

PICTORUL GIOVANNI SCHIAVONI ȘI ACTIVITATEA SA DIN MOLDOVA (1837-1844)

Sorin IFTIMI

Giovanni Schiavoni făcea parte dintr-o renumită familie de artiști plastici din Veneția. El era fiul cel mai mic al lui Natale Schiavoni (1777-1858), „il pittor delle grazie”, devenit, după 1840, profesor de pictură la Academia din Veneția¹. Sub îndrumarea acestuia din urmă avea să își aprofundeze studiile de pictură, la Veneția, ieșeanul Gh. Șiller. Fratele lui Giovanni a fost Felice Schiavoni (1803-1881) – numit în epocă și „Rafael al Veneției” – cel care a dat lecții de pictură Dorei d’Istria (Elena Ghica, 1828-1888), lăsându-ne și un portret al acesteia². Giovanni Schiavoni, mezinul familiei, a fost însă cel care a exercitat o influență directă și decisivă asupra evoluției artelor plastice din Moldova. El a fost cel mai talentat profesor de pictură de la clasa ce funcționa în cadrul Academiei Mihăilene din Iași. Printre discipolii săi s-au numărat pictorii George Lemeni, Gheorghe Năstăseanu, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare și Gheorghe Șiller. Datorită valoroasei sale creații și a activității didactice desfășurate, lui Giovanni Schiavoni i-au fost dedicate până acum mai multe studii de către istorici de artă români precum H. Blazian, G. Oprescu, Lucia Dracopol-Ispir, Gheorghe Macarie și Adrian-Silvan Ionescu³.

- 1 Luigi Sernagiotto, *Natale e Felice Schiavoni. Vita, opere, tempi*, Venezia, 1881, 640 p.
- 2 Radu Ionescu, *Dora d’Istria: o elevă uitată a lui Felice Schiavoni*, în *SCIA*, X, 1963, nr. 3, p. 472-480. Un portret al Dorei d’Istria la Armand Pommier, *M-me la comtesse Dora d’Istria*. Avec un magnifique portrait, gravure anglaise d’après F(elice) Schiavoni, Paris, 1863, 100 p.
- 3 H. Blazian, *Giovanni Schiavoni*, București, 1939 (text publicat anterior în revista *Studii Italiene*, V, 1939, p. 117-128 + planșe); idem, *Trei tablouri noi de Giovanni Schiavoni*, în *Lumină și culoare*, mai 1946, p. 59-60; George Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, ed. I, București, 1943; ed. II, București, 1984, p. 56-59; Lucia Dracopol-Ispir, *Giovanni Schiavoni (1804-1848)*, în *Timpul*, nr. 519, 12 oct. 1938, p. 2; Eadem, *Tot despre Giovanni Schiavoni*, în *Timpul*, nr. 540, 2 noiembrie 1938, p. 2; Gh. Macarie, *Giovanni Schiavoni – destin de artist; un pictor italian răstăcit pe străzile Iașului*, în vol. *Interferențe spirituale româno-italiene*, Iași, 2002, p. 67-77; Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, 2008, p. 55-57.

Giovanni Schiavoni s-a născut la Trieste (iulie 1804) și a luat primele lecții de pictură de la tatăl său, Natale. În 1814, pe când familia sa se afla la Milano, el a studiat pictura în atelierul lui Luigi Sabatello. În 1816 Natale Schiavoni a fost invitat să lucreze pentru Curtea Imperială de la Viena, iar cei doi fii ai săi l-au însoțit, urmând cursurile Academiei de Arte Frumoase din capitala Imperiului. Familia s-a stabilit la Veneția, după 1821, iar cei doi frați au continuat să studieze la Academia de Belle-Arte de acolo. Natale Schiavoni a cumpărat Palazzo Giustiniani, clădire cu istorie bogată, aceasta fiind casa în care au crescut și s-au format Felice și Giovanni. Achiziționarea unui palat impozant, construit în secolul al XV-lea, situat pe Canale Grande, arată că Natale câștigase o adevărată avere din lucrările executate la Viena, sub protecția cancelarului Metternich. Această clădire avea să găzduiască, mai târziu, și pe Richard Wagner, care a compus aici, în 1858-1859, al doilea act din opera sa *Tristan și Isolda* (fig. 1).

Giovanni Schiavoni, mai puțin cunoscut în Occident, a revenit recent în atenția publicului italian cu prilejul redescoperirii unei lucrări de tinerețe: *La Madonna di Ca' Foscari*. Este vorba despre o pictură murală de la Palatul Giustiniani din Veneția, „redescoperită” în 2005. Fresca se găsea pe fațada din curtea interioară a palatului, într-o nișă situată deasupra ușii. În mai 2010, pictura a fost extrasă din *situ*-ul ei pentru investigații și restaurare (după ce a mai trecut printr-o asemenea operațiune în anii '60). Fresca era atât de deteriorată, încât inițial s-a crezut că ar putea fi o pictură murală din epoca Renașterii. Cercetarea istorică și documentară realizată de Maria Celotti și Francesca Bisutti, a ajuns la concluzia că lucrarea a fost realizată de Giovanni Schiavoni⁴ (fig. 3).

În 1829, Natale Schiavoni a inițiat un concurs de familie, un fel de „examen de maturitate” artistică pentru fiii săi, în cadrul căruia fiecare dintre cei trei pictori trebuiau să realizeze câte o pânză de mari dimensiuni (5x3 metri), cu subiect de inspirație religioasă. În felul acesta Natale își pregătea fiii pentru comenzile cu adevărat importante pe care ei le-ar fi putut primi în viitor. Lui Giovanni i-a revenit tema *Schimbarea la față al lui Isus* (*Transfigurarea lui Christ*), aceasta fiind prima sa lucrare de dimensiuni impozante⁵.

Natale Schiavoni a realizat două frumoase portrete de tinerețe ale fiilor săi, Felice și Giovanni. Deși Giovanni a stat în atenția istoricilor de artă români,

4 Maria Celotti, *Un affresco nel cortile. La Madonna con il Bambino di Giovanni Schiavoni*, în *Cafoscari. Rivista universitaria di cultura*, Veneția, 3, XIII, 2009, p. 14-15 (cu o foto a lucrării); Alexandrina Mititelu, *Rapporti culturali romeno-veneziani*, în *Acta Philologica*, tom III, Romae, Societatea Academică Română, 1964. Primul care a atribuit această frescă lui Giovanni Schiavoni a fost Luigi Sernagiotto (1881). (Lucia Dracopol-Ispir, *Tot despre Giovanni Schiavoni*, p. 2; H. Blazian, *Giovanni Schiavoni*, p. 36).

5 Lucia Dracopol-Ispir, *Tot despre Giovanni Schiavoni*, p. 2.

înfațișarea sa nu este încă bine stabilită în literatura noastră de specialitate. H. Blazian a reprodus pe coperta valoroasei sale lucrări un portret considerat a fi al acestuia⁶. Istoricul de artă Maria Celotti (Veneția), cu prilejul recente vizite făcute la Iași⁷, ne-a atras atenția însă că acel portret îl reprezintă pe pictorul Felice Schiavoni, fratele lui Giovanni. Domnia sa ne-a pus la dispoziție o reproducere alb-negru a portretului autentic al lui Giovanni Schiavoni, care este cel lucrat de Natale Schiavoni. Portretul a fost reprodus și de Maria Celotti într-un articol publicat în anul 2009⁸ (fig. 2).

Giovanni și Felice au revenit la Viena în 1833, când erau pe deplin formați ca artiști, probabil pentru a vedea în ce măsură ar putea să își desfășoare cariera artistică în capitala Imperiului Habsburgic. Piața artistică era probabil supra-saturată de talente, încât cei doi au realizat că nu au nici o șansă de a face carieră pe această piață a artei extrem de concurențială. La întoarcerea în Veneția, Felice a continuat să lucreze pe lângă tatăl său, construindu-și treptat propria carieră, în timp ce Giovanni și-a mărturisit intenția de a pleca spre Rusia, în încercarea de a cuceri o nouă clientelă și de a-și clădi singur o bună reputație artistică.

Nu capitala Moldovei, ci Odessa a fost orizontul visat de Giovanni Schiavoni, cel mai important port din nordul Mării Negre. Localitatea a fost întemeiată de Ecaterina cea Mare, după Pacea de la Iași (1792). Orașul s-a dezvoltat cu rapiditate, mai ales sub cei doi guvernatori francezi: ducele de Richelieu (1803-1814) și contele de Langeron. Între 1814 și 1859 orașul a beneficiat de statutul de *porto-franco*, devenind cel mai important port pentru exportul de cereale din Imperiul Rus către Europa. Această activitate economică a asigurat prosperitatea și dezvoltarea spectaculoasă a orașului în primele decenii ale secolului al XIX-lea. În privința mărimii, Odessa ocupa locul al patrulea în Imperiul țarist (după Moscova, St. Petersburg și Varșovia); era însă cel mai cosmopolit oraș din întreg imperiul. Orașul avea o arhitectură mai mediteraneană decât cea din celelalte orașe rusești, fiind foarte puternic influențată de arhitectura franceză și cea italiană. Potrivit lui Pușkin, aerul Odesei era plin de toată Europa, limba vorbită era franceza și existau gazete europene pentru citit. Acest oraș nou, prosper, în plină expansiune era ținta inițială a speranțelor lui Giovanni Schiavoni. Aici spera tânărul pictor să găsească destule comenzi, care să îi asigure bunăstarea și chiar faima. Pictorul a lucrat la Odessa timp de trei ani (1834-1837) înainte de a decide să vină la Iași.

6 H. Blazian, *Giovanni Schiavoni*, 1939, p. 36.

7 Maria Celotti, *Giovanni Schiavoni între arta venețiană, filosofia europeană și activitatea la Iași (Giovanni Schiavoni: tra arte veneziana, pensiero europeo e attività a Iași, capitale della Moldavia)*, conferință susținută la 17 mai 2010, la invitația Lectoratului de Italiană al Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

8 Maria Celotti, *op. cit.*, p. 15 (portretul pictorului).

Nu cunoaștem, totuși, nici o lucrare a sa provenind din această etapă a carierei.

Este greu de crezut că Giovanni Schiavoni a ajuns din întâmplare în capitala Moldovei. Apariția sa la Iași în momentul în care profesorul Johann Müller cerea îngăduința de a elibera catedra de pictură ne arată că tânărul artist a fost invitat în urbea de pe malul Bahluiului, probabil de către Gheorghe Asachi. Deși nu se cunosc documente în acest sens, credem că „referendarul Epitropiei Școalelor Publice” a căutat în mod special, la Odessa, un succesor valoros pentru amintita catedră academică. Scurta notă din 21 noiembrie 1837, publicată în „Albina Românească” (revista lui Gh. Asachi) nu oferă detalii, ci doar consemna, foarte sumar, că „D. Schiavoni, zugrav de portreturi și de istorie, de curând sosit în această politie, s-au numit profesor de zugrăvitură la Academie”⁹. Este mai curând o informație, privitoare la noul statut al lui Giovanni Schiavoni, decât o reclamă adresată amatorilor de artă.

După cum s-a remarcat, deși Giovanni era recomandat, în „Albina Românească” drept portretist, acesta pare să nu fi căutat în mod special comenzi de această natură. Este adevărat că a avut neșansa ca, înaintea sosirii sale la Iași, să fi poposit în capitala Moldovei talentatul pictor Josef August Schoefft (1835-1837), care a luat „crema” comenzilor din partea apropiaților domnitorului Mihail Sturdza. În același timp, portretistul consacrat al Iașilor era italianul Niccolo Livaditti, stabilit aici încă din 1832.

Cele dintâi lucrări executate de Giovanni Schiavoni la Iași, despre care avem astăzi cunoștință, par a avea rolul de *captatio benevolente*. Prima lucrare datată, dintre cele realizate la Iași, este cea care înfățișează *O ceremonie la Academia Mihăileană (8 noiembrie 1837)*. Este o pictură de mari dimensiuni, reprezentând pe domnitorul Mihail Sturdza însoțit de înalții ierarhi, marii boieri, consuli, reprezentanții corpului ofițeresc și profesorii de la Academie, în total câteva zeci de personaje. Lucrarea merită o analiză specială, cu prilejul altui studiu, de aceea nu ne vom opri acum asupra sa. Ea este readusă în atenția iubitorilor de artă de către profesorul Gheorghe Macarie, chiar în paginile volumului de față.

Un gest de recunoștință a pictorului a fost, probabil, realizarea portretului lui Gheorghe Asachi, nedatat, dar despre care se admite că a fost pictat prin 1837-1838¹⁰. Lucrarea pare să confirme rolul esențial pe care l-a avut Asachi în aducerea lui Schiavoni la Iași și instalarea sa la catedra de pictură a Academiei. Una din primele sale lucrări de la Iași a fost și portretul lui Charles Maisonabe, rectorul Academiei Mihăilene, aflat în prezent într-o colecție particulară din Franța (reprodus de H. Blazian).

9 *Albina Românească*, nr. 92, din 21.XI.1837.

10 *Catalogul Galeriei Naționale. Pictura. Secolul XIX*, vol. I, coord. Georgeta Peleanu, autori Paula Constantinescu, Ștefan Dițescu, București, 1975, p. LX.

Portretul lui Gheorghe Asachi (ulei pe pânză, 74x60 cm) a făcut parte din colecția Pinacotecii ieșene, numărându-se printre lucrările restaurate de C. D. Stahi, înainte de 1900¹¹ (fig. 4). Iscălitura lui Schiavoni se află pe piciorul șevaletului din prim-plan; lucrarea nu este datată de artist. Opera este expusă astăzi la Muzeul Național de Artă al României. Pictura nu are nici o inscripție privitoare la personajul portretizat. Pe vremuri, I. Bianu a crezut că pânza poate fi un autoportret al lui Giovanni Schiavoni, variantă exclusă ulterior de H. Blazian. Privind portretul de tinerețe al pictorului, realizat de Natale Schiavoni, putem aduce un argument în plus pentru înlăturarea acestei ipoteze inițiale. Lucrarea a reținut atenția mai multor autori, care au analizat-o succesiv, formulând mai multe observații demne de reținut¹². S-a remarcat mai ales modul în care obiectele din odaie contribuie la realizarea portretului, definind universul spiritual al cărturarului cu multiple preocupări, mai ales în domeniile artistice și umaniste¹³. Prezența, pe perete, a gravurii *Ștefan cel Mare în fața Cetății Neamțului*, datorată lui Gheorghe Asachi, dă greutate acestei identificări. Formulăm, totuși, o nedumerire: Asachi se născuse la 1788, ceea ce înseamnă că în anul 1837 el avea aproape 50 de ani. Bărbatul din portret are însă înfățișarea unuia de 35-40 de ani. Chipul se potrivește, ce-i drept, cu ceea ce se credea a fi înfățișarea lui Gheorghe Asachi din tinerețe. Stă mărturie pentru aceasta portretul pe care i l-a făcut lui Asachi în 1826 (cu zece ani mai devreme), pictorul Josef Bayer¹⁴. Într-un recent catalog, acest portret, proaspăt restaurat, nu mai apare însă sub numele lui Gheorghe Asachi, ci fără identitate, fiind denumită *Portret de bărbat* (fig. 5).

S-a remarcat faptul că, deși era un bun portretist, Giovanni Schiavoni nu a căutat, în mod special, asemenea comenzi, în primul an de ședere la Iași. S-ar putea zice că s-a lăsat absorbit cu totul de activitatea sa didactică. Totuși, faptul că el preda doar trei zile pe săptămână și că a respins solicitarea Epitropiei de a preda în fiecare zi, arată că artistul își rezervase timp și pentru pictură. Nu a ieșit însă la iveală, deocamdată, nici o altă lucrare a sa care să poată fi datată în anii 1837-1838.

11 H. Blazian, *Giovanni Schiavoni*, p. 26.

12 *Ibidem* (autorul nu descrie pânza, aflată pe atunci la Iași, ci o copie aflată la Cabinetul de Stampe a BAR); *Catalogul Galeriei Naționale. Secolul XIX*, 1975, nr. 144, p. LX-LXI; Adrian Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică...*, p. 56.

13 Modul în care a fost concepută opera amintește de cunoscuta lucrare a lui Th. Aman, *Vechiul Regim* (Muzeul de Artă Iași).

14 Portretul de tinerețe atribuit lui Gheorghe Asachi se află astăzi în colecția Muzeului de Artă din Ploiești. Vezi volumul *Figuri de arhiviști: Gheorghe Asachi (1788-1869)*, coord. Gheorghe Ungureanu, Direcția Generală a Arhivelor Statului, București, 1969, planșele anexe. Lucrarea apare și în catalogul expoziției *Portretul în pictura primitivă românească. Creație și restaurare*, coord. Adina Rențea, Muzeul Național Cotroceni, București, 2008. Este o pictură pe pânză (91x66 cm), de Josef Bayer, numită însă *Portret de bărbat*.

După doar un an de activitate la Academie, pe neașteptate, Giovanni Schiavoni a cerut Epitropiei Școalelor din Moldova să îl elibereze de sarcinile didactice, pentru a putea realiza o călătorie de lucru în Rusia. Nu este vorba despre o vacanță, ci despre o demisie definitivă. Astfel, în septembrie 1838, Giovanni Schiavoni a plecat la Odessa și apoi, s-a spus, la St. Petersburg, în căutare de comenzi mai însemnate. Schiavoni știa deja ce este și ce poate oferi Odessa, orașul în care lucrase timp de trei ani (1834-1837). Este foarte probabil că s-a dus pentru o comandă sigura și însemnată; altfel nu credem că ar fi renunțat la catedra pe care o dobândise la Iași. Din păcate, nu cunoaștem nici o lucrare realizată de Giovanni la Odessa și nici în capitala Rusiei. În acest timp, unul din posibii săi clienți de la St. Petersburg, marele duce Alexandru, vizita Veneția (septembrie 1838), fiind portretizat, în uniformă militară, chiar de Natale Schiavoni (130x98 cm). Cu același prilej, marele duce a comandat lui Felice Schiavoni o lucrare de mari dimensiuni, *Moartea lui Rafael* (3,25x2,56 m), la care acesta va lucra, cu intermitențe, datorită împrejurărilor, vreme de două decenii. Abia în 1859 opera a fost livrată comanditarului, pe când acesta se afla pe tronul Rusiei, ca împăratul Alexandru II.

Din ceea ce se cunoaște, Giovanni Schiavoni a pictat doar la Iași, nu și la București. Cu toate acestea, în caietul său de schițe se află și portretul în creion al pictorului italian Carlo Viale, despre care se știe că a pictat doar la București, fără a vizita Moldova. Este posibil ca întâlnirea celor doi să fi avut loc la Odessa, după cum nu este exclusă nici o vizită necunoscută a lui Schiavoni în capitala Munteniei.

*

În aprilie 1839 Giovanni Schiavoni se afla din nou la Iași, unde mitropolitul Veniamin Costachi l-a angajat pentru a picta o serie de icoane mari pentru monumentală catedrală mitropolitană, aflată pe atunci în construcție. Aceasta era, în sfârșit, o comandă de mari dimensiuni, la care Giovanni Schiavoni spera de multă vreme. Este foarte probabil că acest contract l-a adus pe talentatul pictor din nou la Iași. Nu credem că acesta a revenit întâmplător în capitala Moldovei și apoi, tot din întâmplare, i s-a oferit contractul de către Mitropolie. Dacă prima dată pictorul a fost adus, de la Odessa de către Gheorghe Asachi, referendarul Epitropiei Școalelor, a doua oară el a fost adus de mitropolitul Veniamin Costachi. Nu este vorba doar de pictarea catapetesmei, așa cum s-a afirmat uneori, în studiile mai vechi. Subiectele și dimensiunile celor 10 icoane pictate pe lemn de Giovanni Schiavoni arată că acestea nu se încadrau în iconografia și arhitectura catapetesmei. Opt dintre aceste icoane, care au trecut prin colecția Pinacotecii ieșene, se păstrează astăzi la biserica Toma Cozma

din Iași¹⁵. Schiavoni a pictat aceste icoane în stilul academist, de coloratură italiană, potrivit cu arhitectura înnoitoare a monumentale Catedrale, și ea desprinsă de tradițiile conservatoare ale epocii.

Ca urmare a acestui contract, Giovanni Schiavoni s-a așezat mai temeinic în capitala Moldovei, întemeindu-și chiar o familie, căsătoria având loc la 24 iulie 1840. Este un indiciu al faptului că pictorul se decisese să se stabilească definitiv la Iași, perspectivele arătându-se luminoase pentru viitorul său artistic, iar confortul material fiind asigurat. La 30 septembrie 1941, Schiavoni a fost chemat din nou profesor la Academie. Aceasta a fost perioada cea mai fertilă a activității sale în Moldova.

Acum, în aprilie 1840, Schiavoni a realizat cele două portrete ale vornicului Th. Burada și soției sa Maria (n. Isăcescu). Nu a fost doar o simplă comandă, ci probabil și o chestiune de afinități. Dincolo de cariera publică în înalte demnități, care l-au făcut să urce, rând pe rând, rangurile boierești, Th. Burada era un remarcabil profesor de chitară și pian, autorul primei metode de predare a muzicii în limba română; în tinerețe, Th. Burada vizitase Italia, și chiar orașul natal al lui Giovanni, Triest (1827), menționând, în amintirile sale că în oraș „teatru se află doar unul, foarte mare și frumos, în care pot încăpea 3500 de persoane”. Într-o monografie dedicată acestui personaj se arată că „împreună, vreme de trei decenii, soții Burada vor sta în fruntea inițiativelor cultural-artistice din capitala Moldovei. Un pension de «nobile demoasele» (1831), o școală pentru copiii țiganilor robi și a săracilor din Sărărie (ambele cu serioase cursuri de muzică), un cor bărbătesc la biserica Sf. Atanasie și Chiril, un salon de muzică clasică permanent deschis pentru melomani și muzicienii profesioniști”¹⁶. Catalogul Galeriei Naționale, din 1975, acordă o cotă foarte bună acestei lucrări: „De un surprinzător realism pentru vremea aceea, portretul vornicului Burada este considerat astăzi ca cea mai importantă operă din perioada de trecere a artei românești de la portretul-efigie la portretul psihologic”¹⁷.

Maria Burada, născută Isăcescu, este prima femeie din Moldova care a tradus piese de teatru, din franceză (1847), care s-au și jucat pe scena teatrului din Iași¹⁸. Portretul soției (69,5x58 cm), mai puțin luat în considerare până acum de către critici, este și el cu adevărat remarcabil, cu o foarte bună surprindere a fizionomiei, caracterului personajului, dar și cu reale calități coloristice. Doamna, aflată la vârsta maturității (38 de ani), este pieptănată cu cărare pe mijloc, având părul împodobit cu flori naturale și pene de struț atârând. Fața, cu o expresie spiritualizată, este lipsită de sulemenile obișnuite ale cucoanelor,

15 H. Blazian, *Giovanni Schiavoni*, p. 56-57.

16 Viorel Cosma, *Teodor Burada. Viața în imagini*, București, 1966, p. 5.

17 *Catalogul Galeriei Naționale. Pictura. Secolul XIX*, 1971, p. LXI.

18 *Vezi Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, 1979, p. 135.

redând trăsăturile naturale ale chipului. Rochia decoltată lasă vizibili umerii albi, și gâtul strălucitor, înnobilit de un colier de aur ce susține un medalion oval. Rochia vișinie, cu mâneci înguste, abia se întrezărește pe sub voalul alb ce acoperă, cu discreție umerii și bustul. Peste încheietura brațelor este trecut un șal, de modă orientală, în nuanțe asortate, de alb, roșu și vișiniu. Potrivit „canonului” este vizibilă doar mâna dreaptă, împodobită cu două inele, pe degetele arătător și inelar (ele arată, probabil, statutul de femeie măritată); la încheietura mâinii, peste manșeta îngustă a rochiei, doamna poartă o brățară subțire, de aur, care pare să fie lucrată în același stil ca și colierul de la gât. Recent, Valentin Sava aprecia că portretul doamnei Burada „a depășit calitativ tot ceea ce s-a creat până la el în portretul compozițional feminin”¹⁹.

Aceste două lucrări au fost considerate cele mai reușite ale pictorului, raportarea fiind făcută, totuși, la un număr foarte redus de opere cunoscute²⁰. Portretele au fost oferite pentru achiziție Pinacotecii din Iași în anul 1897, dar tranzacția s-a finalizat abia în 1905. În referatul de necesitate, A. D. Atanasiu, rectorul Academiei de Arte, motiva că Pinacoteca nu deținea în colecțiile sale, la acea dată, nici o lucrare originală de Giovanni Schiavoni. Ulterior, cele două portrete au fost împrumutate (1950) și apoi transferate (1967) la Muzeul Național de Artă din București, împreună cu portretul atribuit lui Gheorghe Asachi. Astăzi, doar portretul lui Teodor Burada este expus, cel al soției sale fiind păstrat în depozit.

După demisia mitropolitului Veniamin Costachi, în ianuarie 1842, s-a stins treptat și „norocul” lui Giovanni Schiavoni. Marea comandă de icoane pentru noua catedrală a fost suspendată, înainte de a fi terminată, iar pictorul a rămas fără un însemnat sprijin financiar. Mai mult, în iulie 1843 a fost desființat și cursul de pictură de la Academia Mihăileană, în care Schiavoni investise sufletește. Astfel, i s-a anulat nu doar venitul stabil, care asigura traiul zilnic al familiei pictorului, ci și statutul oficial pe care acesta îl avea în capitala Moldovei.

*

Pentru a se întreține, Schiavoni caută, în această perioadă, diferite comenzi particulare, care se vor dovedi însă a fi doar niște expediente. Majoritatea lucrărilor semnate și datate de Giovanni Schiavoni sunt din 1843, probabil după luna iunie, când încetează plata salariului de la Academie. Toate studiile

19 Valentin Sava, *Portretul modern în pictura românească aflată în patrimoniul Muzeului de Artă din Iași*, Iași, 2010, p. 148-149.

20 Asupra acestor două portrete, restaurate de C. D. Stahi, s-a referit pe larg H. Blazian, *Giovanni Schiavoni*, p. 26-33. Vezi și fișele din *Catalogul Galeriei Naționale. Pictura. Secolul XIX*, p. LXI-LXII; Virginia Vasilovici, *Valori de artă românească. Achiziții din ultimele două decenii (1951-1970)*. *Catalog*, Muzeul de Artă din Iași, p. 18.

de până acum, dedicate lui Giovanni Schiavoni, au evaluat stilul artistului, calitățile sale artistice doar după puținele lucrări pe pânză amintite mai sus. Icoanele pictate pentru catedrala mitropolitană, precum și un caiet de schițe care se păstra în familia lui Anton Grabovețchi din Iași²¹ a contribuit, la rândul său, în mare măsură, la definirea artistului.

Muzeul de Artă din Iași păstrează însă alte câteva lucrări datorate lui Giovanni Schiavoni, aproape necunoscute istoricilor de artă. În câteva colecții particulare se mai regăsesc alte asemenea lucrări. Considerăm că este absolut necesară o reluare a studierii operelor pictorului italian, luându-se în considerare toate aceste picturi, ieșite de sub penelul său.

Portret de bărbat (I). În colecția Muzeului de Artă din Iași (inv. 1201) se află un remarcabil portret de bărbat (ulei pe pânză, 69 × 58 cm), semnat și datat stânga jos, zgâriat în pastă: „J. Schiavoni, 1844”²² (fig. 6).

Chiar de la început trebuie să remarcăm datarea din catalog: anul „1844”. Observația autoarei este corectă, fiind verificată prin examinarea lucrării și a fotografiilor luate de pe aceasta. Astfel, avem confirmarea faptului că Giovanni Schiavoni nu a părăsit Moldova până la sfârșitul anului 1843, așa cum se arată în toate medalioanele biografice care i-au fost dedicate, ci se afla aici și în prima parte a anului următor²³.

O descriere a lucrării este datorată doamnei Virginia Vasilovici: „proiectat pe un fond unitar verde închis, se află portretul unui bărbat a cărui vestimentație este alcătuită din redingotă cu revere largi, vestă gri cu dungi orizontale verzi, cămașă albă sub gulerul căreia se află o decorație turcească, pe o panglică roșie. Sunt evidente execuția îngrijită și măiestria în dozarea culorilor și a luminii”. Mai recent, doamna Lucia Ionescu, a făcut o descriere mai detaliată a vestimentației personajului. Autoarea vedea un portret reprezentând pe tânăr („poate student la Viena”) având „părul adus în față, cu favoriți lungi și mustață subțire, răsucită, care poartă costum tipic jumătății de secol: guler alb înalt, panglica roșie cu medalion la gât, vestă strâmtă, în dungi, cu lăntișor la butonieră; redingota neagră, cambrată pe talie, la un rând, cu umeri înguști și

21 Am identificat casa fiului omonim al lui Anton Grabovețchi, care locuia în Iași, pe strada Mr. Popescu Eremia nr. 12 (colț cu strada Pădurii, ce coboară din Tg. Cucului spre Tătărași). Acesta a decedat însă de multă vreme, la o vârstă înaintată, fără urmași. Astfel, speranța de a regăsi caietul de schițe al lui Giovanni Schiavoni pare să se închidă definitiv.

22 Virginia Vasilovici, *op. cit.*, p. 35, nr. 15 (cu o reproducere la p. 103). Piesa a fost achiziționată la 30 mai 1966, de la Maria Sandu din Bârlad. Lucrarea a fost restaurată în 1968 de către pictorul restaurator Octav Coroiu.

23 Adrian-Silvan Ionescu semnală anunțul din *Albina Românească* (Iași, 3 februarie 1844) prin care Schiavoni anunța vinderea „prin loterie” a unei lucrări, dar nu excludea posibilitatea ca pictorul să fi părăsit deja, în realitate, Moldova, suma rezultată putând să îi fie trimisă și prin poștă, la noua adresă (vezi *Mișcarea artistică...*, p. 57).

guler lat, poale evazate”²⁴.

Ceea ce putem observa, la rândul nostru, este calitatea remarcabilă a portretului, stilul foarte personal, cromatica sobră, concentrarea artistului pe chipul subiectului și nu pe detalii vestimentare. Bărbatul, a cărei vârstă o apreciem la 35-40 de ani, are fruntea foarte palidă (protejată, în mod curent, de borurile unei pălării) și obrajii arși de soare. Părul bărbatului, pieptănat spre în față, după moda Directoratului francez sau a stilului Empire. Domnul Adrian-Silvan Ionescu descria această modă drept „o coafură cu părul adus din spate în față, pe tâmpile, și pieptănat în sus, după moda lansată de țarul Alexandru I care, atins prea timpuriu de calviție, încerca în acest mod să își ascundă acest defect. Perciunii scurți se terminau în unghi ascuțit pe obraz, sub pomeți, accentuând aerul general de agresivitate a chipului”²⁵. Față de modelul amintit, personajul lui Schiavoni are favoriți lungi și o mustață care nu făcea parte din acest tipar, dar care amintește de cea care poate fi remarcată în portretul de tinerețe al lui Asachi, realizat tot de Schiavoni.

S-a arătat că pe la 1830, în țările occidentale, bărbații îmbrăcau redingota albastră sau verde, cu guler mare de catifea, sugrumată în talie, încheiată în față cu nasturi de mătase sau cu butoni de aur, și vesta cu revere”²⁶. Deși pare a fi o haină de modă clar occidentală, aceasta ar putea fi asemănată și cu redingota reformei vestimentare ce avea loc, pe atunci, în Imperiul Otoman (Adrian-Silvan Ionescu); modelul putea veni deci și indirect, dinspre Constantinopol. Bărbatul poartă o cămașă albă, cu guler înalt, ale cărui colțuri încadrau bărbia, având gâtul înfășurat de obișnuita cravată de mătase neagră. Aceste detalii vestimentare abia se disting de sub panglica roșie a ordinului otoman, purtat la gât. Vesta de culoare gri cu dungi verzi surprinde prin faptul că este închisă până sus (fără a mai lăsa vizibil pieptul cămășii), unde se termină printr-un guler răsfrânt, de mici dimensiuni. Lănțișorul de aur agățat de nasturele vestei trădează existența unui ceas de buzunar, obiect de prestigiu în epocă.

Decorația purtată la gât este *Iftihar Nishani* („Ordinul Gloriei”), instituit în 1831 de către sultanul Mahmud II; s-a scris că acest Ordin avea o singură clasă. De formă rotundă sau ovală, acesta se purta la gât, atârnat de o panglică roșie sau la piept, în partea stângă, atârnat de o mică panglică roșie, sau de un lănțișor. Credem, totuși, că aceste diferențe nu erau gratuite, chiar dacă

24 Lucia Ionescu, *Costumul de curte ilustrat în pictura secolului al XIX-lea din Moldova*, în *Studii și articole de istorie*, coordonatori Diana Fotescu, Marian Constantin, Muzeul Național Cotroceni, București, 2001, p. 440.

25 Adrian-Silvan Ionescu, *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, București, 2006, p. 414.

26 Al. Alexianu, *Mode și veșminte din trecut*, II, București, 1987, p. 287. Pentru culoarea albastră a hainelor vremii vezi *Dicționarul limbii române*, tom. I, partea I, A-B, București, 1913, p. 95-96.

insuficient de limpede reglementate și că o diferențiere trebuie să fi existat, însă chestiunea nu a fost suficient de bine studiată, nici măcar în literatura străină de specialitate. Pe medalionul de aur este gravată *tugbraua* („monograma”) lui Mahmud II. Însemnul ordinului a cunoscut numeroase modificări, dar, ca tendință generală, medalionul de formă ovală reprezintă tipul al II-lea. La partea de jos a medalionului se află două ramuri de lauri, iar la partea de sus un ornament metalic în formă de fundă, care face parte din dispozitivul de prindere; ambele sunt încrustate cu diamante.

Prezența Ordinului *Ifthihar Nishani* ni-l prezintă pe acesta drept un „supus al sultanului”, deci un personaj din țările române, fiind un indiciu al faptului că portretul nu a fost pictat într-un alt spațiu (Ungaria sau Italia). Faptul că ordinul otoman este purtat la gât, și nu la piept, credem că indică un personaj de rang înalt, cu o funcție însemnată în stat (precum logofătul Alecu Ghica, reprezentat astfel în portretul aflat în colecția Muzeului de Istorie din Iași, inv. 2 106). Nu este vorba despre un simplu burghez, funcționar al statului, cum ar putea sugera vestimentația.

Studierea mai detaliată a conferirii acestei înalte distincții ne poate duce foarte aproape de identificarea personajului din tabloul lui Schiavoni, chiar dacă lipsesc indiciile de altă natură. Înainte de 1844 Ordinul a fost decernat pentru foarte puține personaje din Moldova, faptul devenind chiar un eveniment, după cum consemnează și „Albina Românească”. La 21 februarie 1835, sultanul l-a decorat pe marele logofăt Teodor Balș, președintele Divanului Domnesc, cu Ordinul *Ifthihar Nishani*²⁷. În septembrie 1837 *Nishanul* a mai fost conferit mitropolitului Veniamin Costachi²⁸ și apoi logofătului Constantin Cantacuzino²⁹, președintele Înaltului Divan din Moldova. În octombrie 1837, când a fost numit „ocârmuitor la departamentul de finanțe” postelnicul Gheorghe Ghica a fost decorat, la rândul său, cu Ordinul *Nishan*³⁰. Merită consemnat și faptul că, la 18 august 1838, domnitorul Mihail Sturdza a emis decretul prin care permitea boierilor de rangul I să poarte la gât ordinul *Nishan Ifthihar*, conferit de către sultan³¹. Se poate vedea, deci, că până la data la care a fost executat portretul lui Schiavoni, ordinul otoman a fost conferit, dintre civili, doar la doi logofeți, ambii deținători ai dregătoriei de președinte al Divanului Moldovei – Teodor Balș și Constantin Cantacuzino – precum și unui ministru de finanțe. Marele logofăt Teodor Balș poate fi identificat cu

27 *Albina Românească*, VII, nr. 15, 21 februarie 1835, p. 61; *Buletin. Foaie Oficială*, III, 1835, p. 57-59 (cu relatarea ceremoniei).

28 *Albina Românească*, VIII, nr. 70, 5 septembrie 1837, p. 293-294.

29 *Ibidem*, VIII, nr. 70, 5 septembrie 1837, p. 294-295.

30 *Ibidem*, VIII, 1837, p. 355; *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, I (1790-1850), partea III, p. 1186, nr. 24 101.

31 *Albina Românească*, IX, nr. 65, 18 august 1838, p. 276.

celebrul baș-boier „Frederic” Balș, boier de modă veche, portretizat de Balomir, ce nu mai era în viață la 1844, decedând în 1837. Celălalt candidat care a putut fi identificat, în baza decorației, pentru portretul realizat de Schiavoni, este logofătul Constantin Cantacuzino. Constatăm însă că și acesta a decedat la 10 ianuarie 1843, deci cu un an înaintea datei de pe portretul analizat aici³².

Singurul candidat rămas valabil pentru identificarea sa cu personajul din portretul lucrat de Schiavoni este postelnicul Gheorghe Ghica. Acesta nu este însă ușor de găsit în arborele genealogic al Ghiculeștilor, deoarece este contemporan cu alți doi purtători ai numelui de Gheorghe Ghica. Un mare logofăt Gheorghe Ghica (1788-1854) din ramura Deleni, fiul lui Constantin Ghica și al Mariei Cantacuzino-Deleanu, căsătorit cu Pulheria Balș, era cam în vârstă la 1844, pentru a corespunde personajului din portret; ar fi trebuit să avem în față chipul unui bărbat de 56 de ani, ceea ce nu corespunde realității. De altfel, portretul lui „Iorgu” Ghica ne este cunoscut, datorită pictorului Niccolo Livaditti. El este cel caracterizat, cu frumoase cuvinte, de agentul rus Anghel Valli, fiind amintit printre boierii de vază care ar fi putut fi luați în calcul pentru ocuparea tronului Moldovei, la 1834³³. Interesant este că și acesta a fost decorat cu ordinul otoman *Nishan İftihar*, ca și personajul din tablou, însă abia în 1850, ceea ce îl scoate din discuție³⁴. Un personaj omonim era Gheorghe Ghica (1797-1835) mare vornic, din ramura Budești, căsătorit cu Ecaterina Cantacuzino-Pășcanu, era mort la 1844, deci poate fi și el eliminat dintre candidați.

Rămâne valabil cel de-al treilea Gheorghe Ghica, cel care, în octombrie 1837, odată cu numirea sa în fruntea Ministerului de Finanțe, a fost decorat cu Ordinul *Nishan İftihar*, pe care îl putem vedea și în portretul realizat de Schiavoni. *Marea Arhondologie a Moldovei* îl arată cu rangul de postelnic, cu precizarea că din 15 octombrie 1840 a fost înălțat la rangul de mare vistier³⁵. Un alt anunț din presa epocii arată că, în octombrie 1840, domnitorul emisese un ofis prin care vistiernicul Gheorghe Ghica avea permisiunea de a purta uniforma acestei funcții³⁶. Se știe că domnitorul Mihail Sturdza a introdus uniforma civilă pentru demnitarii și funcționarii din administrație și justiție. Uniforma de ministru de finanțe era din postav bleumarin (civit) cu broderii bogate, aurii; culoarea de fond a gulerului și manșetelor era verde, în cazul

32 *Ibidem*, XV, nr. 4, 14 iunie 1843, p. 14.

33 *Memoriile Principelui Nicolae Suțu, marele logofăt al Moldovei (1798-1871)*, ediție de Georgeta Penelea-Filitti, București, 1997, p. 139, nr. 8.

34 *Buletin. Foaie Oficială*, 1850, nr. 27, p. 105.

35 *Marea Arhondologie a boierilor Moldovei (1835-1856)*, întocmită de Mihai-Răzvan Ungureanu, Iași, 1997, p. 133.

36 *Albina Românească*, XI, nr. 83, 20 octombrie 1840, p. 335.

funcționarilor Vistieriei³⁷. În același an, 1840, Gheorghe Ghica a renunțat la funcție, în locul său fiind numit ministru de finanțe prințul Nicolae Suțu³⁸. El avea să își continue însă cariera politică, devenind, în 1845, ministru de interne (șeful „Departamentului Treburilor Dinlăuntru”)³⁹. Din păcate, deși Ghiculeștii beneficiază de un amplu arbore genealogic, îmbogățit continuu de domnul Florian Budu-Ghyka, nu am reușit să identificăm acest personaj în genealogia mării familii.

Portret de bărbat (II). Această lucrare este o miniatură ovală, acuarela pe fildeș (dimensiuni, fără ramă 6,7x5, 3 cm). Semnătura „G: Schiavoni”, este aplicată cu negru, în dreapta jos, pe verticală (Gallery - „Boris Wilnitsky Fine Arts”)⁴⁰.

Este bustul unui bărbat matur (de cca. 35-40 ani), al cărui chip este foarte expresiv. Ochii mari, sprâncenele ușor încruntate, prezentând o cută între ele, nasul ferm, buzele severe, sunt detalii care contribuie la aceasta. Poate fi remarcat desenul foarte personal al lui Schiavoni, despre care s-a mai vorbit. Bărbatul are părul șaten-deschis, ondulat, pieptănat cu cărare pe partea stângă; poartă cămașă albă de mătase, plisată spre gât; cămașa are un guler foarte înalt, al căror colțuri încadrează bărbia (după moda epocii) și având gâtul înfășurat într-o eșarfă (cravată) de mătase neagră. Peste cămașă poartă o vestă cu revere late, de culoare *corailles*, iar pe deasupra o redingotă neagră, cu revere foarte late (fig. 7).

Doamna Constantiniu (născută Petcu). În inventarul Muzeului de Artă din Iași este înregistrată această lucrare, sub denumirea de *Femeie pe terasă*, (inv. 1359), deși în cataloagele mai vechi portretul avea o identitate cunoscută. Este o pictură în ulei pe pânză (aplicată pe carton) de dimensiuni mici (36x29 cm)⁴¹. Portretul a fost transferat la Muzeul de Artă din Iași în decembrie 1966⁴². În catalogul alcătuit de Virginia Vasilovici se consemnează că tabloul este nesemnțat și nedatat de către artist, dar se arată că pe verso, sus, pe șasiu, se află o însemnare în creion, făcută probabil de conservatorul muzeului:

37 Adrian-Silvan Ionescu, *Modă și civilizație ...*, p. 350.

38 *Buletin. Foaițe Oficială*, VIII, 1840, p. 325.

39 *Ibidem*, XIII, 1845, p. 445; *Albina Românească*, XVII, 1845, p. 337.

40 Pentru acest portret vezi : www.wilnitsky.com.

41 Virginia Vasilovici, *op. cit.*, p. 35, nr. 14. Lucrarea a fost achiziționată de la prof. Constantin Nedelcu din București pentru Muzeul Național de Artă al României (P. N. 3311). A fost restaurată în 2011, de Daniela Sălăjan, în cadrul Laboratorului de profil al Complexului Muzeal Național „Moldova” Iași. Lucrarea a mai câștigat 1-2 centimetri în urma restaurării; o fâșie răsfrântă, în urma schimbării șasiului original.

42 Catalogul întocmit de Virginia Vasilovici oferă și bibliografia privitoare la această lucrare, texte astăzi mai greu accesibile: H. Blazian, *Trei tablouri noi...*, p. 60 și repr.; *Muzeul de Artă al R.P.R., Galeria Națională, Catalog*, București, 1955, nr. 51; *Scurtă istorie a artelor plastice în România*, II, București, 1958, p. 46, repr. pl. 33; *Muzeele capitalei*, București, 1966, p. 19; *Muzeul de Artă din Iași*, București, p. 49, p. 6.

„Schiaconi, 1843”⁴³. Aceeași sursă arată că personajul imortalizat de Schiaconi în acest tabloul este „doamna Constantiniu (născută Petcu)” (fig. 10). Cele două nume de familie sunt însă atât de comune încât încercările noastre de a defini genealogic personajul au dat greș, deocamdată. Fiind vorba de Schiaconi, credem că persoana portretizată era, totuși, din Moldova.

În fișa piesei, întocmită la Muzeul de Artă din Iași, se apreciază că lucrarea este „un portret admirabil încadrat pe pânza de dimensiuni relativ mici, în care se remarcă una dintre primele încercări de apropiere a artei autohtone de cea a școlii italiene de pictură, prin încadrarea portretului în peisaj. Bogăția de linii și culoare a vestimentației contrastează cu linia plată și cromatica potolită a mâinilor și a chipului”.

Cea dintâi exegeză asupra acestei lucrări este datorată lui H. Blazian (1946); fiind însă publicată într-o revistă greu de consultat, considerațiile sale nu au intrat în circuitul științific, așa cum ar fi fost firesc. Blazian i-a spus acestei lucrări *Portret de femeie cu eșarfă*. „Ne aflăm, pe cât se pare, în fața uneia dintre cele mai reușite opere ale începutului picturii profane din Moldova”.

Reproducem pe larg aici analiza lui Blazian, încărcată de nuanțe și sugestii: „Lucrarea e foarte frumos compusă și înfățișează o ieșeancă șezând. Un triunghi cu cele două laturi plecând de la bază și unindu-se în mijloc, pușin sub rama de sus a tabloului, formează schema compoziției. Fondul e împărțit în patru printr-o verticală și o orizontală, ilustrând în sectorul din stânga-sus un colț de peisaj, dincolo de fragmentul unei balustrade. În dreapta se drapează sus și jos o draperie roșie. Portretul, ca element principal, formează pata centrală, cu valorății care merg de la tonul cel mai deschis la tonul cel mai închis. Atitudinea femeii portretate este degajată, comodă, naturală, cu un aer de cochetărie, fără nimic căutat în poză, ci dimpotrivă, lăsând impresia unei neglijențe întâmplătoare, care-i dă un farmec deosebit.

E opera unui meșter ce pare îndrăgostit de portretul feminin în general și al acestei femei îndeosebi – deoarece se remarcă, cu toată tendința de stilizare, o atât de mare atenție în urmărirea amănuntului caracteristic, încât asemănarea cu modelul trebuie să fi fost foarte puternică. Desenul figurii amintește, în oarecare măsură pe Ignes, poate prin academismul lui. Capul e un oval perfect, cu părul lins, cu cărare la mijloc, strâns spre spate și cu bucle desenând un gât suplu pe care îl încheie armonios o pănglicuță neagră. O cruciuliță se profilează pe decolteul dăruit cu umeri rotunzi, înfloriți din pliurile unei taftale moarate, puternic colorate, de la orange la violet închis.

Brațele albe scapă din mânecile largi pe care se împletește o eșerfă gri-crem, cu dungi colorate puternic în verde și roșu. Eșarfa cade de pe umeri spre spate, iar capetele taie desenul rochiei formând un joc de linii ce denotă mult simț al

43 Virginia Vasilovici, *op. cit.*, p. 35, nr. 14.

compoziției decorative. Felul în care este tratată pictura capului, a decolteului și brațelor, amintește tehnica delicată a frumoaselor miniaturi franțuzești pe fildeș. Coloritul e palid, cu un modelaj cald al figurii, de o valorație plină de lumină, executată cu multă emoție și îndemânare, cu un tușeu foarte fin, spre deosebire de execuția rochiei, care-i de o factură viguroasă, îndrăznează, iar coloritul extrem de viu.

În mare opoziție cu figura e fondul. Atât peisajul cu balustrada care e factice și lipsită de caracter, dovedind nesocotirea completă a elementelor vizuale, cât și draperia roșie care se simte că-i de umplutură (cu desfășurarea de falduri cu tonuri de roș în lumină și roș cu negru în umbră, fără variații între aceste tonuri), par în contradicție cu spiritul de fin observator al meșterului. Totuși, întreaga lucrare impune, prin stilul compoziției și spontaneitatea execuției. Păcat că acest pictor n-a cunoscut mai îndeaproape pictura franceză din vremea sa⁴⁴.

Într-o mai veche sinteză asupra picturii românești, coordonată de V. Drăguț și Vasile Florea, acest portret a fost atribuit, fără comentarii, lui C. D. Rosenthal⁴⁵. Mai nou, Adrian-Silvan Ionescu aprecia că este mult mai probabil ca portretul să fi fost executat nu de Schiavoni, ci de conașionalul acestuia, pictorul Niccolo Livaditti, care era stabilit la Iași în aceeași perioadă: „prin felul de impostare a modelului, prin deschiderea spre peisaj și cortina din spate, prin detalii și viziune miniaturistică și, mai ales, prin păstrarea conturului ce face lucrarea pendinte de stilul grafic și totalmente străin celui plastic⁴⁶. Observațiile par cât se poate de pertinente, în orizontul cunoștințelor actuale privitoare la opera lui Schiavoni. Și totuși, la o examinare mai atentă a lucrării am putut constata că lucrarea are autograful pictorului, așa cum s-a văzut; ea este semnată și datată foarte discret, în stânga mijloc, cu alb (pe balustradă): „G. Schiavoni, 1843”⁴⁷.

Lucia Ionescu, interesată de vestimentație, descria, la rândul său, pe tânăra femeie ca fiind „îmbrăcată în conformitate cu moda occidentală: părul strâns, cu cărare la mijloc și mănunchi de bucle la urechi: cercei lungi, panglică cu cruce la gât, brațări, inele; crinolina sau „malakoful” în dungi, decoltată *en coeur*, strânsă pe talie cu șnur, mâneci foarte largi, *en gigot*, căptușite cu mătase; fusta foarte largă, rigidă; șalul, ce acoperă brațele este tot în dungi, creând un interesant joc de linii”⁴⁸. La o privire mai atentă se poate remarca însă altceva: coafura femeii nu mai este cea clasică pentru această epocă, denumită *à la*

44 H. Blazian, *Trei tablouri noi...*, p. 60

45 V. Drăguț, Vasile Florea ș.a., *Pictura românească în imagini*, București, 1970, p. 119-121.

46 Adrian Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică...*, p. 56.

47 În catalogul amintit se consemna faptul că tabloul nu este semnat, nici datat (Virginia Vasilovici, *op. cit.*, p. 35).

48 Lucia Ionescu, *op. cit.*, p. 440.

Sévigné – cu buclele care acopereau urechile, coborând în poziție verticală (*anglaises*)⁴⁹. Observăm că această coafură este mai apropiată de cea generației următoare, răspândită după 1840. Părul, pieptănat strâns, cu cărare pe mijloc (care se prelungește, spre spate în două cărări, sub forma literei „Y”) urmează forma capului; buclele nu mai coboară din zona tâmplelor, lăsând urechea vizibilă; doar câte o şuviță cu vârful îndreptat în sus apare în zona perciunilor; caracterul hibrid al acestei pieptănături este dat de faptul că părul nu mai este prins în micul coc de la ceafă, ci este lăsat să cadă liber, în bucle făcute cu drotul, subliniind forma și luminozitatea gâtului. De asemenea, se poate remarca și faptul că mânecile rochiei nu sunt „en gigot”, bufante la partea superioară, ci „en pagode”, foarte evazate în partea de jos. Amploarea rochiei nu este dată de crinolină, ci de jupele din muselină purtate pe dedesubt.

Cea mai nouă analiză a acestei lucrări aparține lui Valentin Sava⁵⁰. Acesta remarcă măiestria deosebită a pictorului care, „a reușit să imprime portretului acea tărie interioară capabilă de comunicare” cu privitorul. Autorul observa faptul că centrul de interes al lucrării este marcat de ovalul luminos al feței și de pieptul strălucitor. Restaurarea recentă a scos la iveală, într-adevăr, acel ten foarte alb al personajului, apărat de soarele verii, care era considerat unul dintre atributele frumuseții feminine în epocă. „Mâinile, atribut complementar al portretului propriu-zis, se odihnesc într-un consens expresiv cu fizionomia calmă, liniștită a tinerei, fiind împodobite modest...”. Autorul mai remarcă faptul că această compoziție „arată gradul de complexitate compozițional-plastică în care a fost organizat portretul”. „Personajul feminin portretizat, fără a contrazice imaginea probabilă a unei tinere autohtone, nu seamănă cu reprezentările feminine cu care ne-am obișnuit până acum, relativ țepene, greoaie în mișcare, încărcate de detalii vestimentare și bijuterii, pictate mai degrabă cu mijloacele proprii miniaturii”⁵¹.

Se cuvine să mai adăugăm câteva observații personale la cele scrise de antecesorii despre această lucrare. Doamna din imagine este înfățișată șezând, probabil pe unul dintre acele taburete special concepute pentru rochiile ample, cu crinolină folosite în epocă. Tânăra femeie se află pe o terasă cu balustradă și baluștri de piatră, cu deschidere spre peisaj, ceea ce sugerează balconul unei reședințe de arhitectură neoclasică; deschiderea spre peisaj este una formală, convențională, întrucât acesta este doar sugerat de cer și câteva ramuri înfrunzite. De fapt, fundalul este împărțit în două, partea dreaptă fiind rezervată unui decor convențional, de factură neoclasică: obișnuita coloană toscană însoțită de faldurile unei draperii roșii, tivită cu franjuri de aceeași culoare, amplasată

49 Adrian Silvan-Ionescu, *Modă și societate urbană*, p. 404-405.

50 Valentin Sava, *op. cit.*, p. 149.

51 *Ibidem*, p. 149.

oarecum artificial în cadrul unei terase. Remarcăm o ezitare a pictorului de a-și plasa personajul într-un decor de interior sau în cadrul natural. Aceste detalii conduc spre încadrarea lucrării mai curând în stilul neoclasic.

Pe de altă parte, este o mare deosebire de abordare între portretul neoclasic al Mariei Burada (înfățișată frontal, pe un fundal neutru și cu un personaj care „pozează”) și portretul doamnei Constantiniu. Într-un studiu mai vechi, doamna Maria Vida îl integrează pe Giovanni Schiavoni, originar din Triest, în acest stil, arătând că acesta „a lucrat în spiritul Biedermeier vienez, nuanțat de neoclasicismul triestin”, italian⁵². Chiar dimensiunea mică a lucrării, destinată unui salon intim, care a dictat probabil și tehnica folosită, cea a miniaturii (diferită net de a celui alt portret feminin invocat), desenul riguros de contur, linearitatea sunt trăsături care se regăsesc în spiritului Biedermeier. Noul stil, burghez la origine, reușește să îndulcească rigiditatea normelor neoclasicismului, înfățișând personajul într-o atitudine firească, mai relaxată, într-un spațiu intim, de confort și calm. Dincolo de chipul reprezentat, lucrarea are atmosferă, putându-se citi un anume romantism, dat de deschiderea visătoare spre peisaj și de invocarea „spiritului ruinelor”; mica „spărtură” ce poate fi sesizată la balustrada din piatră, surprinsă intenționat, sunt semne ale curentului romantic. Un fapt demn de subliniat este lipsa de idealizare a personajului. Schiavoni nu simte nevoia, precum pictorii care s-au perindat anterior în Moldova, să flateze modelul, prin apelul la mici trucuri aflate în arsenalul oricărui artist plastic, ci preferă o redare realistă a subiectului portretizat, rezultată în urma observației directe. Femeia înfățișată este tânără, grațioasă, dar nu frumoasă, nu cuceritoare. Dintre indiciile ce stau mărturie în privința „realismului” lui Giovanni putem indica discreta aluniță de lângă sprânceana stângă, semn particular ce nu servește calităților estetice ale picturii; mai putem remarca faptul că sprâncenele doamnei se uneau deasupra nasului, fapt care ar fi fost considerat un semn de frumusețe la generația anterioară, mai orientalizată (aspect des întâlnit în portretele feminine ale lui Topler); în cazul acestui portret, nemaifiind un element „la modă”, pictorul estompează reunirea sprâncenelor, fără însă a-l face să dispară cu totul. În privința acestei abordări a portretului feminin, ce pune mai mult preț pe observația directă, Giovanni Schiavoni se desprinde inclusiv de lecțiile primite de la propriul său părinte. Situată la granița dintre cele două curente, neoclasic și romantic, această mică lucrare va suscita și pe viitor interesul istoricilor de artă.

Tânăra doamnă. Un alt portret feminin realizat de Giovanni Schiavoni a fost publicat recent de domnul Adrian-Silvan Ionescu, sub denumirea

52 *Portretul Biedermeier în Țările Române. Expoziție de artă grafică și decorativă*, cu studiu introductiv de Maria Vida, Muzeul Național de Artă, Cabinetul de desene și gravuri, București, 1993, p. 10-11.

generică de *Tânăra doamnă din protipendadă*. Lucrarea de șevalet, aflată în colecția arh. Șerban Sturdza, reprezintă o frumoasă femeie îmbrăcată într-o rochie de catifea și având pe cap un rulou din același material, decorat cu perluțe și parțial acoperit de un voal fin. Autorul observă faptul că „alura și fizionomia modelului sunt impregnate de spiritul Renașterii italiene, ce-i era bine cunoscut și foarte drag lui Schiavoni”⁵³. Cu toate acestea, el integrează personajul în prima jumătate a secolului al XIX-lea românesc, epocă dominată de influențe orientale, arătând că femeia poartă pe cap „un *başlik* sau *tepelik* (disc din carton acoperit cu catifea) roșu decorat cu perluțe, peste care are un voal galben; rochia este, de asemenea, ornată cu perle”⁵⁴ (fig. 11). Descrierea servea, desigur, tema lucrării în care imaginea a fost publicată. Dar asupra acestei lucrări rămâne încă destul loc pentru reflecție.

Portretul este un bust, bine încadrat în câmpul lucrării, pe un fond neutru, întunecat. Atenția este atrasă de fața și bustul personajului, partea cea mai luminoasă a lucrării. Personajul portretizat are trăsături fine și este de o frumusețe remarcabilă, putând fi comparată, din acest punct de vedere, cu portretele feminine ale tatălui artistului, Natale Schiavoni (pentru care lucrările de acest gen reprezentau „specialitatea casei”). Chipul fetei, marcat de simetrie și echilibru, de seninătate, amintește de figurile rafaelice care i-au servit drept modele lui Giovanni în anii de studiu. Fața personajului este un oval perfect; fruntea, lăsată liberă, este albă, marmoreană, în timp ce obraji au o fină tentă trandafirie, subliniind prospețimea vârstei; expresia generală a feței este una meditativă. Este o frumusețe clasică, având ochii mari, căprui, sprâncele subțiri, ușor arcuite, iar nasul, drept, este bine conturat. Gura, de un roșu-trandafiriiu, cam mică, fără urmă de zâmbet, subliniază gingașia persoanei portretizate. Foarte elegantă este surprinderea curburii gâtului, alb, ca de lebedă, la baza căruia se află un șirag de perle ce îi subliniază suplețea și face ca acesta să pară mai înalt. Mica umbră de sub bărbie subliniază ovalul perfect al feței, dând relief chipului. Bustul, alb ca de ivoriu, este pus în valoare de decolteul deloc exagerat, a cărui finețe adolescentină este subliniată de conturul de dantelă albă. Mâna dreaptă a fetei, așează, cu cochetărie, un lăntișor de aur, la capătul căruia bănuim că se află o cruciuliță; micul însemn nu mai este însă afișat, ci coboară, cu discreție, în decolteu. În ciuda gestului, privirea fetei rămâne ridicată, imperturbabilă. Pe degetul arătător poate fi remarcat un singur inel subțire, cu piatră albastră, la culoarea rochiei și, probabil, a cerceilor.

53 Adrian Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică...*, p. 56.

54 Idem, *Modă și societate...*, p. 134. Și mai recent, Valentin Sava descria personajul ca fiind „o tânără femeie frumoasă, înveșmântată într-o rochie grea de catifea, purtând pe cap un soi de tocă, tot din catifea roșie, împodobită cu perluțe, parțial acoperită cu un voal transparent. Întreaga poză abordată de artist respiră spiritul Renașterii italiene, binecunoscută artistului venețian” (*op. cit.*, p. 149-150).

Rochia albastră are, la baza decolteului, o broșă de formă pătrată, în care sunt montate două rubine mari, dreptunghiulare, înconjurate de o bordură de perle, dispuse în forma literei „U”. Mânecele rochiei sunt marcate, la partea superioară cu câte un rând de perle; ele capătă volum, prin practicarea a două mici „șlițuri”, puse în evidență cromatic, printr-o țesătură diferită, de culoare roșie. Bereta de catifea roșie de pe capul fetei are câmpul brăzdat de șiruri de perle. Aceasta are la bază o diademă de aur masiv, pe care sunt montate pietre prețioase de mari dimensiuni; sunt vizibile doar smaraldul masiv din frunte și cele două mari rubine care îl flanchează. Peste beretă este așezat un voal galben-auriu, cu broderii fine, care coboară spre umeri.

Tânăra are o înfățișare atemporală, apropiată mai curând de portretele epocii Renașterii, așa cum s-a observat. De aceea credem că nu este un portret realizat „după natură”, ci o copie a unei lucrări renascentiste. Nici un detaliu nu ancorează cu adevărat acest personaj în secolul al XIX-lea. Ar fi fost foarte tentant, pentru istorici, să putem identifica pe tânăra portretizată cu un personaj real din Moldova anilor 1840, aflat prin încrengăturile genealogice ale boierimii moldovene⁵⁵, dar credem că un asemenea demers ar fi lipsit de teamei. Credem că acest portret nu este făcut „după natură”, ci este mai curând un exercițiu al lui Schiavoni, făcut după modele clasice, renascentiste, ce putea servi, drept „carte de vizită”.

*

O probă de măiestrire a lui Schiavoni a fost oferită ieșenilor de o întâmplare reținută de presa vremii. În 1843 a fost expusă public la Iași o lucrare flamandă, reprezentând portretul Mariei-Magdalena, care „a fermecat un mare număr de amatori ai zugrăvicii” din capitala Moldovei. Proprietarul lucrării colinda orașele din această parte a continentului procurându-și un anumit venit din biletele de intrare cumpărate de publicul doritor să admire lucrarea. Acesta a

55 Mulțumim în mod deosebit domnului Adrian-Silvan Ionescu pentru detaliile privitoare la această lucrare, oferite cu o deosebită amabilitate. Portretul aflat în discuție s-a păstrat în casa lui D. A. Sturdza („Mitiță”) de pe Calea Victoriei, construită pe la 1883 (casa D. Sturdza figura pe str. Arthur Verona nr. 13, fiind imobilul care a găzduit, până în 1989, Casa Pionierilor sector I). Prin anii 1977-1978 această lucrare se afla în colecția Sandra și Ioan Sturdza, nepotul fostului prim-ministru D. A. Sturdza. Arhitectul Ioan („Johnny”) Sturdza era unul din cei trei fii ai lui Alexandru Sturdza și al Elizei, fiica lui P. P. Carp. El era, de asemenea, nepotul fostului prim-ministru liberal D. A. Sturdza din ramura Sturdza-Miclăușeni, a cărui soție a fost Zoe Cantacuzino (1847-1920), care provenea din ramura muntească a familiei Cantacuzino-Măgureanu. Portretul aflat în discuție a fost moștenit probabil pe linie paternă, în familia Sturdza, provenind eventual din tezaurul artistic de la Miclăușeni sau Șcheia (jud. Iași). Se cuvine a fi consemnat însă și faptul că Johnny Sturdza era căsătorit cu Sandra Slătineanu, fiica istoricului de artă Barbu Slătineanu, posesorul unei vaste colecții de artă. Fiul acestora este arh. acad. Șerban Sturdza (vezi și Mihai Sorin Rădulescu, *Sturdzeștii de azi*, în *Magazin istoric*, 1994, nr. 5, p. 41).

refuzat să vândă pictura pentru 3000 de galbeni și nu a permis nici să se facă vreo copie după ea, de către vreun pictor înzestrat, nici măcar în schimbul unei sume de bani. În acest context, pictorii Giovanni Schiavoni și Niccolo Livaditti (ambii originari din Trieste) aflați la Iași, „au voit să arate că precum publicul Iașilor știe a prețui lucrul bun, de asemenea artiștilor lor știu a-l și face”. Cei doi artiști au acceptat provocarea de a reproduce din memorie portretul Magdalenei. Cronica lui Gheorghe Asachi din „Albina Românească” aprecia că: „aceea a D. Livaditti se poate zice mai credincioasă originalului, iar personul cel măestru al D. Schiavoni au adaos în tabloul său câteva accesorii ce le-au socotit folositoare pentru îndeplinirea efectului, precum lacrimile ce picurează din ochii Magdalenei”⁵⁶.

În lucrarea lui H. Blazian este reprodusă o „Magdalenă”, aflată pe atunci (1939) în colecția particulară a col. Vasile Racoviță din București⁵⁷. Pictura este atribuită însă lui Natale Schiavoni, tatăl lui Giovanni. Același autor reproduce și un alt exemplar al portretului, considerat o copie executată de Gh. Șiller, discipolul celor doi, despre care se precizează că se afla în colecția Pinacotecii din Iași. Deși se arată că tabloul avea inscripția „Magdalena de Natali Schiavoni (primul original) restaurată de C. D. Stahi la 1906”⁵⁸, credem că această lucrare trebuie supusă aceleiași critici pe care Blazian a aplicat-o portretelor soților Burada. Inscripția a fost adăugată de restaurator, potrivit cunoștințelor sale din epocă și nu este o garanție în privința paternității reale. Este probabil că lucrarea a fost executată de Giovanni, fiul acestuia; stilul pare a fi compatibil. Pe reproducerea alb-negru ce însoțește studiul lui H. Blazian nu pot fi distinse detalii precum eventualele lacrimi din ochii Magdalenei. Ar fi deosebit de ispitoare ipoteza ca una sau ambele lucrări semnalate de Blazian să fie rodul concursului *ad-hoc* din 1843, despre care relatează gazeta lui Gheorghe Asachi. Totuși, modelul original este un tablou al lui Natale Schiavoni (*Magdalena Penitenta*), și nu evocata pictură flamandă. Se cunosc mai multe exemplare din aceasta lucrare, presupuse a fi pictate chiar de Natale⁵⁹. Se cunoaște și o altă copie a lucrării, executată de pictorul C. D. Stahi, probabil după exemplarul din pinacoteca ieșeană.

Amor și Psyche. Licitațiile internaționale din ultimii ani au scos la iveală câteva lucrări necunoscute, semnate de Giovanni Schiavoni. *Amor și Psyche* (ulei pe pânză, 79x66 cm), semnalată în 1994, abordează o temă mitologică. Este tema Iubirii, înfățișată într-o expresie alegorică. Invidioasă pe frumusețea pământencei Psyche, Venus îl trimite pe fiul său, Cupidon, să o seducă în timpul

56 *Trei Magdalene*, în *Albina Românească*, XV, nr. 29, 15 aprilie 1843, p. 114-115.

57 H. Blazian, *Giovanni Schiavoni*, planșe.

58 *Ibidem*, p. 35.

59 Un exemplar (41x34 cm) a câștigat medalia de aur la Galeria Națională de Artă din Berlin în 1852.

somnului; văzând frumusețea fetei, Cupidon sfârșește prin a se îndrăgosti el însuși de ea. În acest tablou cele două personaje sunt înfățișate de la mijloc în sus, într-un cadru natural. Cupidon, este reprezentat ca efeb, cu bucle castanii (într-un aranjament clasic, simetric) și aripi îngerești. Capul său are acea ușoară înclinare canonică, ce pune în evidență fizionomia ideală izvorâtă din arta Greciei antice: linia nasului vine în prelungirea liniei frunții (așa numitul „nas grecesc”). Mâna sa dreaptă se sprijină pe antebrațul lui Psyche, iar brațul stâng cuprinde mijlocul acesteia.

Psyche poartă un veșmânt din pânză albă, translucidă, ce alunecă ușor de pe trup lăsând vizibil sânul stâng, conturat cu multă discreție. Ea are brațul drept sprijinit pe umărul lui, contopindu-și privirile cu ale lui Amor. Fața lui Psyche, cu bărbia ridicată, este reprezentată din profil. Cele două figuri sugerează alăturarea celor două astre: Soarele și Luna⁶⁰.

Pruncul Isus dormind. O altă pânză a lui Giovanni Schiavoni, intitulată *Fanciullo dormiente (Schlafender Christusknabe)* a fost semnalată în 2003. Această lucrare, de dimensiuni medii (80x101 cm) se distinge prin eleganță. Mătasea (sau atlazul) de culoare purpurie pe care este așezat Pruncul – culoarea imperială – sugerează că este vorba despre Isus copil (chiar dacă lucrarea nu e însoțită mereu de această precizare). Finețea desenului, candoarea, amintește de stilul lui Natale Schiavoni. Faptul nu este întâmplător; la o analiză mai atentă se poate observa că, exceptând decorul, Pruncul este o copie deosebit de fidelă extrasă dintr-o compoziție mai amplă a lui Natale, *Madonna con Bambino e San Giovannino (Fecioara cu Pruncul și St. Ioan)*. Felice Schiavoni, fratele lui Giovanni, a încercat, în una dintre operele sale, o redesenare a pruncului, într-o manieră care să nu fie atât de îndatorată tatălui său, fără a se ridica însă la același nivel. Este vorba de un medalion rotund, în care somnul Pruncului este vegheat de îngerași (*putti*). Din această lucrare pare să fi preluat Giovanni ideea eșarfei transparente care acoperă, cu pudicitate, mijlocul Pruncului. Lucrarea lui Giovanni este datată în anul 1843, ceea ce înseamnă că a fost pictată în timpul șederii pictorului în capitala Moldovei. Aceasta nu explică însă fidelitatea redării Pruncului, care presupune ca artistul să fi avut sub privire opera lui Natale, aflată, desigur, la Veneția.

Somnul. Foarte recent, în iulie 2011, și-a făcut prezența o altă lucrare semnată de Giovanni Schiavoni, intitulată *Somnul (Il sonno)* (ulei pe metal, 40x50 cm). Compoziția este încadrată într-un câmp oval vertical puțin nepotrivit cu subiectul⁶¹. Fata este înfățișată dormind, cu capul sprijinit pe o

60 *Amor și Psyche* este tema Zburătorului din mitologia populară românească, regăsită și în cunoscuta poezie a lui Mihai Eminescu.

61 Nu știm dacă ovalul câmpului se datorează exclusiv ramei, sau așa a fost conceput de pictor; această constrângere dezavantajează clar lucrarea. Forma câmpului pare să fie totuși opțiunea artistului, deoarece acesta forțează vizibil poziția tinerei, verticalizând-o, pentru ca subiectul

pernă de culoare roșie, foarte ridicată. Bustul, dezvelit lejer, lasă vizibil sânul stâng al personajului. Realizarea nu impresionează prin calitățile artistice. De altfel, nu este o operă originală, ci o reproducere din memorie a uneia dintre picturile tatălui artistului, Natale Schiavoni, *La Dormiente*. Opera originală este net superioară în privința calităților artistice și a fost reluată chiar de Natale, în mai multe rânduri; scena era încadrată într-un câmp dreptunghiular, ceea ce permitea mai multă naturaleză pentru desfășurarea subiectului, iar rafinamentul desenului original este incomparabil. În varianta inițială, fata era orientată invers cu capul spre dreapta; Giovanni a avut în minte o variantă a lucrării tatălui său, în care subiectul a fost pictat invers, „în oglindă”. Cadrul neoclasic al picturii lui Giovanni este cel obișnuit, folosit de portretele academiste: eternele falduri ale unei draperii verzi, care lasă, în partea dreaptă, o deschidere spre peisaj, spre natura vie (potrivit unui portret, nu unei scene „de gen”). Este o formulă curajoasă, dar discutabilă. Natale își situa subiectul în cadrul interior, fără deschiderea spre natură, draperia folosită în fundal fiind de culoare roșie.

Icoanele Mântuitorul și Maica Domnului. După studiul său fundamental dedicat lui Giovanni Schiavoni, istoricul de artă H. Blazian a revenit cu un mic articol, astăzi mai greu de găsit, în care semnaleză și reproduce și alte lucrări atribuite pictorului italian. Între acestea sunt și două icoane pictate pe lemn, aflate pe atunci (1946) în colecția avocatului Mircea Gerghel, provenind, prin moștenire directă, de la Comisul Ioan Ștefan Ghergheli de Făgărași, Costescul (1797-1868)⁶². Cele două icoane nu au semnătura pictorului, dar în testamentul tipărit al comisului (1867) se consemnează faptul că acestea au fost realizate „de vestitul pictor Schiavoni”. Cea reprezentând pe Mântuitorul înfățișează, potrivit canoanelor vremii „un Iisus blând, liniștit, străbătut de sensul tainic, simbolic, al binecuvântării divine. Trăsăturile feței sunt fine, delicate, iar privirea – de rară, covârșitoare bunătate. H. Blazian reliefează virtuțile picturii: el găsește că atât compoziția cât și cromatica sunt „desăvârșit echilibrate”, iar expresivitatea este reală. Acesta arăta totuși că, față de înfăptuirile marilor maeștri, lucrarea este modestă (fig. 8).

Maica Domnului este o realizare mai modestă decât ce descrisă anterior, în primul rând desenul figurii fiind unul deficitar. Tot H. Blazian arăta, în articolul amintit, că mâinile, împreunate la piept, în rugăciune, „cu toată poziția degetelor este extrem de complicat de redat, au fost lucrate cu mai multă atenție, alcătuiind punctul de sprijin al întregului tablou. Mâinile acestea vorbesc în adevăr, mai expresiv decât ochii și buzele, izbutind să concentreze în

să se încadreze în ovalul ramei.

62 H. Blazian, *Trei tablouri noi ...*, p. 59-60.

ele întreaga stare sufletească ce definește imaginea”⁶³ (fig. 9).

Moise în deșert. Aceasta este o lucrare de mari dimensiuni (ulei pe pânză, 1450x1930 cm), aflată în colecția Muzeului de Artă din Iași (inv. 578). Lucrarea este semnată și datată „Schiavoni, 1843”, cu negru, în colțul din dreapta jos⁶⁴ (fig. 12, 13). Este o lucrare complexă, cu foarte multe personaje, o compoziție dificilă, ușurată doar de numeroasele abordări mai vechi ale acestei teme biblice, care puteau oferi modele. Nu este exclus ca aceasta să fie un „testament” adresat de Giovanni Schiavoni ieșenilor care, după ani de speranțe și iluzii, i-au desființat Catedra de pictură de la Academia Mihăileană. Giovanni și-a asumat misiunea didactică, de a descoperi și forma talente locale, cu mare generozitate. Puțini pictori străini erau dispuși să împărtășească discipolilor din Moldova tainele artei lor⁶⁵. Precum Moise, Giovanni Schiavoni a acceptat, fie și temporar, misiunea de călăuzitor al tinerelor talente în arta plastică. El a cunoscut însă gustul zădărnicii odată cu desființarea cursurilor, după puțini ani (iunie 1843). În acel moment s-a simțit, probabil, predicând precum Moise în deșert. Credem că acest profund sentiment de frustrare și dezamăgire, ar fi putut sta în spatele lucrării. Am arătat că Giovanni Schiavoni nu a părăsit Moldova spre sfârșitul anului 1843, ci se afla încă la Iași în prima parte a anului următor, încercând, probabil să mai recupereze din diversele datorii pe care le avea de încasat. În acest context, Schiavoni anunța, în paginile „Albinei Românești”, că „tragerea la loterie” a tabloului său se va face pe 6 februarie 1844⁶⁶. Faptul că artistul vindea astfel o singură lucrare, și nu un set, sugerează că este vorba despre o pictură mai mare, de valoare însemnată și cu un subiect suficient de general, de alt gen decât portretele. Ea singură putea să îi echilibreze bugetul personal pentru o vreme, sau să îi finanțeze călătoria de întoarcere acasă, în Italia. Nu este exclus ca această lucrare să fi fost chiar *Moise în deșert*.

Autografele lui Giovanni Schiavoni.

Semnăturile pictorului italian merită câteva observații. O primă remarcă este amplasarea discretă a acestor iscălituri pe suprafața pânzelor, ele nu apar ca o parafă, ca o „marcă a fabricii”. Portretul atribuit lui *Gheorghe Asachi* are iscălitura lui Schiavoni realizată prin zgâriere în masa pastei, în stânga jos, „G. Schiavoni”, amplasată pe piciorul șevaletului din prim plan, desfășurată pe

63 *Ibidem*, p. 60.

64 Lucrarea nu face parte din fondul vechi al Pinacotecii, ci a intrat în patrimoniul Muzeului de Artă din Iași în anul 1953, achiziția făcându-se în sistem centralizat, prin Ministerul Culturii. Lucrarea este amintită și de Virginia Vasilovici, *op. cit.*, p. 36.

65 O dovadă în acest sens este experiența tristă a ucenicului Vasile Mateescu, pe care magistrul care îl angajase, Josef August Schoefft îl ținea departe de secretele meșteșugului său.

66 *Albina Românească*, XVI, 1844, p. 40.

verticală, fără a fi însoțită de an (pictura este atât de întunecată încât cu greu se poate distinge). În portretul *doamnei Constantiniu* semnătura este aplicată în partea stângă, pe mijloc: „Schiavoni, 1843” cu alb, pe balustrada balconului, din planul secund; scrisul are un curs ascendent, optimist; este amplasată atât de discret încât a rămas neidentificată până acum. În cazul *Portretului de bărbat I*, iscălitura se distinge cu mare dificultate, în stânga jos „J. Schiavoni, 1844”. Compoziția de mari dimensiuni *Moise în deșert*, iscălitura „I. Schiavoni, 1843”, aplicată cu negru, se găsește în dreapta-jos și este foarte vizibilă.

Studiul acestor autografe ar trebui reluate, deoarece se pare că pictorul nu semna în italiană „G. Schiavoni”, așa cum este consemnat în vechile cataloage, ci „I.” sau „J.” Schiavoni, deprindere căpătată probabil pe timpul studiilor sale în mediul german, la Viena. Și la Iași el este numit uneori în actele oficiale, „Ioan Schiavoni”, dar atunci când le semnează personal își spune, totuși, „G. Schiavoni”.

În acest sens, este folositoare o comparație a semnăturilor lui Giovanni Schiavoni cu iscăliturile tatălui și a fratelui său, chiar dacă o simplă analiză stilistică a picturilor poate face, cu ușurință, diferența între cei trei. Felice Schiavoni își începea iscălitura cu un „F.” ce poate fi lesne confundat cu un „J”, mai ales în condiții de uzură. Semnătura sa are însă litere mai rotunjite, mai „feminine”, cu distanță mai mare între litere. Tatăl celor doi semna „N. Schiavoni” cu litere mai puțin cursive, iar în final folosea mai multe puncte, amplasate într-un mod specific.

Este de-a dreptul surprinzător faptul că portretele soților Burada, considerate în mod obișnuit drept cele mai bune opere ale sale, nu poartă autograful lui Giovanni Schiavoni. Această realitate este constatată și de comisia de achiziție a celor două lucrări, la 1905.

Concluzii. „Fețele” lui Giovanni Schiavoni.

Așa cum pe bună dreptate afirma George Oprescu, „opera lui Schiavoni se poate analiza, pentru că ea există”. Istoricul de artă îl caracteriza foarte bine pe pictorul italian, arătând că „Schiavoni aparține curentului oficial, care domina în academiile și instituțiile Europei occidentale”. În privința stilului, el remarcă mai multe aspecte: „desen nu numai îndemânat, ci personal; așezare în cadru, denotând o lungă familiarizare cu operele măștrilor mari; execuție, în care se simt calități de pictor, adică sensibilitate la materie, deosebire în tratarea feței în raport cu lucrurile neînsuflețite, autoritate în mângâierea pensulei, când purtată cu decizie, când mângâind parcă suprafața pânzei. Obrazul este modelat aproape fără efecte inutile, cu mare delicatețe de tușă, ca la clasici, de altminteri. Mai ales înțelegerea pentru carnația și dulceața unei figuri. Un

șal turcesc, cu notele lui vii, rochia *mauvre* împodobită cu dantele, denotă preocupări de aranjament și interes pentru costum, întocmai ca în portretele din școala lui Ignes. Ca și ilustrul său contemporan, Schiavoni nu-i indiferent la tot ce poate pune în valoare modelul”. Oprescu mai remarcă înzestrarea excepțională pentru portret și faptul că Schiavoni este „un fin colorist, compozitor cu remarcabile resurse, desenator abil și cu un gust sigur”⁶⁷.

Lucia Dracopol-Ispir, o altă exegetă a operei artistului, formula, la rândul ei (1938), o succintă caracterizare, ce conține mai multe idei care merită reținute: „Giovanni a avut tot ce-i trebuia ca să fie un mare artist: talent, educație îngrijită și bine îndrumată, un mediu artistic și comenzi. Totuși, el n-a reușit să însemne prea mult, deși era poate mai dotat decât ceilalți artiști din familia sa, fiindcă n-a știut să se pună în valoare. Mai mult, era nestatornic în studii și nu avea activitate continuă și susținută. Lucra stăpânit de capricii sau necesități materiale. Cu mobilitatea firească a oamenilor capricioși, Giovanni a atacat mai toate subiectele și toate tehnicile artiștilor din școala sa, fără a ajunge mai niciodată până la capăt. A lucrat compoziții religioase, istorice, în miniatură sau pe suprafețe mari, dar a făcut mai ales portret. A lucrat ulei și gravură, dar și frescă, precum nici unul dintre ceilalți artiști din familia sa”⁶⁸.

Toate aceste caracterizări, formulate cu multe decenii în urmă, au fost făcute în urma analizei doar a unei părți din opera pictorului italian și au fost reluate ca atare, în diverse lucrări, fără a se mai încerca o privire proaspătă, personală, asupra întregii opere cunoscute a lui Giovanni Schiavoni.

Bazându-ne pe introducerea în circulație a câtorva lucrări prea puțin cunoscute, sau chiar inedite, ne propunem să redeschidem subiectul „Giovanni Schiavoni”, din dorința de a-l readuce în atenția specialiștilor și având convingerea că acest artist foarte special merită o atenție și o prețuire deosebită, fiind cel mai talentat dintre toți pictorii străini care au poposit în țările române la jumătatea secolului al XIX-lea.

S-a arătat și până acum faptul că partea cea mai valoroasă din opera lui Giovanni Schiavoni este reprezentată de portrete. Pe acest teren pictorul este foarte personal, are un stil inconfundabil. Potrivit lui H. Blazian „se remarcă îndeosebi gustul aranjării, al punerii în pagină, siguranța cuprinderii unei atitudini expresive în trăsături și estompări de pătrunzătoare finețe”⁶⁹. Cu toate acestea, artistul nu pare să fi căutat în mod special comenzile de portrete, cel puțin până în 1843, când a rămas fără celelalte surse de câștig. Vom încerca să formulăm câteva reflecții personale, inspirate de analiza lucrărilor prezentate în acest studiu.

67 George Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, 1984, p. 56-59.

68 Lucia Dracopol-Ispir, *Tot despre Giovanni Schiavoni*, p. 2.

69 H. Blazian, *Giovanni Schiavoni*, p. 127.

Faptul că unul dintre portretele feminine realizate de Giovanni Schiavoni a putut să fie atribuit, vreme de decenii, lui Livaditti sau Rosenthal, arată că stilul său nu a fost suficient de bine definit și asimilat de criticii de artă. De aceea este necesară o reconsiderare a opiniei deja constituite în privința stilului care îl definește pe Giovanni Schiavoni. Această necesitate privește cel puțin portretele de tinere femei. Un exercițiu folositor ar fi compararea celor trei portrete feminine cunoscute ca fiind ale lui Schiavoni (la care se pot adăuga și schițele din cunoscutul caiet) și extragerea elementelor stilistice comune. Este posibil ca, pus în fața subiectelor feminine, stilul lui Schiavoni să fie mai puțin definit – aflat încă într-un proces de căutări – mai puțin personal, decât în cazul portretelor masculine.

Ceea ce se poate însă lesne remarca este faptul că fiul a avut suficientă personalitate artistică pentru a se putea desprinde de idilicele *Madone*, *Sibile* și *Melancolii* ale lui Natale, gen în care erau poetizate farmecele feminine, pentru a se apropia de realitate și de vigoare. Giovanni nu simte nevoia de a-și flata modelele, prin mici trucuri de folosință curentă la alți pictori, ci preferă să convingă pe comanditar de calitatea lucrărilor sale prin mijloacele superioare ale artei stăpânite de el. Trebuie să observăm că portretul feminin, prin specificul său, permite o exprimare mai liberă, este mai deschis spre înnoiri, spre experimente interesante, decât portretul masculin.

În epocă, portretul masculin apare ca fiind mai legat de statutul social al bărbatului, de reprezentările oficiale și de statutul său public. Acest specific a adus constrângeri exprimării artistice, cultivând multă vreme așa numitul „portret de aparat” sau vechiul gen al „efigiei”. Portretele masculine sunt mai sobre, lipsite de exuberanța cromatică a celor feminine și datorită reformei vestimentare din prima parte a secolului al XIX-lea, care a înlăturat strălucitorul costum fanariot. Astfel s-au impus, pentru bărbați, culorile de nuanță închisă, negrul a devenit chiar, emblema eleganței masculine. În aceste condiții, pictorul este îndemnat să se concentreze asupra chipului celui portretizat, acordând o mai mare însemnătate pătrunderii caracterului, analizei psihologice a modelului. Un portret masculin reușit este cel încărcat de expresivitate, vigoare, personalitate. În aceste lucrări, stilul lui Giovanni Schiavoni se relevă mai pregnant, punându-și în valoare timbrul său inconfundabil.

Portretul lui Teodor Burada, considerat „cap de serie”, nu putea, de fapt, să fie comparat, până de curând, decât cu cel al lui Gheorghe Asachi, sau cu portretele realizate de alți pictori contemporani. Portretului întreg, atribuit lui Gheorghe Asachi, cu greu îi pot fi analizate astăzi virtuțile, sub straturile succesive de vernis, care întunecă suprafața lucrării și îi răpesc privitorului șansa de a admira calitatea inițială a lucrării. Vechile restaurări, precum cea făcută pe la 1900, de C. D. Stahi, nu aveau rigorile de astăzi, adăugând lucrării originale

ceva din stilul restauratorului, greu de cuantificat. Ceea ce s-a numit „stilul” lui Schiavoni a fost definit, de fapt, în urma examinării unui număr foarte redus de lucrări. Portretele propuse acum spre cercetare redeschid problema, oferind șansa reevaluării pictorului italian, o șansă pentru a ajunge la Schiavoni „cel viu”, complex, greu de definit în doar câteva cuvinte.

În ultimii ani, au fost semnalate mai multe opere ale lui Giovanni Schiavoni, care nu sunt din categoria portretelor. Scene biblice sau mitologice, din repertoriul neoclastic, conturează o altă latură a activității pictorului italian. Sunt subiecte care țin de formația sa academistă și care îl fac foarte potrivit pentru misiunea sa didactică, asumată la Academia din Iași. Pe de altă parte, acest gen de lucrări ne relevă gusturile comanditarilor: după portrete, ele se vindeau cel mai bine și cu asemenea lucrări trebuie să ne imaginăm că erau împodobite multe dintre saloanele epocii. *Amor și Psyche*, *Pruncul Isus*, *Somnul*, sunt lucrări din această categorie. Ele au modelat gustul publicului din Moldova pentru arta occidentală. Caracterul lor de artă comercială reiese și din aceea că autorul acceptă, în aceste cazuri, să reia modele de circulație și chiar să copie (sau să prelucreze) imagini create de tatăl său, Natale Schiavoni, după cum am văzut.

În ansamblu, operele lui Giovanni Schiavoni par a menține un caracter destul de conservator, în ciuda spiritului său rebel. Pictorul este mult mai apropiat, prin stil și tematicile abordate, de neoclasicism decât de curentul romantic, ce se va afirma la noi mai ales după 1848. Portretele sale respiră mai curând spiritul neoclastic, cultivat în timpul studiilor, decât spiritul dat de curentul Biedermeier.

Pentru o cunoaștere cât mai completă a artei lui Giovanni Schiavoni ar fi deosebit de necesară cunoașterea activității de patru ani desfășurată la Odessa, eventual și la Petersburg. Este posibil ca muzeele din aceste orașe să posede opere necunoscute ale pictorului italian, care să îi întregescă portofoliul de lucrări și să îi contureze și mai bine personalitatea artistică.

Încheiem cu frumoasa caracterizare făcută de Lucia Dracopol-Ispir pictorului Giovanni Schiavoni: „Un asemenea artist, bine dotat, pregătit într-un mediu rafinat și stăpânit de concepții personale, este o apariție aproape providențială pentru o provincie răsăriteană îmbibată de bizantinism, de slavonism și de arhaisme proprii. Aceasta cu atât mai mult cu cât el nu s-a mulțumit să creeze gustul tinerilor moldoveni pentru arta apuseană, dar a pătruns în casele boierilor și prin portretele pe care le-a pătruns în suflete și le-a întors spre preocupările moderne. Acțiunea sa de pregătire a mediului favorabil produselor moderne care vor veni mai târziu în Moldova, este astfel cu mult mai mare decât arta pe care au creat-o”⁷⁰.

70 Lucia Dracopol-Ispir, *Tot despre Giovanni Schiavoni*, p. 2.

Abstract⁷¹

PAINTER GIOVANNI SCHIAVONI AND HIS ACTIVITY IN MOLDAVIA (1837-1844)

The study is meant to provide a new approach of Giovanni Schiavoni's work after the very good monographic study of this painter's activity by H. Blazian, dated to 1939. Since then, the Moldavian history of art has not registered any other major contributions regarding this artist. The painter was characterized on the basis of very few works, which were known until 1939. The present study brings into discussion an important number of paintings by Giovanni Schiavoni, which are known to a very little extent or some of them even completely unknown. They may lead to a reassessment of the Italian painter, or at least to an enlargement of the perspective we had on him until now.

List of illustrations

- Fig. 1. Giustinianni Palace in Venice, Giovanni Schiavoni's parental home.
 Fig. 2. Giovanni Schiavoni's portrait created by his father, Natale Schiavoni.
 Fig. 3. *La Madonna di Ca' Foscari*, fresco created by Giovanni Schiavoni, before 1834.
 Fig. 4. Giovanni Schiavoni, *Gheorghe Asachi's Portrait*, detail (ca. 1837-1838) (National Art Museum of Romania).
 Fig. 5. Iosif Bayer, *Portrait of A Man* (1829) (Art Museum of Prahova County).
 Fig. 6. *Portrait of A Man I*, 1844 (treasurer Gheorghe Ghica?) (Collection of the Art Museum in Iași).
 Fig. 7. *Portrait of A Man II* (Private collection).
 Fig. 8. *The Savior* (icon on wood) Mircea Gerghel's collection.
 Fig. 9. *The Holy Virgin* (icon on wood) Mircea Gerghel's collection.
 Fig. 10. *Mrs. Constantiniu (born Petcu)*, 1843 (Collection of the Art Museum in Iași).
 Fig. 11. *A Young Lady* (Private collection).
 Fig. 12. *Moses in The Desert*, 1843 (Collection of the Art Museum in Iași).
 Fig. 13. *Moses in The Desert*, 1843, (detail).
 Fig. 14. Autograph "Schiavoni, 1843" (*Mrs. Constantiniu*).
 Fig. 15. Autograph "J. Schiavoni., 1843" (*Moses in The Desert*).
 Fig. 16. Autograph "J. Schavoni, 1844" (*Portrait of A Man I*).

71 Rezumat tradus de Coralia Coștaș.



Fig. 1.

Palatul Giustiniani din Veneția, casa părintească a lui Giovanni Schiavoni.



Fig. 2.

Portretul lui Giovanni Schiavoni realizat de tatăl său, Natale Schiavoni.

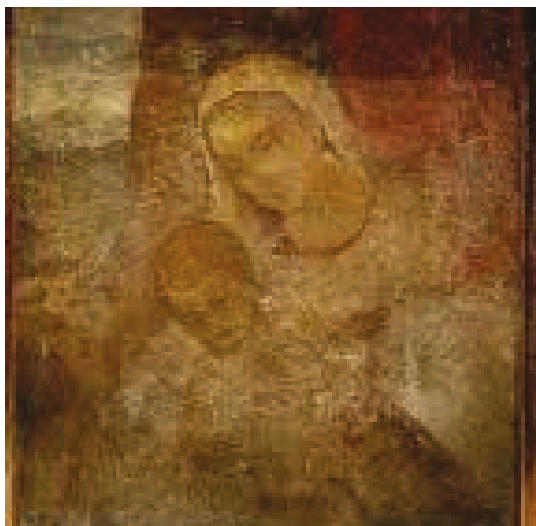


Fig. 3.

La Madonna di Ca' Foscari, frescă realizată de Giovanni Schiavoni, ante 1834.



Fig. 4.

Giovanni Schiavoni, Portretul lui Gh. Asachi, detaliu (c. 1837-1838) (Muzeul Național de Artă României).



Fig. 5.

Iosif Bayer, Portret de bărbat (1829) (Muzeul Județean de Artă Prahova).



Fig. 6.

Portret de bărbat I, 1844 (vist. Gheorghe Ghica?) (Colecția Muzeului de Artă Iași).



Fig. 7.

Portret de bărbat II (Colecție particulară).



Fig. 8.

Mântuitorul (icoană pe lemn)
(Colecția Mircea Gerghel).



Fig. 9.

Maica Domnului (icoană pe lemn)
(Colecția Mircea Gerghel).



Fig. 10.

Doamna Constantiniu (n. Petcu), 1843 (Colecția Muzeului de Artă Iași).



Fig. 11.

Tânăra doamnă (colecție particulară).



Fig. 12.

Moise în deșert, 1843 (Muzeul de Artă Iași).



Fig. 13.

Moise în deșert, 1843 (detaliu).



Fig. 14.

Autograf „Schiavoni, 1843” (Doamna Constantiniu).



Fig. 15.

Autograf „J. Schiavoni., 1843” (Moise în deșert).



Fig. 16.

Autograf „J. Schavoni, 1844” (Portret de bărbat I).