

Sir John Summerson (1904-1992) se numără printre cei mai mari specialiști englezi în istoria arhitecturii. Director și curator al Muzeului Soane (*Sir John Soane's Museum*) din 1945 până la pensionarea sa, în 1984, a predat istoria artei la Oxford și la Cambridge și a ținut cursuri de istoria arhitecturii la Birkbeck College, în Londra. Dintre numeroasele sale cărți, cele mai cunoscute sunt, probabil, *Georgian London* și *Architecture in Britain 1530-1830*. Este, de asemenea, autorul unor lucrări mai specializate, devenite azi reperi în domeniu, dintre care *Limbaajul clasic al arhitecturii* și *Arhitectura secolului al XVIII-lea* au apărut în colecția „Arhiteme” a editurii Vreamea.

John Summerson

Arhitectura secolului al XVIII-lea

cu 174 de ilustrații

Traducere din limba engleză și note de
Claudia Drăgănoiu



EDITURA VREMEA
BUCUREȘTI
2024

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd, London,
The Architecture of the Eighteenth Century © 1969 and 1986 Thames &
Hudson Ltd, London
This edition first published in Romania in 2024 by Vreamea Publishing
House, Bucharest
Romanian Edition © 2024 Vreamea Publishing House, Bucharest

Coperta: Catrinel Henig
Coperta I: *Baroc vienez*, foto Narcis Dorin Ion
Redactor: Silvia Colfescu
Corector: Olgața Velisar
Tehnoredactor: Dan Amza

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
SUMMERSON, JOHN

Arhitectura secolului al XVIII-lea : cu 174 de ilustrații / John
Summerson ; trad. din lb. engleză și note de Claudia Drăgănoiu. -
București : Vreamea, 2024
Conține bibliografie
Index
ISBN 978-606-081-261-6

I. Drăgănoiu, Claudia (trad. ; note)

Conținut

| | |
|---|-----|
| I. Ascensiunea și declinul Barocului | 7 |
| MOȘTENIREA BAROCULUI ROMAN • ROCOCO ȘI RAȚIONALISM | |
| II. Arhitectura absolutismului | 17 |
| TREI PALATE REGALE: VIENA, STOCKHOLM ȘI BERLIN • CURȚILE REGALE GERMANE • FEȚE ALE ABSOLUTISMULUI | |
| III. Demonstrații de credință | 39 |
| CATOLICISMUL ÎN EUROPA CENTRALĂ • O VARIANTĂ A CLASICISMULUI: ITALIA ȘI FRANȚA • SPANIA, PORTUGALIA ȘI AMERICA LATINĂ • LUMEA PROTESTANTĂ | |
| IV. O pluralitate de stiluri | 75 |
| „NOBILA SIMPLITATE” • DINCOLO DE NEOCLASICISM • ARTA, NATURA ȘI GOTICUL • CULTUL PENTRU CASELE ȚĂRĂNEȘTI • ARHEOLOGIE, ABSTRACTIZARE ȘI EXOTISM | |
| V. Arhitectură și societate: Iluminismul | 105 |
| TEATRE, PUBLICE ȘI PRIVATE • BIBLIOTECI ȘI MUZEE • SPITALE ȘI ÎNCHISORI • ARHITECTURA COMERȚULUI | |
| VI. Imaginea urbană | 151 |
| PLANIFICARE ȘI POLITICĂ • DISOLUȚIA FORMALULUI • PRIVIND SPRE VIITOR | |
| Note | 170 |
| Bibliografie | 172 |
| Credite foto | 174 |
| Index | 175 |

Ascensiunea și declinul Barocului

Cine se încumetă să trateze arhitectura secolului al XVIII-lea ca pe un proces continuu, desfășurat strict între 1700 și 1800, se vede nevoit, spre a-și înlesni demersul, să recurgă la niște generalizări. Iată două dintre acestea. (i) Prima jumătate a secolului a fost dominată de spiritul și formele Barocului, pe când a doua jumătate a fost epoca Neoclasicismului. (ii) În prima jumătate a secolului s-au construit cu precădere biserici și palate, iar în a doua – instituții și clădiri de interes public. Prima generalizare privește stilul, a doua ține de tipul de construcții. Cele două sunt complementare. Utilitatea lor constă în caracterul vag al formulării și, oricât de superficială s-ar dovedi această împărțire în urma unei analize mai amănunțite, ea nu e, totuși, lipsită de sens.

Stilul este cel care atrage imediat privirea, stârnește curiozitatea și creează o stare de spirit receptivă. Să începem, așadar, cu generalizarea stilistică. La ce ne referim, de fapt, când spunem „baroc” și „neoclasic”? Să nu ne închipuim că vreunul dintre acești termeni moderni ar avea un înțeles specific. Ei trezesc, mai degrabă, o anumită predispoziție afectivă față de subiect, iar acest lucru este util. Dincolo de asta, sensul acestor cuvinte trebuie să reiasă în cursul expunerii și prin opoziția dintre cunoscut și necunoscut. În cazul Barocului, pentru majoritatea oamenilor, „cunoscutul” se referă la secolul anterior celui care ne interesează. Ce s-a întâmplat la Roma între finalizarea, de către Maderno, a fațadei vestice a Bazilicii Sfântul Petru, în 1613, și moartea lui Bernini, în 1680, a fost de o importanță covârșitoare pentru arhitectura europeană, influențând cel puțin două generații – deși această importanță s-a manifestat, surprinzător, în feluri diferite, uneori printr-o acceptare inspirată, alteori printr-o respingere disprețuitoare. Aceste incontestabile ecouri

1 Sant'Andrea al Quirinale, 1658-70, de Gian Lorenzo Bernini. Arhitectura de început de secol XVIII a fost inspirată de marile creații baroce de la sfârșitul secolului al XVII-lea. Sant'Andrea este una dintre aceste creații. Planul oval, portalul uriaș și liniile învolburate se regăsesc în Barocul târziu din Europa Centrală.

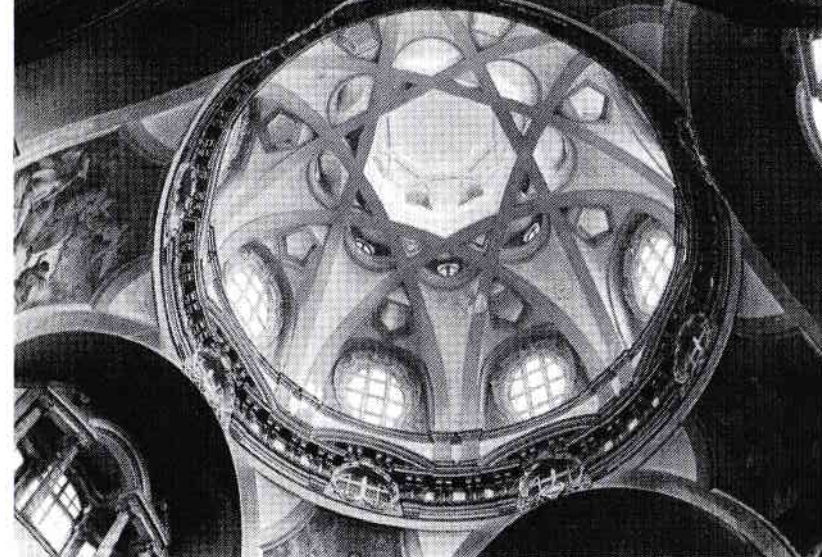


2 Palazzo Odescalchi din Roma, început în 1664. Bernini a fost geniul călăuzitor al Barocului italian, iar fațadele palatelor sale, cu impresionante rânduri de pilaștri și cornișe mult ieșite în afară, apar și la curțile europene din secolul al XVIII-lea.



3 San Carlo alle Quattro Fontane; fațada din 1665-67, de Francesco Borromini. Distorsionările studiate ale elementelor clasice și jocul dintre concav și convex, specifice lui Borromini, aveau să fie preluate, într-o altă variantă, de arhitectura rococo din nord.

4 Dreapta: cupola bisericii San Lorenzo, din Torino, 1668-87, de Guarino Guarini. Pornind de la o bază circulară, arcele se intersectează pentru a forma o stea în opt colțuri – o idee de inspirație islamică pusă în slujba căutării baroce a filtrării artistice a luminii.



sunt legate de carierele a trei bărbați – Pietro da Cortona, Francesco Borromini și însuși Gian Lorenzo Bernini. Aceștia, împreună cu Maderno, sunt măștrii cărora posteritatea a învățat să le aplice îndeosebi termenul de „baroc”. Cu stiluri personale cât se poate de diferite, ei au în comun o grandoare a expresiei, o versatilitate și o forță creatoare care i-au făcut irezistibili la vremea lor și i-au transformat, după aceea, într-o provocare pentru orice arhitect din nord care s-a încumetat să treacă Alpii. Operele lor reprezentau o sinteză a epocilor anterioare. Ei erau stăpânii, nu sclavii Antichității; erau urmașii lui Michelangelo; erau cei mai noi actori pe scena pregătită de Bramante.

Moștenirea Barocului roman

Cum trecem pragul anului 1700, trebuie să avem constant în minte Barocul roman. Bisericele din sudul Germaniei ne vor trimite invariabil cu gândul la operele lui Borromini; adesea, la palate vom regăsi fațadele romane ale lui Bernini și influențe ale schițelor realizate de el pentru Luvru. Un aspect important este că măștrii Barocului nu erau considerați niște modele canonice, susceptibile de a fi imitate. Erau, dimpotrivă, văzuți ca niște eliberatori, iar măștrii temerari din Europa Centrală s-au avântat încă și mai departe pe drumurile deschise de ei – Fischer von Erlach, membrii familiei Dientzenhofer, Hildebrandt, Neumann, Pöppelmann și frații Asam. Originalitatea lui Borromini, mai ales, care a reinterpretat

tradiția clasică a lui Bramante, producând opere de o uluitoare vitalitate, a stimulat acest simț al aventurii la arhitecții care i-au succedat.

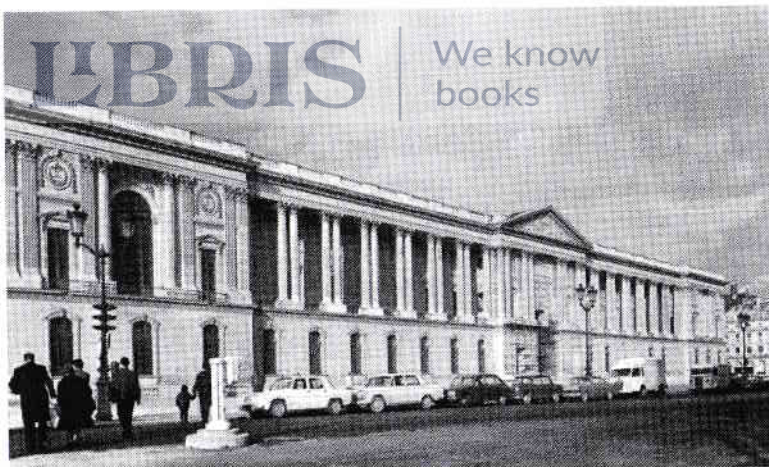
Și totuși – în istoria arhitecturii secolului al XVIII-lea, respingerea Barocului roman are o pondere cel puțin egală cu acceptarea lui. Un exemplu semnificativ este cel al scoțianului Colen Campbell, care, scriind la Londra în 1715, declara că italienii, în goana lor nebună după noutăți frivole, și-au pierdut orice gust pentru arhitectură. Cel mai josnic dintre toți era Borromini. Acesta „și-a propus să pervertească speța umană cu frumusețile sale stranii și himerice, în care părțile sunt lipsite de proporție, corpurile, de un punct de sprijin corespunzător, grămezile de materiale, de rezistență, ornamentele excesive, de eleganță, iar întregul – de simetrie.”

Intervenția impertinentă a scoțianului ne aduce, fără alte ocolișuri, la următorul subiect – ce înseamnă Neoclasicismul? De vreme ce condamna atât de vehement Barocul, ce propunea în schimb Campbell? Răspunsul e simplu. Bazele arhitecturii, spunea el, se află în Antichitate, iar exponentul clasic al Antichității e Vitruvius; Vitruvius își găsisese în Palladio un reprezentant modern de geniu; în Anglia, un singur arhitect înțelesese acest lucru – Inigo Jones. Așadar, această treime – Vitruvius, Palladio, Jones – întruchipa (pentru englezi, cel puțin) adevărul suprem în arhitectură. Campbell și-a susținut ideile aducând ca exemplu construcțiile (inclusiv cele proprii) pe care le-a selectat pentru lucrarea sa, *Vitruvius Britannicus*. El nu și-a argumentat în niciun fel teza – doar a expus, într-o manieră mai degrabă naivă, un punct de vedere care, credea el cu tărie, avea să fie acceptat în Anglia anului 1715. Nu s-a înșelat.

Ar fi greșit, desigur, să presupunem că opiniile lui Campbell sunt o reflectare fidelă a ideii neoclasică, sau că astfel de opinii își au originea în Marea Britanie. Ceea ce este neoclasic la Campbell este convingerea că e important, așa cum spune el, „să judecăm adevărata valoare a lucrurilor prin puterea rațiunii”. Pentru Campbell, Antichitatea era rațională, iar ignorarea acestui aspect ar fi reprezentat un abuz. Nu era primul care să gândească așa. În Franța, Antichitatea fusese de mult acceptată ca o întruchipare a adevărilor fundamentale privind construcțiile, iar cercurile intelectuale franceze dezbătuseră intens chestiunea – cel puțin după înființarea, de către Ludovic al XIV-lea, a Academiei Regale de Arhitectură, în 1672. Aici, polemica dintre „Antici” și „Moderni” îi implicase pe

directorul Academiei, François Blondel, și pe arhitectul căruia i se atribuie, în mare parte, proiectarea fațadei de est a Luvrului, Claude Perrault. Traducerea adnotată a lucrării lui Vitruvius, publicată de Perrault, pe de o parte, și *Cursul de Arhitectură* al lui Blondel, de cealaltă, sunt texte care au prilejuit nesfârșite dezbateri și au contribuit la propagarea rapidă a ideii că, în cultivarea arhitecturii clasice, se impuneau făcute niște distincții esențiale. În mare, era vorba despre distincția dintre o utilizare rațională și una literală a principiilor arhitecturii antice – unde „rațional” se referea la ideea că aceste principii corespundeau nevoilor de construcție ale epocii și erau, deci, susceptibile de a fi modificate în timp, iar „literal” însemna acceptarea acestor principii drept adevăruri absolute, universale. Firește, niciuna dintre cele două școli de gândire nu a obținut vreodată o victorie reală asupra celeilalte; important este că aceste argumente au fost susținute. Rădăcinile Neoclasicismului sunt intelectuale, ele s-au dezvoltat pe măsură ce discuțiile generau noi întrebări. Odată ce pășim în secolul al XVIII-lea, vom descoperi că aceste întrebări primesc răspuns – iar asta chiar acolo unde luaseră naștere – în Franța.

Rolul jucat de Franța în arhitectura secolului al XVIII-lea nu este atât de evident pe cât tindem să credem. Parisul s-a bucurat, fără îndoială, de o imensă autoritate de-a lungul întregului secol, dar aceasta a fost în mare măsură alimentată de succesul fără egal al lui Colbert sub domnia lui Ludovic al XIV-lea. Operele lui François Mansart și Le Vau – Luvru și Versailles, Marly, Collège Mazarin, Les Invalides, Place des Victoires, Place Vendôme – pusese arhitectura franceză la loc de cinste în Europa. Dar toate acestea aparțin secolului al XVII-lea – de-abia dacă intră, câțiva ani, în al XVIII-lea. Cel mai cunoscut arhitect francez al perioadei – Jules Hardouin-Mansart – a murit în 1708. A urmat apoi o perioadă de treizeci sau patruzeci de ani în care arhitectura franceză, general vorbind, abia dacă a mai înregistrat vreun progres. Academia și direcția construcțiilor regale erau în mâinile a doi foști elevi și subalterni ai lui Mansart. Unul era Robert de Cotte, care i-a luat locul ca *Premier architecte du Roi* – celălalt, Germain Boffrand. Ambii au întruchipat și au perpetuat o tradiție – cea a așa-numitului Clasicism francez, care își are rădăcinile în lucrările lui de Brosse, ale lui François Mansart și Le Vau. Ambii au dat, ocazional, dovadă de originalitate și de elocvență.

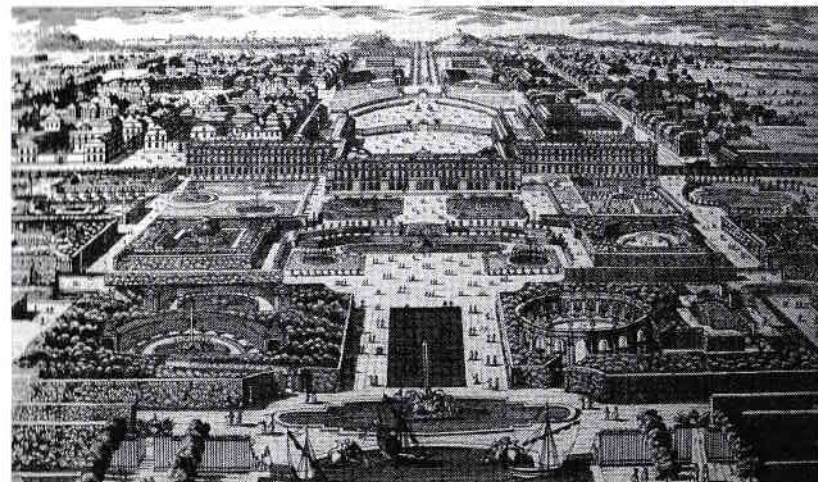
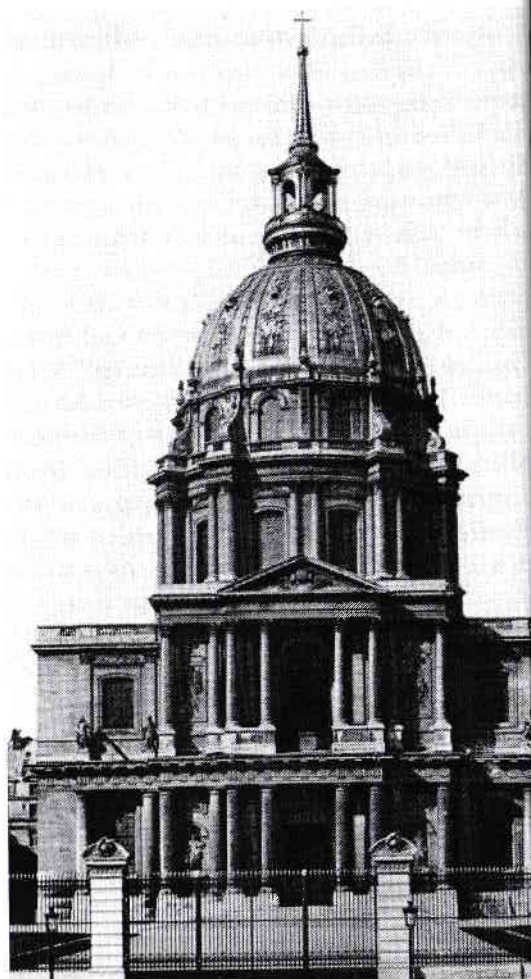


Trei clădiri de secol XVII din Franța, reprezentantele unui Clasicism rațional, care contrastează cu inovațiile îndrăznețe ale Barocului italian.

5 Fațada de est a palatului Luvru, opera lui Claude Perrault, începută în 1667.

6 Domul Invalizilor, de Jules Hardouin-Mansart, 1680-91.

7 Dreapta, sus: Palatul Versailles, cu imensele aripi adăugate de Hardouin-Mansart spre sfârșitul secolului.



În aceeași măsură, de Cotte și Boffrand au cochetat, uneori, cu Barocul, însă nu au mers niciodată până la capăt. Loialitatea lor era pusă în slujba predecesorilor, iar fidelitatea se testa prin *le bon goût*. *Le bon goût* îmbina bunul simț cu eleganța și rafinamentul, în contrast cu frivolitățile modei, și făcea diferența (ca să cităm una dintre platitudinile lui Boffrand) dintre bun și excelent.

Această atitudine perpetua autoritatea secolului al XVII-lea (*le Grand Siècle*) cu toate realizările sale, dar nimic din proiectele sale ambițioase, din spiritul său inventiv – care, e drept, nici nu mai avuseseră ocazia să se manifeste. Cu toate acestea, era important că autoritatea dăinuia; Clasicismul francez a rămas o forță vie, respectat și adesea consultat în întreaga Europă. Doar în Anglia, obsedată de triada Vitruvius – Palladio – Jones, autoritatea sa era ignorată.

Rococo și raționalism

Spuneam că, în deceniile de după moartea lui Ludovic al XIV-lea, arhitectura franceză nu a progresat mai deloc; a venit momentul să menționăm că, într-o anumită direcție, a progresat, totuși, foarte rapid. E vorba despre apariția Rococo-ului. Acesta a debutat ca o variantă, de un manierism grotesc, a decorațiilor interioare în stil Ludovic al XIV-lea. Rococo-ul a descompus acest stil și l-a înzestrat, în schimb, cu formele eterice ale arabescurilor antice. Volutele severe ale stilului vechi s-au transformat în spirale alungite și sinuoase; panourile greoaie de lemn au fost înlocuite de lambriuri delicate. A urmat apoi o fază și mai intensă. Un tânăr și strălucit ucenic al lui Hardouin-Mansart, pe numele său

Gilles-Marie Oppenordt, a fost trimis în 1692 la Académie de France din Roma. Acolo, în loc să se concentreze pe Antichitatea clasică, el a studiat excentricitățile minore din operele lui Borromini și s-a întors la Paris cu un talent extraordinar: elementele ornamentale care compuneau schițele sale de decor erau atât de pline de vitalitate și dinamism, încât cadrul devenea redundant. După această revelație, nimic nu a mai stat în calea dezvoltării acestui stil – cel puțin, nu înainte de mijlocul secolului, când, în contextul afirmării Neoclasicismului, Rococo-ul a fost ridiculizat până la dispariție. O vreme, a fost acceptat în Franța chiar și de arhitecți ca de Cotte și Boffrand (e drept, doar pentru interioare și pavilioane de grădină); cei mai importanți reprezentanți, după Oppenordt, au fost Meissonnier și Cuvilliés. Cuvilliés a dus acest stil la München, unde a evoluat într-o școală; varianta bavareză a Rococo-ului se deosebea vizibil de cea franceză, caracterizându-se prin decoruri spectaculoase și impresionante jocuri de lumini. Fiecare curte regală din Europa a trecut prin faza Rococo. Nici măcar Anglia nu s-a dovedit în întregime imună; chiar și în Irlanda există niște exemple destul de frumoase de Rococo.

Dar, pe lângă perpetuarea tradiției Clasicismului francez și apariția Rococo-ului, în Franța se mai petrecea ceva în primii ani ai secolului – ceva care la momentul respectiv a trecut aproape neobservat, dar care avea să dobândească ulterior o importanță semnificativă. Era vorba despre o nouă filosofie radicalistă, născută din dezbaterile teoretice a ceea ce constituia o arhitectură rațională. Primul care a formulat această concepție radicală a fost Abatele de Cordemoy, în lucrarea sa din 1706, *Nouveau Traité de toute l'architecture*. Aici, el propunea un sistem revoluționar. Întreaga tradiție renascentistă, a fațadelor croite din reprezentări ale unor elemente de arhitectură (de pildă, pilaștri, semicoloane, frontoane false) trebuia abandonată. Mai mult, trebuia să se renunțe și la arcade. Arhitectura urma să revină la ceea ce Cordemoy considera că este modelul grecesc – și la limitările acestuia. Trebuia să fie o arhitectură de tip coloană-și-lintou, cu o îmbinare riguroasă a tuturor elementelor și cu ornamente puțin sau deloc.

O asemenea filosofie, apărută într-o epocă dominată încă de figura lui Jules Hardouin-Mansart, nu putea avea un efect imediat asupra arhitecturii practice. Cu toate acestea, Cordemoy lansase o provocare plină de însemnătate. Într-un fel, era ca o provocare la adresa Rococo-ului

– dar o provocare pe de-a-ndoaselea. Rococo oferea o evadare rapidă, la nivel vizual, din tradiție, într-o lume fără constrângeri, de splendoare liniară; iar Rococo-ului i se îngăduise să cuture nestingherit și fără teamă prin saloane și galerii. Teoria lui Cordemoy nu oferea altă cale de scăpare decât subminarea întregii tradiții academice și a ideii de *bon goût*.

Ideile lui Cordemoy au luat un avânt extraordinar la mijlocul secolului, prin mijlocirea unui alt cleric, Abatele Laugier. Lucrarea acestuia, *Essai sur l'architecture* (1752), care împrumută masiv din Cordemoy, a cunoscut o faimă imediată, a fost tradusă în engleză și în germană și a devenit un text de referință pentru diversele orientări pe care le reunim azi sub titlatura de Neoclasicism. Neoclasicismul presupune, după cum vom vedea, mai mult decât niște definiții de manual. El implică deopotrivă cercetări arheologice și o descătușare a imaginației; înseamnă atât puritanismul englezilor palladieni cât și romantismul „atmosferic” al lui Piranesi. Toate gravitează însă în jurul tezei lui Cordemoy și a lui Laugier, care considerau arhitectura un sistem cu totul rațional – la fel de funcțional ca și coliba de lemn pe care ne putem închipui că și-a construit-o omul primitiv ca să se apere de ploaie. Ideea lansată de Cordemoy în lumea renascentist-barocă a anului 1706 a rodit cu o asemenea forță încât a supraviețuit dispariției acelei lumi și, pe termen lung, a dat o nouă direcție arhitecturii, dând un aer de inevitabilitate schimbărilor dramatice care au tulburat secolul al XIX-lea și făcând posibile concluziile secolului XX.

8 Conceptul Abatelui Laugier despre originile arhitecturii, așa cum apare el reprezentat pe frontispiciul lucrării sale, *Essai sur l'architecture*, ediția din 1755: „coliba primitivă”, construită prin îmbinarea unor crengi și trunchiuri de copac. Această ipoteză data de pe vremea lui Vitruvius, însă Laugier a folosit-o pentru a-și ilustra teoria: coloanele trebuiau să fie funcționale, iar pilaștrii și toată „arhitectura în relief” nu erau decât un non-sens.



Arhitectura absolutismului

Pe scurt, am văzut că secolul al XVII-lea a lăsat Barocul moștenire secolului al XVIII-lea, dar că Barocul a fost apoi luat cu asalt, din exterior, de teorii radicale, partizane ale raționalului, și erodat, la interior, de mutații ale naturii proprii. Să ne aplecăm acum asupra câtorva construcții care ne permit să observăm în amănunt desfășurarea acestor procese. Mai întâi, palatele.

Trei palate regale: Viena, Stockholm și Berlin

La 1700, erau în curs de construcție trei palate regale grandioase: la Viena, Stockholm și Berlin. Dacă aruncăm o privire asupra motivelor care au stat la baza acestor demersuri și analizăm rezultatele arhitecturale, ne vom face o idee despre ce însemna construcția de palate în secolul al XVIII-lea. Să începem cu Viena. Sub domnia împăratului Leopold I, orașul scăpase în sfârșit de amenințarea otomană, iar valul de optimism și trezirea conștiinței naționale care au urmat eliberării Vienei, în 1683, s-au reflectat în activitățile de construcție. Cele două repere fundamentale pentru constructori erau Parisul și Roma, iar la 1691 un scriitor vienez nota deja cu mândrie că orașul îl depășise pe primul și îl egala pe cel de-al doilea. În 1695 a fost începută construcția palatului imperial Schönbrunn. Era amplasat în afara orașului – un Versailles vienez – iar intenția era clară: de a conferi puterii imperiale un simbol nu mai puțin strălucitor decât Versailles-ul. Arhitect a fost numit J.B. Fischer von Erlach, fiu de cioplitor în piatră și sculptor – și sculptor el însuși la începuturile carierei sale –, care petrecuse doisprezece ani în Italia. Ne putem face o părere despre atitudinea acestuia și despre atmosfera în care a lucrat răsfoind remarcabila carte pe care a publicat-o spre sfârșitul vieții, *Entwurfeiner*

9 Scară a Palatului din Caserta, de lângă Napoli, 1751-74, de Luigi Vanvitelli (vezi fig. 32 pentru plan). Scările și-au intrat în drepturi în timpul Barocului, când au început să ocupe spații de dimensiuni extravagante doar de dragul artificului arhitectural.