branche d'une histoire fort compliquée. M. Krisztinkovich ne considère pas seulement le niveau de valeur esthétique des objets auxquels ce collectionneur distingué d'un goût si sûr a consacré sa vie; il recherche aussi les

circonstances de leurs genèse, et en les révélant, augmente l'intérêt à leur égard.

Résumant les étapes les plus essentielles de l'art hongrois de la dentelle qui connut un développement tardif, Mme Csernyánszky considère les résultats de notre siècle comme prépondérants. Exposant l'influence du modern 'style dans l'art de la dentelle du pays, l'auteur cite d'intéressantes personnalités d'artistes et rend aux initiatives reléguées au second plan la place qui leur est due dans l'art décoratif. Dans son ouvrage, Mme Pataky-Brestyánszky, donne des biographies des artistes, puis décrivant leurs oeuvres, elle se borne à caractériser brièvement leur art. En effet il serait peut-être prématuré de se prononcer définitivement sur l'oeuvre d'artistes vivants qui sont encore en voie d'évolution. C'est sur la base de leurs nouvelles recherches que tous les auteurs s'efforcent de révéler les relations historiques. Si nous voulons déterminer la méthode fondamentale et caractéristique de l'élaboration de la série sur la base des ouvrages parus jusqu'ici, il faut la voir dans l'effort de placer au premier plan et de suivre avec persévérance la ligne du développement de l'artisanat et des arts décoratifs, ainsi que de rechercher dans le plus large domaine possible leurs rapports historiques et sociaux.

Le sujet exerce par lui-même un singulier attrait sur le lecteur: l'objet produit par les artisans ou créé par les artistes — l'objet d'art ou d'usage artistement exécuté — ou plutôt: l'objet d'art réalisé au moyen d'une technique industrielle, par son caractère est proche de l'homme, destiné à son usage, ou à la décoration; partie intégrante de sa vie quotidienne, il l'entoure, mais exerce et subit lui aussi une influence en retour.

Le type de l'objet d'art décoratif est créé par le degré de développement de la société de son époque, par ses besoins du moment et par son goût que de nombreuses et diverses circonstances ont élaboré. Il joue un rôle dans le développement de la conscience sociale, c'est pourquoi il y réagit sensiblement et en reflète toutes les péripéties. C'est précisément parcequ'il est proche de l'homme que les rapports s'établissent facilement entre eux. Bien que l'examen de l'objet d'art conduisse souvent très loin dans le temps et dans l'espace, l'objet par lui-même est l'ami intime de l'homme, et reste un élément attrayant de sa vie quotidienne. Les sujets de l'art décoratif de notre pays permettent à notre peuple d'acquérir dans le vaste monde nombre d'amis avec lesquels nous ne pouvons entrer en rapport qu'au moyen du langage de l'art, et surtout dans ce cas là: du langage direct des arts décoratifs.

En effet, les produits des arts décoratifs revèlent beaucoup sur la conception caractéristique que les circonstances historiques, sociales, géographiques et économiques du peuple en question ont établies et qui s'exprime le plus clairement dans la langue de la culture matérielle et spirituelle. La série d'ouvrages d'histoire de l'art publiée par la maison Corvina ne sera pas exclusivement composée de volumes traitant de sujets hongrois, mais ceux-ci y domineront. Donc, les monographies sur les émaux hongrois, sur la céramique habane en Hongrie, la dentelle hongroise, ainsi que les volumes en préparation sur la verrerie et la broderie hongroises combleront des lacunes. La connaissance de notre art riche en particularités locales — tout en réunissant les meilleurs influences de l'Orient et de l'Occident qu'il a assimilées — ne manquera pas de réjouir les amis de l'art, tandis que les collections d'oeuvres étrangères des musées hongrois augmenteront l'estime qui est due à la muséologie et à l'histoire de l'art hongroises. Pendant de longs siècles de subordination, ayant traversé de nombreux tourments de guerre et subi toutes les souffrances de l'oppression et de l'exploitation, la Hongrie ne put communiquer avec le monde et se joindre au courant des grandes idées que par son art; à certaines époques sa situation voulut qu'elle n'en trouvât le moyen qu'à l'aide des «arts mineurs», plutôt qu'à l'aide des «arts majeurs». Il y eut des périodes où elle ne put exprimer sa soif de beauté et donner signe de vie que par ceux-ci. Ces oeuvres sont des communications riches en contenu: l'amour de la vie et de l'humanité, la recherche de la beauté, le service de l'homme et le respect des vrais sentiments humains. Le mérite de la série Corvina, c'est de faire ressortir que c'est par de telles oeuvres, par la voie des arts décoratifs qu'un petit peuple a apporté sa contribution au trésor culturel de l'humanité, et continue de le faire. En effet, d'un pays jadis agricole et arriéré, le peuple hongrois a fait un État disposant d'une industrie prospère, qui a jeté les bases du socialisme. Comment se reflète donc cette réforme magistrale dans l'art décoratif qui réagit à toutes les péripéties de la vie? C'est à cette question que la série d'ouvrages en question cherche à répondre par ses volumes traitant des sujets d'art décoratif qui fouillent eux-mêmes la question: qu'est-ce que la développement de notre époque donne à l'art décoratif, et qu'est-ce les artistes décorateurs donnent à notre époque? Comment peuvent-ils fondre en un tout homogène les éléments ancestraux, les anciennes traditions, à l'expression, à la vision et à la technique d'aujourd'hui? Par la publication de cette série, l'éditeur permet d'accéder à nos réserves culturelles cachées, et nous attendons de ces volumes qu'ils continuent à déblayer dans le monde la voie qui mène à la connaissance de notre culture — tout comme ce fut le cas pour la musique hongroise. Les sculpteurs, brodeurs, dentelliers, orfèvres, verriers n'ont-ils pas de nombreux points communs avec la musique? Nous espérons que le langage de ces ouvrages, langage particulier mais pourtant international, leur vaudra dans le monde un accueil plein d'estime et d'amitié.

Les sujets sont loins d'être épuisés, car de nombreuses branches de l'artisanat artistique ont encore beaucoup à dire sur leur passé; quant aux sujets actuels: la vie continue son cours. Par exemple, la plupart des maîtres figurant dans le volume qui traite de l'art de la céramique d'aujourd'hui en Hongrie ont déjà dépassé le niveau mentionné par l'ouvrage et de nouveaux résultats dignes d'être cités ont été atteints depuis. De nombreux sujets attendent d'être exploités dans cette série de si large perspective; simultanément chacun des nouveaux volumes contribuera à l'élucidation de la théorie de l'art décoratif.

La présentation des volumes de petit format, reliés en toile écrue à reflets soyeux témoignent d'un goût parfait. Des dessins explicatifs et des tableaux augmentent l'attrait de ces livres qui paraissent en allemand, français, anglais et russe. Les illustrations des livres parus jusqu'ici ont été soigneusement choisies et le choix varié des photographies compte avec les tendances et les performances les plus récentes de l'art photographique. Ainsi, le soin apporté à la confection contribue à ce que les volumes de cette série, en plus de leur valeur esthétique et de leur contenu, soient agréables à tenir en main et à lire, et qu'ils donnent l'impression apaisante d'un équilibre et d'un fini dépourvus d'excès.

PIROSKA WEINER

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor

A kézirat nyomdába érkezett: 1963. VI. 1. — Terjedelem: 25 (A/5) ív, 136 ábra

63.57252 — Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ТОМ IX ВЫП 3—4.

РЕЗЮМЕ

О ПРОБЛЕМАТИКЕ РЕКОНСТРУКЦИИ ВЕНЦА МОНОМАХА

Ш. МИХАЛИК

Осенью 1860 г. из села Иванка (Иванка при Нитре) доставили в Венгерский Национальный музей семь продолговатых и две круглых пластиночки. В ходе расшифровки греческих надписей, обнаруженных на пластинках, выяснилось, что трое из эмалированных фигур, находящихся в богатых цветных полях (**cloisonné**) изображают византийского императора Константина Мономаха IX и его жену, царствовавших совместно, а также его золовку, Феодору.

Точного назначения этих пластиночек мы не знаем. Они могут быть остатками бывшего переплета старой рукописной книги точно так же, как и стенного тазика, ящика или какого-либо предмета литургии (алтарь, эмблема). Кроме этого возможно, что они служили украшениями пелерины (**maniakion**), которую носили только император и придворная знать.

Тем не менее, согласно нашим современным данным, скорее всего можно предположить, что эти пластиночки являются остатками византийского венца, выполненного константинопольским ювелиром.

С точки зрения стиля, а также художественной и технической обработки пластиночки можно распределить на три группы:

1. пластиночки, изображающие императорскую чету, период изготовления которых определяется надписями на них.

На них Зоя изображается еще живой, следовательно, эти три пластиночки изготовлены еще до 1050 года.

2. таблички с символическим изображением «Правды» и «Покорности» вышли из другого отдела той же мастерской (выпускающей образы императорских лиц, а также танцовщиц) еще до середины XI века.

3. более старые, по всей вероятности созданные еще в X веке пластиночки, украшенные апостолами.

Советский академик В. Лазарев, профессор Московского университета, побывавший в Будапеште в конце 1962 года, тщательно исследовав ювелирные работы, согласился с вышеуказанной группировкой пластиночек.

Это распределение соответствует типам букв греческих надписей.

Самая большая по размеру пластиночка (выше других примерно на один см) изображает самого Константина, одетого в особую, церемонную императорскую одежду. В византийском понимании он является святым, земным представителем высшей небесной власти.

Старшая из двух женских образов — супруга императора, другая — его золовка. По чину они ниже императора, несмотря на то, что обе являются соправительницами и царствуют совместно с императором. Поэтому обе женщины держат в руке только простую булаву (**sceptrum**), а у Мономаха лабариум.

Пластинка украшенная женскими фигурами, символическими образами «Правды» и «Покорности» выражает то идейное направление византийского, феодального мировоззрения, которое требует беспрекословное повиновение от поданных, кроме этого утверждает взгляд соответственно которому император воплощает в себе все истины.

Если находка обнаруженная в селе Иванка действительно является остатками какого-то византийского венца: тогда по всей вероятности имелись еще больше таких пластинок. Это утверждается и пластинкой изображающей Мономаха, и на которой глаза Мономаха не смотрят прямо, и вместо уверенного взгляда устремлены куда-то налево, на особу стоящую выше даже самого Мономаха. Вероятно здесь была прикреплена к венцу еще одна пластинка с образом Христа (то е. **Maiestas Domini**) показывающая его в своем могущественном, божественном достоинстве: или какой-нибудь символ обозначающий Христа.

В XI-ом веке, в период возможного изготовления венца Мономаха, не было венца или диадема без подобного изображения Христа. На венце Мономаха тоже несомненно был такой образ, но к сожалению, исчез.

Вероятно существовала и такая пластинка, на которое вместо женщин, танцующих только налево, фигурировали и женщины, танцующие направо, ведь в отсутствии этих; нынешняя общая картина венца не объединена ритмом, пластинки не гармоничны, потому что танцующие уходят из композиции.

Пластиночки, найденные в селе Иванка при Нитре, не в полной серии попали в Национальный Музей. Другие остатки, может быть, и сейчас скрыты в земле, или пропали в ходе продажи находки.

О создании, происхождении венца не осталось никаких документов, записей или летописных данных, ибо венец обнаружен в тогдашней венгерской земле. Вероятно, сам византийский император подарил его какому-то венгерскому королю.

Многие предполагают, что венгерский король, Эндре I., мог получить венец в подарок между 1046—1050 гг.

Повидимому, это подтверждается и золотым диском с эмалированным портретом апостола Андрея.

Пластинка, изображающая святого Андрея, указывает и на лицо, получившее венец, ибо указанный святой является святым хранителем награжденного.

В конце X. века киевский князь Владимир принял христианство, женился на сестре византийского императора и стал его зятем. В результате усердия Ярослава Киев стал вторым Константинополем, соперником столицы Византии.

В этих условиях и в такой атмосфере воспитывается там между 1034—1046 гг. Эндре I., который в Киеве был крещен и вступил в брак с дочерью Ярослава. Со временем он занял венгерский престол. Эндре I. впоследствии поддерживал крепкие родственные связи с Константином Мономахом, так как его сын, Всеволод, был зятем князя Ярослава; женился на дочери того византийского императора, образ которого виден в чудесном эмалированном изображении на самой большой пластинке из находки Иванка при Нитре.

ДЕРЕВЯННЫЕ КАМОРКИ В ЗАМКАХ И В ДОМАХ ГОРОЖАН

ДОБРОСЛАВА МЕНЦОВА

В некоторых странах средней Европы деревянные каморки замков и домов горожан являются своеобразными элементами светской архитектуры средних веков. Они обычно характеризуются пирамидально расположенными группами окон, находящихся на фасаде зданий в нишах, имеющих полукруглую арку. Подробный осмотр этих элементов замков, расположенных на территории сегодняшней Чехословакии, а также изучение аналогий из современных изображений дали возможность установить, что эти помещения служили жильем для женщин. Применение деревянной конструкции в пределах каменной архитектуры показывает проникновение автохтонной архитектуры традиции в практику международной монументальной архитектуры и косвенно указывает также на деятельность местных мастерских.

ГРИГОРИО ЖУЛЬИЕЛЬМИ

КЛАРА ГАРАШ

Григорио Жульельми уроженец Рима (1714—1773) принадлежит к крупнейшим художникам-декораторам 18 века. Несмотря на это, о его творчестве до настоящего времени известно очень мало. Его жизненный путь был чрезвычайно насыщен событиями, чуть ли не в каждый год он менял место своего действия, многие из его крупных произведений (фреск) преждевременно погибли.

Изучая сохранившиеся его эскизы, рисунки, фрески, раскрывается перед нами его богатое и значительное художественное мастерство. На его ранних римских произведениях, на фресках, созданных в церквях Сто. Спирито и С. Тринита, Жульельми, ученик Тревизани и Конка, дает выражение новым прогрессивным стремлениям римской школы, которые осуществляются у него естественным и ясным изобразительным методом, отклоняющимся от традиции, искусства позднего барокко. Первые произведения, созданные художником за рубежом, например фрески одного нефа придворной капеллы в Дрездене, не получили должную, оценку, именно благодаря своей новизне. Более успешной является следующий этап творчества Жульельми в Вене, где вначале он работает над огромными фресками потолка актового зала университета, потом пишет фрески в галерее Шенбруннского замка. Этими произведениями удалось художнику создать оригинальную, долговечную и по содержанию и по форме группу фреск. Его венские фрески принадлежат к самым значительным памятникам монументальной живописи эпохи рококо. За фресками, созданными в Шопроне и впоследствии пропавшими и также за малоизвестными Штуттгартскими работами следовали поручения в Берлине, где он создал фрески на потолке в замке герцога Генриха, младшего брата Фридриха Великого. (Между прочим, некоторые произведения этой работы и сегодня видны, другие отождествимы только по эскизам.) После недолговременного пребывания в Италии, в Турине, (1765—1766) он работает опять в Германии и украшает палаты разбогатевших бюргеров Аугсбурга, дом барона Либерта и В. Кёпфа. Во время аугсбургского пребывания устанавливаются его связи с варшавским, затем и с петербургским дворами. Однако, запланированные (так, в частности, в уяздовском дворце, так и в Царском селе) работы остались незавершенными. Жульельми по приглашению царского двора в 1772 г. устроился в Петербурге, но начатые им работы прерывает его скоропостижная смерть в 1773 г.

ОТ ЗВЕРИ ДО АНГЕЛА

(Мотив борьбы не на жизнь а на смерть в представлении и искусстве Делакроа)

Л. РУДРОФ

Редакционный комитет журнала «Acta Historiae» постарался достойно отметить столетие со дня смерти Э. Делакроа, поэтому обратился с просьбой к г. Люсьену Рудрофу написать юбилейную статью о художнике. Его произведение «Eugène Delacroix et le problème du romantisme artistique» вышедшее в 1942 г., удостоено премии французской художественной академией. Венгерская Академия Наук, как гостя, приветствовала его недавно, по случаю, научной командировки в Венгрию. Венгерское искусствоведение отмечает эту юбилейную дату очередным томом серии «Первоисточники искусствоведения», опубликованным в настоящее время. В этом томе мы находим дневник мастера французской романтической живописи, снабженный богатым материалом примечаний на венгерском языке.

Изображение борьбы является любимой темой в искусстве Делакроа. На основе духовного облика и творческих методов художника автор толкует развитие темы и систематизацию типов и реляций. В анализе одинаково уделяется место проблемам формы и содержания. Из материала, объемом около 500 произведений, анализируются самые характерные и красивые работы.

ЕНЁ БАРЧАИ

ИШТВАН ГЕНТОН

Из венгерских художников, живших в начале XX века, искусство Енё Барчаи не принадлежит к самым богатым, значительная часть его картин имеет небольшой размер, он сам работал в одиночку, отшельником. Об искусстве он высказывался лишь тогда, когда его об этом спрашивали. Все же его искусство достигло того, чего из его современников никто не сумел достигнуть. Оставив за собой глубокие обрывы, мучения и хаос он в несказанных терзаниях дошел до царства разума нового порядка. Его творческий путь — один из выходов из кризиса.

The *Acta Historiae Artium* publish papers on history of arts in English, German, French, Russian and Italian.

The *Acta Historiae Artium* appear in parts of varying size, making up volumes.

Manuscripts should be addressed to:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription to the *Acta Historiae Artium* is 110 forints a volume. Orders may be placed with "Kultúra" Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest I., Fő utca 32. — Account No. 43-790-057-181) or with representatives abroad.

Les *Acta Historiae Artium* paraissent en français, allemand, anglais, italien et russe et publient des travaux du domaine des recherches sur l'histoire des beaux-arts.

Les *Acta Historiae Artium* sont publiés sous forme de fascicules qui seront réunis en volumes.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de 110 forints par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le Commerce Extérieur de Livres et Journaux «Kultúra» (Budapest I., Fő utca 32. — Compte-courant No. 43-790-057-181) ou à l'étranger chez tous les représentants ou dépositaires.

«*Acta Historiae Artium*» публикуют трактаты из области искусствоведения на русском, немецком, английском, французском и итальянском языках

«*Acta Historiae Artium*» выходят отдельными выпусками разного объема. Несколько выпусков составляют один том.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24

По этому же адресу следует направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации.

Подписная цена «*Acta Historiae Artium*» — 110 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultúra» (Budapest I., Fő u. 32. Текущий счет № 43-790-057-181), или его заграничные представительства и уполномоченные

50,— Ft

INDEX

S. Mihalik: Problematik der Rekonstruktion der Monomachos-Krone 199

Dobroslava Menclová: Blockwerkkammern in Burgpalästen und Bürgerhäusern 245

Klára Garas: Gregorio Guglielmi (1714—1773) 269

L. Rudrauf: De la bête à l'ange (Les étapes de la lutte vitale dans la pensée et l'art d'Eugène Delacroix) 295

Ш. Конта: Ласло Месарош в Советском Союзе 343

I. Genthon: Jenő Barcsay 371

RECENSIONES

10 Jahre ungarische Kunsttopographie *(G. Entz)* 393

Une série de publications consacrée à l'histoire des arts décoratifs Hongrois *(Piroska Weiner)* 396

Index: 26.011