



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI



HISTORIA ARTIUM

1/2012

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
HISTORIA ARTIUM**

1 / 2012

January – December

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES

HISTORIA ARTIUM

EDITORIAL OFFICE: 1st Kogălniceanu Str., Cluj-Napoca, ROMANIA, Phone: +40 264 405300

GENERAL EDITOR:

Associate Professor OVIDIU GHITTA, Ph.D., Dean, Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

EDITORIAL BOARD:

Professor NICOLAE SABĂU, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Professor VIORICA GUY MARICA, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Professor KOVÁCS ANDRÁS, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Lecturer VLAD ȚOCA, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Lecturer KOVÁCS ZSOLT, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

COORDINATOR EDITOR:

Associate Professor GHEORGHE MÂNDRESCU, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

COLLABORATOR:

IOANA MÂNDRESCU, Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

<http://www.studia.ubbcluj.ro/>

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEȘ–BOLYAI
HISTORIA ARTIUM

1

Desktop Editing Office: 51st B.P. Hasdeu, Cluj-Napoca, Romania, Phone + 40 264-40.53.52

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

NICOLAE SABĂU, Iconografia Sfântului Carlo Borromeo în Transilvania epocii barocului * <i>Iconography of St. Carlo Borromeo in Transylvania during the Baroque Era</i>	5
CLAUDIA M. BONȚA, Reflexele sculpturii în medalistica central-europeană. Secolele XVII-XVIII * <i>Influences of Sculpture in Medal Study. 17th – 18th Centuries</i>	31
RADU POPICA, Contribuții la cunoașterea artei plastice brașovene din secolul XVIII: Stephan Schuller și Joseph Benjamin Barbenius * <i>Stephan Schuller and Joseph Benjamin Barbenius: Contributions to the Knowledge of Brașov's Fine Art from XVIIIth Century</i>	51
KOVÁCS ZSOLT, Rolul patronilor în reconstruirea și decorarea barocă a bisericilor franciscane din Transilvania. Cazul bisericilor franciscane din Mediaș și Brașov * <i>The Role of Benefactors in the Reconstruction and Baroque Decoration of Franciscan Churches in Transylvania. The Case of the Churches in Mediaș and Brașov</i>	61
VASILE DUDA, The Artists of Bistrița in the Twilight of the 19 th Century and the Dawn of the 20 th * <i>Artiști din Bistrița la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX</i>	97

VLAD ȚOCA, Old Romanian Art in Virgil Vătășianu's Works Between the Two World Wars and his Choice of Method * <i>Arta veche românească în scrierile lui Virgil Vătășianu între cele două războaie mondiale și alegerea metodei sale</i>	113
ANDREA RAGUSA, Un'idea del bello. La nozione di patrimonio culturale nel dibattito italiano degli anni Cinquanta: continuità e rotture della scienza giuridica * <i>O idee despre frumos. Noțiunea de patrimoniu cultural în dezbaterile italiană din anii '50: continuitate și sincope în cadrul științelor juridice</i> * <i>An Idea about Beauty. The Notion of Cultural Patrimony in the '50's Italian Debate: Continuity and Discontinuity in Juridical Science</i>	125

Recenzie - Book Review – Compte Rendus

Marius Cornea, <i>Pictura europeană din secolele XV – XX în Muzeul de Artă Timișoara</i> , catalog general ilustrat [<i>European Painting from the 15th to the 20th Century in the Art Museum of Timișoara</i> ; Illustrated General Catalogue], Editura Diacritic Brumar, Timișoara 2012, 418 p. + 20 il. color și 476 alb-negru (Gheorghe MĂNDRESCU)	151
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ICONOGRAFIA SFÂNTULUI CARLO BORROMEO ÎN TRANSILVANIA EPOCII BAROCULUI

NICOLAE SABĂU*

ABSTRACT. Iconography of St. Carlo Borromeo in Transylvania during the Baroque Era. The present academic discourse contains an iconographical and iconological approach; an introduction in the iconography of Transylvania Baroque referring to the manner in which the Catholic Church there adapted to the rules established during the Council of Trent; a late but mandatory conformity on the issue of sacred images (*De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*, 1563) and to the norms in the erection and design of churches (*Carlo Borromeo, Instructiones fabricae et suppellectillis ecclesiasticae*, 1572) in the province newly annexed to the Habsburg Empire. The author presents a number of religious characters endowed with apotropaic qualities who were invoked and depicted in Catholic Churches in Transylvania. The case study focuses on St. Carlo Borromeo, the ideal figure of the cardinal during the Catholic Reformation, present among the saints depicted on public monuments, in altar paintings and sculpture, on small statues, relief and silverwork inside religious buildings during the 18th and 19th centuries (Alba Iulia, Baia Mare, Grabaț, Iecea Mare, Oradea, Sighetu Marmăției, Timișoara etc.). The present research was extended to encompass images from Europe in an attempt to identify iconographic models and sources of inspiration in the depiction of St. Carlo Borromeo in Transylvanian iconography.

Keywords: iconography, apotropaic images, St. Carlo Borromeo.

*Vos greges/ mei/ greges/ pascuae mea! dicit D(omi)n(u)s/
Ezechil, XXXIV. v. XXXI*

Sfârșitul secolului al XVII-lea și întreg secolul al XVIII-lea au reprezentat pentru artele plastice transilvănene o adaptare particulară, uneori originală a barocului central-european, unul dintre spațiile privilegiate ale acestei maniere. Împământenit în Transilvania în condiții speciale, pe fondul unei tradiții autohtone cu o "încăpățânată"

* Profesor universitar la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Romania, nicolaesabau@personal.ro

dăinuire a formelor Renașterii târzii sau a celor postbizantine, barocul va evolua pe parcursul secolului al XVII-lea și al XVIII-lea într-o determinată dependență de modelele artistice ale Europei Centrale. Curând după cucerirea principatului de către habsburgi, programul imperial se va desfășura în formule clare mai întâi în arhitectură apoi în sculptură și în pictură.¹ Pentru a pune în practică acest ambițios program era nevoie alături de importante resurse financiare și de o forță de muncă specializată: arhitecți, ingineri militari, meștri constructori, sculptori, pietrari și pictori instruiți la școala barocului european; doar ei puteau impune acea "modă nouă" despre care vorbea Apor Petru (1676-1752), unul dintre reputații cronicari ai veacului, în a sa *Metamorphosis transilvaniae* (1737).²

Spre această Transilvanie, devenită după primul deceniu al secolului al XVIII-lea, un vast șantier de construcții, vor aflui individual sau în grup, în echipe, uneori chiar familiale, numeroși meștri care vor acoperi solicitările din toate domeniile de specialitate prezente în acel tip complex de construcție - *Gesamtkunstwerke* - propriu epocii barocului.

Dacă într-o primă etapă elita acestor specialiști era alcătuită din *maestranze* peninsulare, meștri italieni (Luigi Ferdinando Marsigli, Giovanni Morando Visconti +1717, Giuseppe di Quadro +1727, Francesco Brilli +1719, Antonio Beduzzi, Francesco Rusca, Giacomo Cerutti, Giovanni Battista Ricca, Domenico Luchini, Giovanni Martinelli, Lodovico Marini și Egidio da Genova),³ într-o a doua perioadă rolul hotărâtor îl vor avea meștri de origine germană din acel "orbis germanus" al Europei Centrale. Consemnăm aici doar câteva dintre personalitățile care s-au remarcat în fiecare domeniu: constructorii Konrad Hammer (+1748) din Schwalbach, Johann Eberhardt Blaumann (1733-1786) din Böblingen/Württemberg⁴ sculptorii Johann König, Johann

¹ M. Benko, *Probleme urbanistice ale orașului Cluj în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în "Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Arta plastică", 14, 8, București 1967, pp. 237-243; M. Țoca, *Clujul baroc*, Cluj-Napoca, 1983, p. 20; N. Sabău, *Sculptura barocă în România*, București 1992, p. 17 și urm.; N. Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, Vol.2. *Pictura*, Cluj-Napoca 2005 p. 14-74.

² P. Apor, *Metamorphosis Transilvaniae, 1737*, în "Monumenta Hungariae" Historica, Scriptorum, XI, Pesta 1863, p. 315; Bartha I. Bartha, *Recepționarea modului de viață occidental în cercurile mării aristocrației ungare din veacul XVIII*, în "Anuarul Institutului de Istorie", Cluj-Napoca, Editura Academiei Române XXXII, București 1993, p. 49-54.

³ N. Sabău, *Alcuni maestri italiani nella Transilvania del Settecento*, în "Ars Transilvaniae", Editura Academiei Române, București 1992, pp. 5-29.

⁴ Sugestivă este informația documentară referitoare la noile construcții civile și religioase din orașul Gherla (jud. Cluj), unde, între anii 1730 și 1776 au activat 34 meștri constructori, pietrari, stucatori și fierari (B. Nagy Margit, *Reneszansz es barokk Erdelyben*, București 1970, pp. 203-210, 227-251, 293-329; Idem, *A barokk Szamosújvár születése*, în "Különlenyomat az Építés-építészettudomány", XV, pp. 1-4, Budapesta 1983, p. 32-36, studiu reluat în „Az örmeny Szamosújvár”, Pro Armenia, Szamosújvár 2004, p. 109; N. Sabău, "Armenopolis" oder Das Barok in Gherla (18.-19. Jahrhundert), în "Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde", Böhlau Editore, Köln, Wien, 14 (1991), Heft 1, pp. 47-67 articol reluat în „Cultură și artă armenească la Gherla”, Ed. a II-a, Editura Ararat, București 2010, pp. 85-98; Virgil Pop, *Armenopolis oraș baroc*, Ed. a II-a Accent 2012, pp. 83-85.

Nachtigall (+1761) și Anton Schuchbauer (1719-1789)⁵, toți trei proveniți din Bavaria, apoi pictorii Anton Steinwald (+ 1786) din Wels (Austria) și Johann Nepomuk Schöpf din München. Maeștrilor amintiți mai sus li se potrivesc cuvintele pline de simțire și de adevăr incizate pe cenotaful constructorului italian Francesco Brilli aflat în catedrala catolică din Alba Iulia (România): "D.O.M./ STA VIATOR ! NEC ABIT MORARE/ PA VL VM ET CONSIDERA:/ LAPIS TACITVRNVS LOQVIT(UR) FAMAM/ MVLTVM AESTIMATI MVRRIORVM/ MAGISTRI, DOMINI FRANCISCI BRILI/ POSTQVAM ITALIAE PATRIAM RELIQVISSET/ AMORE ERIGENDORVM ECCLESIAE ET FORTA/ LICIJ AEDIFICIORVM ANIMAM DEO/ HIC VERO CORPVS RELIQVIT ALBAE/ CAROLINAE ANNO MDCCXIX/ DIE L. MAIJ".

Pictura monumentală parietală (*a fresco*) din Transilvania secolului al XVIII-lea nu a cunoscut însă anvergura exemplelor din domeniul arhitecturii și sculpturii, cu excepția câtorva măturii de pictură postbizantină aflate pe bolțile și pereții bisericilor ortodoxe și greco-catolice (unite) ale Principatului.⁶ O adevărată înflorire înregistrează sectorul picturii de altar. Dobândindu-și drepturile și o deplină siguranță, biserica catolică își propune să învieze interiorul lăcașurilor de cult redobândite - afectate vreme de două secole de iconoclasmul calvin și unitarian - prin noul mobilier liturgic baroc dar mai cu seamă prin instructiva și captivanta pictură a noilor altare. În acest secol, credinciosul va cunoaște noua iconografie inspirată din decretul celei de a XXV-a sesiuni a Conciliului din Trento (1563) asupra problemei imaginilor sacre, *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus* dar și din tratatul publicat de Carlo Borromeo în 1572, în întregime dedicat construcției și amenajării edificiilor de cult: acele *Instructiones fabricae et suppel/ectilis ecclesiasticae*. Astfel și în bisericile transilvane această pictură nouă va avea un rol educativ și de cointeresare spirituală a credincioșilor. Clerul, începând de la episcopi la simpli preoți, se vor servi de acum încolo de imagini, de pictura altarelor, în scopuri didactice, pentru a învăța și a aminti enoriașilor principiile fundamentale ale religiei și pentru a prezenta exemple concrete de credință și conduită umană, de devoțiune, umilință și sacrificiu.

În repertoriul picturii de altar din Transilvania vom remarca o serie de teme iconografice și de personaje religioase, specifice ordinelor religioase care au patronat aceste inițiative, iezuiții și franciscanii în primul rând, dar și centrele episcopale de la Alba Iulia, Oradea și Timișoara. Între personajele religioase înzestrate cu calități *apotropaice* invocate și reprezentate în bisericile transilvane din secolul al XVIII-lea se numără Arh. Mihail, Sf. Ioan Nepomuc, Sf. Barbara și Sf. Carlo Borromeo. Mai recenta literatură de istoria artei a înregistrat mai cu seamă reprezentările sculpturale în abordări sintetice și mai puțin exemplele din domeniul picturii. Un studiu iconografic dedicat unui personaj sanctificat, de anvergura lui Carlo Borromeo, se impunea cu

⁵ N. Sabău, *Der Bildhauer Anton Schuchbauer, 1719-1789*, Cluj-Napoca 1979; Idem, *Sculptura barocă*, pp. 132-151.

⁶ M. Porumb, *Un veac de pictură românească din Transilvania. Secolul XVIII*. Editura Meridiane, București 2003, pp. 43-51, 71-75, 93-106.

necesitate ca exemplu al devoțiunii și al sacrificiului omenesc, atât de puțin promovat în zilele noastre.

Carlo Borromeo⁷ aparține grupului restrâns de sfinți de la care s-au păstrat și transmis portrete autentice.⁸ Efigiile sale - ale copilăriei, ale maturității și până la masca mortuară conservă trăsăturile fizionomice și spirituale ale unei personalități remarcabile a bisericii catolice din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, o personalitate angajată în procesul de fortificare a bisericii, un personaj care prin viața sa plină de sacrificii și prin cultura sa excepțională s-a identificat cu figura ideală a ierarhului bisericesc al catolicismului reformator după Conciliul din Trento. Înnoirea mentalității preoților prin acțiunea pastorală, educația periodică, nemijlocită, prin vizitațiile sale canonice, nu s-a limitat doar la arhidieceza în care păstora, ci s-a răsfrânt și asupra țărilor Europei central-răsăritene. Astfel Carlo Borromeo, și, mai apoi continuatorul operei sale, Federico Borromeo, au avut contacte personale cu o seamă de fețe bisericești din Polonia, Ungaria și Transilvania, asupra cărora și-au exercitat influența prin colocvii directe sau prin scrisori. Carlo Borromeo a fost în corespondență cu Ștefan Báthory, principele Transilvaniei, mai apoi regele Poloniei, pe care l-a prețuit în mod deosebit. Pe nepotul acestuia, Andrei Báthory, viitorul cardinal, l-a primit ca pe un oaspete de seamă la Milano, povățuindu-l și după aceea, în scrisorile pe care i le-a trimis în Transilvania⁹.

Împrejurările politice și religioase derulate în prima jumătate a secolului al XVII-lea în Principatul Transilvaniei nu au fost propice bisericii catolice, multe din lăcașurile de cult fiind "expropriate" de calvini și unitarieni, iar imaginile venerate ale sfinților, distruse sau izgonite din biserici. O reinstaurare a acestora va fi făcută abia după primul deceniu al secolului al XVIII-lea prin sprijinul eficient al habsburgilor.

În ceea ce privește Transilvania, răspândirea venerării sfântului Carlo Borromeo s-a datorat nu doar unor personalități de frunte ale bisericii catolice, unor călugări iezuiți sau piariști - corespunzând devoțiunilor personale -, ci și unor laici, funcționari și militari ai noii stăpâniri, angajați în programul de construcții edilitar-militare din Principat.

⁷ Autorul lucrării de față a publicat o primă versiune a studiului în „Studia Borromaica”, 18, 2004, Accademia di San Carlo Milano, Biblioteca Ambrosiana, Bulzoni Editore, sub titlul, *L'Iconografia di San Carlo Borromeo in Transilvania nel periodo barocco*, pp. 355-390. Demersuri asemănătoare s-au datorat cercetătorilor, Andrea Spiriti (*Da Carlo Borromeo a Carlo VI: Iconografia politica nella Karlskirche di Vienna* și, Pietro Delpero (*Rappresentazione iconografica di Carlo Borromeo in area bavarese tra Sei e Settecento*), publicate în „Studia Borromaica”, 20/2006, număr dedicat unei teme generoase precum, „Cultura e spiritualità borromaica tra Cinque e Seicento”, pp. 293-316, respectiv 317-337; Veronique Gerard Powel, *Notes sur la diffusion de l'iconographie de saint Charles Borromée en Espagne*, în „San Carlo e il suo Tempo”. Atti del convegno Internazionale nel IV centenario della morte (Milano, 21-26 maggio 1984), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1986, pp. 1021-1034.

⁸ W. Brauenfels (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonografie*, Rom-Freiburg-Basel-Wien, Herder, Editore, 1974, pp. 273-275.

⁹ F. Galla, *Borromei Szent Karoly hatasa Magyarországon*, Budapest 1939, pp. 10-11; E. Veress, *Báthory István fejedelem és lengyel király levelezése*, II, 1576-1586, Kolozsvár (Cluj) 1944, pp. 244, 251-252, 283-285.

Una dintre primele imagini ale lui Carlo Borromeo era reprezentată de statuia din piatră a sfântului ridicată deasupra bastionului nord-vestic - închinat împăratului Carol al VI-lea - al cetății de tip Vauban de la Alba Iulia, construită între anii 1715-1738 după planurile inginerului militar italian Giovanni Morando Visconti (1652-1717) și în funcție de programul iconografic și iconologic la care și-a adus contribuția inginerul scenograf bolognez Antonio Beduzzi.¹⁰ Realizată curând după anul 1720, statuia monumentală - dispărută la o dată incertă - stabilea o clară comuniune între sfântul patron și împărat așa cum a fost enunțată în ambițiosul program iconografic și iconologic al bisericii Sf. Carlo Borromeo din Viena, construită de împărat și sfințită doar cu cinci ani mai înainte, în 1716. În același an, sub episcopul Gheorghe Mártonfi, a fost restituită cultului catolic, prin grija împăratului Carol al VI-lea, vechea catedrală catolică Sf. Mihail, care vreme de aproape 170 de ani a fost în folosința calvinilor. Sprijinului împărătesc i s-a datorat și refacerea bisericii și mobilarea ei cu noile altare liturgice, între care și cel închinat Sf.-lui Carlo, ridicat, "*Ex parte vero epistolae primum altare Sancti Carol/i Borromei Episcopi ex marmore cum porphyreticis columnis*".¹¹ Lucrarea realizată probabil de Johann Chimán, autorul picturii altarului principal (*Cina cea de taină*, 1720), reprezintă tipul iconografic al sfântului îngenunchiat în fața crucifixului, într-o atitudine de extaz și de devoțiune mistică, în același timp (Fig. 1, 2). Pictorul a redat cu fidelitate caracteristicile fizionomice popularizate prin gravurile sau picturile mai timpurii, tipul feței slăbită cu fruntea pleșuvă, cu nasul marcat, aproape proeminent, cu ochii sugestivi, mustața subțire și barba tunsă scurt. În registrul inferior, prim planul e marcat de figura unui înger în zbor, privit din spate, ce introduce spada în teacă, un simbol voalat al încetării pedepsei divine prin molima, care este personificată, în vecinătate, prin imaginea unui schelet cu giulgiu, o amenințătoare evocare a aceluia *memento mori*. Din cer coboară îngerul purtător al cupei cu mir iar în fundal se pot desluși bolnavii și muribunzii purtați spre lazaret sau cimitir.

O statuie a lui Carlo Borromeo, cioplită în piatră, a fost plasată într-una din nișele fațadei principale a fostei biserici iezuite din Baia Mare (jud. Maramureș, România), lăcaș edificat între anii 1717-1720. Fosta mănăstire piaristă (actualmente biserica parohială romano-catolică) din localitatea Sighetul Marmăției (jud. Satu Mare, România), fondată în anul 1730 are ca patron al bisericii (1736) pe Sf. Carlo Borromeo.¹²

¹⁰ N. Sabău - Gh. Fleșer, *Sculptura barocă a cetății din Alba Iulia*, în "Anuarul Institutului de istorie și Arheologie", XXIII, Cluj-Napoca 1980, pp. 123-186; W.G. Rizzi, *Eine Wiedergewonnene Zeichnung des Antonio Beduzzi*, în "Osterreichisches Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege", XXXVII, Wien 1983, pp. 27-30; N. Sabău, *Les caractéristiques du baroque en Transylvanie au XVIII^e siècle, entre l'absolutisme et les Lumières*, în Édouard Pommier (edd.), "Les soleils du baroque", Rencontre de Porto 1993, Les Éditions de Paris - L'Unione latine, Paris 2002, pp. 150-153.

¹¹ A Kovács - Zs. Kovács (ed.), *Erdélyi római katolikus egyházlátogatási jegyzőkönyvek és okmányok, I, 1727-1737*, Kolozsvár (Cluj-Napoca) 2002, «Visitatio ecclesiae Albae Carolinensis, 1730, maius 4», p. 23.

¹² A.A. Russu - N. Sabău - I. Burnichioiu - I.V. Leab, M. Mákó Lupescu, *Dicționarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*, A.A. Russu (edd.), P.U.C., Cluj-Napoca 2000, pp. 62, 242.

Debutul Barocului în Banat - zonă din sud-vestul României - a stat sub semnul *reconquistei* creștine-catolice din primele decenii ale secolului al XVIII-lea, care îmbrăca aici un aspect ideologic cu valențe la fel de mobilizatoare ca acelea ale Contrareformei de odinioară. Noile construcții din domeniul arhitecturii civile, militare sau religioase, cele ale ordinelor monahale au dus la primenirea vieții economice și spirituale a regiunii aflată multă vreme sub stăpânirea turcească. Tratatul iezuitului Anton Holler din anul 1733, *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta seu Aedificia a Carolo VI. Imp. Max. P(ater) P(atriciae). Per Orbem Austriacum Bono posita ...*, dezvăluie concepția programatică a împăratului Carol al VI-lea în domeniul construcțiilor religioase (*Aedificia sacra*), al acelora științifice (*Aedificia docta*), a monumentelor laice (*Aedificia civilia*) și al obiectivelor militare (*Aedificia bellica*)¹³. În acest context reinnoitor, programul menționat va cuprinde și Banatul și principalul oraș al provinciei, Timișoara, unde a fost construită o puternică cetate care trebuia să blocheze ofensiva otomană spre centrul Europei, clădiri publice și particulare, biserici, cazarma, spitalul, grădini și parcuri, râul Bega regularizat, într-o adevărată *Temesia restaurata*¹⁴.

În acea epocă au fost înfrumusețate și principalele piețe ale orașului cu monumente comemorative și devoționale. Monumentul Sf. Treimi sau *Coloana Ciumei* ridicat în anul 1740 reprezintă un *ex voto*, o dedicație făcută Trinității de consilierul orașenesc Jan de Hansen în timpul epidemiei de ciumă din anii 1738-40, care a îndoliat orașul Timișoara, Banatul și Transilvania¹⁵ (Fig. 3). Monumentul comemorativ cu arhitectura compusă potrivit unei scenografii baroce, asemănătoare prototipului vienez ridicat de împăratul Leopold în împrejurări asemănătoare, evocă câțiva dintre sfinții cu valențe apotropaice: Sf. Rozalia, patroana "Bunei Morți", Sf. Sebastian, acel *depulsor pestilitatis*, cu trupul gol străpuns de săgeți, Rocchus, sfântul pelerin și taumaturg, invocat în evul mediu împotriva acestui flagel, arătând bubonul de pe coapsa dezgolită a piciorului stâng și Sf. Carlo Borromeo, eroul ciumei din Milano, imaginat în veșminte arhieresti cu funia penitenței petrecută peste umeri, ridicându-și privirea rugătoare spre cer¹⁶. Două dintre cele trei reliefuri ale soclului descriu secvențe dramatice din timpul epidemiei de ciumă: episodul tragic în care o mamă își plânge copilul mort și un episod al foametei ce s-a declanșat în Banat în lunile de severă carantină instaurată în timpul molimei, care a produs alte victime prin înfometare.

¹³ F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonologie und Programmatik des "Kaiserstils"*, Berlin-New York 1981, pp. 421-423.

¹⁴ *Ibidem*, p. 423.

¹⁵ N. Preyer, *Monographie der königliche Freistadt Temesvár. Monografia orașului liberei crăieșe Timișoara*, Editura "Amarcord", Timișoara 1995, pp. 197-200.

¹⁶ A. Buzilă, *Sculptura monumentală*, în A. Buzilă - R. Vărtaciuc (edd.), "Barocul în Banat" Timișoara 1992, pp. 5-6; H. Dieplich, *Die Dreifaltigkeitssäule*, în "Die Dreifaltigkeits oder pestssäule in Temeswar" Stationen einer Wiederentdeckung. Von Landsmannschaft der Banater Schwaben, München 1993, pp. 17-23; N. Sabău, *Metamorfoze*, pp. 191-192; Mihaela Vlăsceanu, *Sculptura Barocă în Banat*, Excelsior Art, Timișoara 2005, pp. 109-110.

O altă imagine a Sf. Carlo Borromeo este aceea prezentă la monumentul comemorativ închinat *Imaculatei Concepții și Sf. Ioan Nepomuc*, amplasat în Piața Paradelor (azi Piața Libertății)¹⁷ (Fig. 4). Lucrarea, un ansamblu sculptural baroc de bună calitate prezintă la nivelul soclului, între volutele monumentale, scene evocatoare din viața Sf.-lui Ioan Nepomuc (*Spovedania Reginei, Inchizitorul regelui Wenceslaus, Aruncarea lui Ioan Nepomuc de pe pod în râul Váltava*). Pe console au fost plasate statuile celor trei sfinți antipestilențiali, Rocchus, Sebastian și Carlo Borromeo, într-o redactare formală iconografică asemănătoare cu aceea de la Coloana Ciumei din Piața Domului.

Interiorul bisericii episcopale catolice (Domul) din Timișoara ilustrează o adevărată simfonie barocă, în care asistăm la o simbioză plină de pitoresc între arhitectură, pictură și sculptură, condusă cu un "diapazon" artistic plin de vivacitate dar unitar în expresie¹⁸. Îngeri, heruvimi și putti sunt plasați din loc în loc într-o mișcare și într-un zbor mimetic, sugerativ și creator de efecte deosebite. Pe masa altarului și în flancurile tabernacolului apar figuri de îngeri și statuile Sf. Tereza de Avila și Sf. Carlo Borromeo, cel din urmă îmbrăcat în veșminte ceremoniale cu crucifixul într-o mână și spada în cealaltă mână, o aluzie la pesta învinsă prin dăruire, credință și umilință. Statuile din lemn stucat și pictat sunt opera maestrului Johann Joseph Rössler (1700-1772), apreciat sculptor al școlii vieneze de artă, elev și discipol al lui Rafael Donner¹⁹. Altarul bisericii catolice din Grabaț - lăcaș edificat în 1764 - cu arhitectura în trei registre, de aspect scenografic baroc, e decorată cu statuile din lemn ale Sf.-lor Sebastian și Carlo Borromeo²⁰.

În patrimoniul Episcopiei catolice din Timișoara se conservă două statui monumentale din lemn stucat și pictat, reprezentând Sfinții Eusebiu Eremitul al Sf. Cruci și Carlo Borromeo, sculpturi aflate odinioară în biserica catolică din Sintandrei (jud. Timiș) (Fig. 5). Sf. Eusebiu îmbracă haina albă a eremiților paulini, cu tunica lungă și gluga petrecută peste creștet, apoi cu o tunică scurtă prinsă la mijloc cu *cingulum*, având nodul în formă de *crux decussata* (crucea Sf. Andrei). Într-o gestică patetică a brațelor este reprezentat Sf. Carlo Borromeo înveșmântat în tunica lungă, superpelliceum, pluviale, peste care se așează crucea cu capetele brațelor treflate, prinsă cu un lanț gros la gât și pălăria de cardinal pe creștet. Figura reproduce portretul arhierelui, binecunoscut de artiștii vremii, cu trăsături puternice, nasul mare, bărbia

¹⁷ K. Juhasz, *Der hl. Johannes Nepomuk als Schutzpatron des Banates*, în "Österreichische Zeitschrift für Volkskunde", Neue serie, XVIII, Viena, 1964, pp. 89-90; A. Buzilă, *Trei monumente de sculptură barocă*, în "Tibiscus. Artă", Timișoara 1974, pp. 47-52; N. Sabău, *Metamorfoze*, pp. 191-192.

¹⁸ H. Díplich, *Die Domkirche in Temeswar*, München 1972, p. 20 și urm.; A. Buzilă, *Biserici baroce din Banat* (teză de doctorat, mss, Universitatea "Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca, mss), 1, II, Timișoara, 1998; N. Sabău, *Metamorfoze*, pp. 194-195.

¹⁹ M. Aggházy, *A barokk szobrászat Magyarországon*, 1, Akadémiai Kiadó, Budapest 1959, pp. 363-364; M. Vlăsceanu, *Sculptura barocă în Banat*, Excelsior Art, Timișoara 2005, p. 124.

²⁰ M. Vlăsceanu, *Altarele baroce din localitățile Iecea Mare, Lenauheim și Grabaț (jud. Timiș)*. Studiu de caz (referat de doctorat, mss), Timișoara 2000, pp. 8-11; N. Sabău, *Metamorfoze*, I, *Sculptura*, p. 195.

rotunjită și ochii vii, blânzi²¹.

Cel mai important ansamblu de pictură religioasă barocă din Transilvania poate fi văzut la Oradea, în catedrala romano-catolică și în palatul episcopal din vecinătate (Muzeul Țării Crișurilor). Aici, prin grija episcopului mecena Adam Patachich va fi ilustrată o tematică iconografică deosebit de bogată ce are ca apoteoză figura lui "Iisus Hristos ca Salvator al lumii" (Fig. 6).

Frescele se datorează lui Johann Nepomuk Schöpf (1733-1798) a cărui autograf înscris cu majuscule sub figura Ev. Luca - patronul și protectorul confreriei pictorilor - consemnează doar parțial numele său: J DE/ SCHÖPF/ INV: et PINX (IT)²². Așadar, principala creație a lui Johann Nepomuk Schöpf: fresca de pe cupola catedralei catolice din Oradea reprezintă tema "*Triumful ceresc a lui Hristos*" dar și imaginea aceluși Gesu "somma luce" (Christus als dem "hochsten Licht") inspirată din *Paradisul* lui Dante, XXXIII, 43, într-o schemă compozițională în *trompe l'oeil*. Pe suprafața pereților, în zona triunghiulară a pandantivilor, în spațiul pictat al unor nișe cu soclul susținut de putti, au fost reprezentați cei patru evangheliști însoțiți de simbolurile consacrate. La nord-est, Matei, pleșuv și cu barba ascuțită, e redat în momentul redactării evangheliei sale ce începe prin genealogia lui Iisus. Îngerul însoțitor, într-o izbită redactare formală, coboară spre el din partea din dreapta a pandantivului. Marcu (nord-est) e imaginat ca un personaj vârstnic dar încă viguros, asemănător cu figurile Cinquecento-ului italian, într-un desen frontal, șezând și citind textul sacru înscris pe rotulul desfășurat în față. La dreapta lui apare doar capul leului însoțitor. Ev. Luca, de pe pandantivul sud-estic are în apropierea sa simbolul consacrat, boul, dar și imaginea *acheiropoeta* a Mariei. Ev. Ioan, tânăr, a fost redat frontal, într-unul dintre momentele sale "vizionare", cu privirea îndreptată spre cerimea bolții pe care apare figura lui Iisus Hristos. Brațul drept, cu pana de scris în mână e ridicat într-un gest de surpriză în vreme ce cu mâna stângă sprijină Evanghelia deschisă. De jur împrejur, deasupra firidelor, se desfășoară un bogat antablament pictat, marcat de arhitrave cu modiloni, frunze de acant și mici frontoane semicirculare decorate cu busturi marmorizate în lunete. Flancurile acestor coronamente sunt marcate de figuri alegorice dispuse în pandant. *Virtuțile* aflate în corespondența imaginii Ev. Matei reprezintă *Înțelepciunea*, purtând în mâini oglinda și șarpele apoi *Răbdarea*; cele aflate deasupra pandantivului cu figura Ev. Ioan personifică acea *Fede Christiana*, Fede Catholica (potirul cu ostia) și *Justitia* (balanța și spada)²³. În

²¹ N. Sabău, *Metamorfoze*, I, *Sculptura*, p. 198.

²² J. Biró, *Nagyvárad barokk és néoklasszikus művészeti emlékei*, Budapest 1932, pp. 43, 99; N. Sabău, *Johann Nepomuk Schöpf Begründer des Barocks in der monumentalen Malerei aus Siebenbürgen*, în "Artă românească. Artă europeană. Centenar Virgil Vătășianu". Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea 2002, pp. 237-245.

²³ Analogiile iconografice trimit spre una dintre puținele fresce, conservate până azi în Germania, creație aflată în biserica mănăstirii Sf. Ioan din Regensburg. A se vedea Ch. Riedl, *Die freskendekoration der Stiftkirche St. Johann durch den Münchener Hofmaler Johann Nepomuk Schöpf im Jahre 1768*, P. MAI (edd.), "St. Johann in Regensburg. Vom Augustinerchorherrenstift zum Kollegiatstift 1127/1290" 1990", Regensburg 1990, pp. 243-245.

corespondența Ev. Marcu apar personificările *Credinței* și ale *Bisericii catolice*, simbolizate aici prin acea navicolla, sau *naviculla Petri* dar și a *Penitenței* care are la picioarele sale coroana de spini. Edicula ce încorporează pandantivul consacrat Ev. Luca e însuflețită de alegoria *Speranței* (ancora) și aceea a *Păcii creștine* (ramura de măslin). Arhitectura aceasta aparentă a fost completată de ediculi cu flancurile articulate de volute. Frontoane triunghiulare decorate cu frunze de acant în câmp încorporează aceste mici construcții care în locul firidelor obișnuite au, în partea centrală, medaloane elipsoidale marcate de vrejuri fitomorfe. Două dintre aceste câmpuri elipsoidale cuprind imaginile Mariei și a Arh. Gabriel într-o redare a scenei Bunavestire. Maria, îngenunchiată în fața pulpitului, își îndreaptă chipul frumos și animat de fervoare religioasă spre privitor. De partea cealaltă, arh. Gabriel planează ușor din înălțime spre a împlini Vestirea Maicii Domnului. Între aceste două imagini dătătoare de bucurie a fost plasată figura lui Iisus din secvența care urmează coborârii de pe cruce. Este aceasta o imagine a durerii dar și a speranței în care vedem trupul gol al Salvatorului, cu brațele inerte purtând încă urmele stigmatelor, așezat lângă trunchiul pe care a fost răstignit. Secvența aceasta își află întregire în figura olimpiană a lui Iisus din imaginea Sfintei Treimi dar și imaginile crucii și Maramei Sf.-ei Veronica aflate în vecinătatea dreaptă a ediculei. Comuniunea aceasta între Maica Domnului și Hristos, care arată crucea purtată de îngeri, implorând iertarea lui Dumnezeu pentru omenirea suferindă, trimite la o temă iconografică mai rară în repertoriul picturii baroce europene. În vecinătatea crucii se unesc la această suplică Adam și Eva în vreme ce în jurul scenei grupurile de sfinți nu sunt străine de această acțiune. Avem aici, tema iconografică, a așa numitului *Duplex intercessio*, născocită de Bernini și readaptată apoi G.B. Gaulli în fresca bisericii Il Gesù.²⁴ În continuare, în registrele de sus, construcția aceasta ideală se îmbogățește printr-o serie de arcade cu nori schematici decorativi, deasupra cărora plutesc ca într-o comuniune concertuală cetele îngerești. Dincolo de cele patru arhivolte decorate de volute se deschide spațiul circular mai întunecat aflat în corespondența micului lanternou decorat cu figura lui Iisus învățător sau Iisus Salvator Mundi.

Peste tot, cerimea bolții e marcată de nori decorativi ce întrerup din loc în loc sau se strecoară printre aceste decoruri arhitecturale riguros distribuite. În câmpul decorativ din partea dreaptă, deasupra unui scut din bronz, a fost pictată figura atletică a lui Adam, redat într-o poză relaxată. Privirea lui se îndreaptă spre Eva care este culcată la dreapta sa. Între ei se interpune un înger cu bustul gol în atitudine de rugăciune. În spatele lor, mai aproape sau în profunzime, apar o serie de personaje în *grisaille*, greu de deslușit din punct de vedere iconografic. Ceva mai sus distingem misterioasa figură a lui Melchisedech, rege și sacerdot, simbol al regelui mesianic, așa precum glăsuiește Psalmul 109 (110). Imaginea învecinată a lui Iisus Hristos ne dezvăluie paralelismul, consonanța între Iisus, sacerdot etern și

²⁴ F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell' eta barocca*, Sansoni, Editore, Firenze 1966, pp. 136-141.

Melchisedech. Patriarhul cu potcapul de mare ierarh și de rege al Șhalemului ține în palmele sale pâinea, simbol al actului sacrificial în conexiune cu sacrificiul de mulțumire pentru victorie, și o imagine anticipatoare a Euharistiei. La dreapta lui Melchisedech a fost plasat un oștean cu coif cu penaj și costum de legionar roman adaptat la moda barocă, ce poartă un steag de dimensiuni mari, de culoare roșiatică, probabil figura Sf. Florian din Lorsch sau Sf. Longin (?). În fundalul acestei compoziții în *trompe l'oeil* mai apare un personaj ce are arătătorul mâinii drepte ridicat într-un gest didactic-moralizator dar și doi îngeri surprinși parcă la comentariul unui text sacru din marea carte pe care o poartă. În câmpul alăturat alt înger coboară precipitat spre un sfânt militar îmbrăcat cu o amplă mantie purpurie. Acest soldat, care poartă scutul pe umeri este surprins într-o mișcare vioaie. Corpul e redat din spate în racursiu iar capul îl îndreaptă spre patriarhul Moise, plasat în mijlocul scenei în acțiunea de prezentare a tablelor legii. La dreapta a fost imaginat Aron, fratele său mai mare și primul sacerdot al noului cult, aici în veșminte ample preoțești cu pletele albite iluminate de flacăra noii credințe care țâșnește parcă din capul său. Deasupra acestui triumvirat sacru planează cetele îngerești compuse din îngerași zglobii, nuzi, dar și îngeri mai mari, înveșmântați în haine cu faldurile bogate. În câmpul de formă aproape treflată din partea stângă a compoziției prezentate a fost plasat regele și profetul David purtând peste umeri mantia de purpură împodobită cu hermină. Acompaniindu-se cu harpa, el își cântă Imnurile din marea carte sprijinită de un înger așezat într-o poziție relaxată și totuși neatent la această acțiune. Un personaj mai vârstnic, ceva mai jos plasat, prezintă un rotul desfășurat ce cuprinde un text sacru. Alte personaje din *Vechiul* și *Noul Testament* sau grupuri de îngeri asistă la acest concert celest.

Antablamentul pictat din corespondența sanctuarului e marcat de prezența unei cete de îngeri care coboară precipitat printre norii grei; doi îngeri sprijină crucea iar al treilea îndreaptă spre privitor năframa Sf. Veronica. Nu întâmplător, aceste însemne au fost plasate într-o diagonală imaginată între Ev. Ioan cu ale sale prorocii din *"Apocalipsa din Patmos"* și Iisus Hristos din partea superioară a acestei compoziții, cu previziunea jertfei sale. Mântuitorul imaginat aici ca un personaj olimpic cu trupul athletic bine proporționat, parțial descoperit, tronează printre nori, încadrat de îngeri adoratori. Cel din dreapta poartă un mic scut decorativ cu inscripția I.N.R.I. Tot în acest câmp decorativ, ceva mai sus, în dreapta, apare figura Tatălui Ceresc cu sceptorul împărăției celeste în mână, în vecinătatea globului terestru. Chipul venerabil este încadrat de aureolă și de însemnul trinitar. Îngeri zglobii și o figură cu palmele împreunate în semn de rugăciune, animată de o mișcare ascendentă, în spirală, par să se îndrepte spre porumbelul Sf. Duh, care a fost plasat în punctul central al cupolei. *Grisaille-ul* utilizat de pictor proiectează aceste figuri într-un plan secundar.

Schema compozițională e complexă, tehnica combinată, iar paleta cromatică variată. Formele sunt conturate printr-un desen viguros într-o manieră degajată, lejeră, care condensează cu destulă dificultate petele de culoare într-un întreg definit.

Anatomia corpurilor a fost rezolvată cu o exersată știință. Veșmintele personajelor sunt de culoare maronie, gălbuie, verde și purpuriu; decorul arhitectural gri-verzui fiind într-un evident contrast cu petele de culoare rozalie reflectate de corpurile agitate ale micilor putti. Contrastul persistă în comparație cu aspectul albastru-gălbui al norilor sau cel alb-gri al personajelor alegorice.

Culorile însă nu reverberează, nu strălucesc și nici nu sunt eclatante, impresia de ansamblu, în ceea ce privește cromatica, este acum cea sinonimă cu cenușiul estompat. Chiar dacă Johann Nepomuk Schöpf mănuieste cu abilitate penelul la nivelul decorului formal, arhitectural sau antropomorf, în ceea ce privește paleta cromatică putem afirma că el nu face parte din categoria coloriştilor abili. Cu toate acestea impresia artistică de ansamblu a operei sale este pozitivă, bine apreciată de unii contemporani ai maestrului dar și de critica de artă din prima jumătate a secolului XX care-l socotea un talent remarcabil mai cu seamă în privința picturii cu tematică istorică²⁵. Firește că această pictură de pe cupola catedralei catolice, împreună cu frescele din capela palatului episcopal alăturat, se integra perfect întregului complex arhitectural, aceluia "*Gesamtkunstwerke*" baroc, ce vădea o armonioasă comuniune între arhitectura monumentului ecleziastic, a palatului și a caselor ("șirului") canonicilor cu pictura parietală sau cu pictura altarelor, cu sculptura, mobilierul liturgic și cu odoarele bisericii. Această concepție proprie epocii a fost împărtășită și de cei doi episcopi în timpul cărora s-au definitivat în linii esențiale lucrările menționate mai sus: Paul Forgach (1748-1759) și Adam Patachich (1760-1776). Primul, un bun cunoscător al culturii și al artei italiene, aprofundate în studiile sale de la Viena și Roma - a fost intern la San Apollinare - sau în vremea peregrinărilor peninsulare la Loretto, Firenze, Siena, Modena, Parma, Piacenza și Milano, a ideat întregul complex arhitectural, după cum o arată detaliul de plan prezentat în portretul său, păstrat în colecția catedralei, folosindu-se de o echipă completă de maestri italieni, formată din arhitectul Giovanni Battista Ricca din Pambio (Lugano) și maestrul constructor Domenico Luchini înconjurat de o adevărată maestranza. Cel de al doilea prelat, Adam Patachich de Zajezda, nobil de origine croată, un subtil cunoscător al artelor dar și darnic mecena, a edificat monumentalul palat episcopal, dar a patronat și un șantier de pictură parietală pe măsură: frescele maestrului J. N. Schöpf. În privința înrăuirilor înregistrate de Johann Nepomuk Schöpf nu poate fi pusă la îndoială însușirea strălucitei lecții oferită de Andrea Pozzo, marele maestru al picturii iluzioniste, experimentată cu atâta succes în biserica Sf. Ignazio din Roma, în 1691-1694 sau în palatul Lichtenstein din Viena²⁶. Probabil, așa se explică și faptul

²⁵ J. Biró, *Nagyvárad barokk*, p. 45.

²⁶ A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Pars prima, Romae 1693. Pars secunda, Romae 1700; W. Mrazek, *Der Illusionismus der barocken Deckenmalerei in Österreich*, în "Alte und moderne Kunst", 17, 1972, p. 2-8; H Tietze, A. Pozzo und die Fürsten Lichtenstein, în "Festschrift des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich", Wien 1914; Idem, *Programme und Entwürfe zu den großen Österreichischen Barockfresken*, în "Jahrbuch des Kaiserhauses", XXX; H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin (f.a.), pp. 314-315.

că Johann Nepomuk Schöpf repetă eroarea lui Andrea Pozzo de a reprezenta iluzia doar în centrul spațiului arhitectural pentru că numai în acest fel liniile conferă o valoare spațială clară.

Figurile celor patru evangheliști sunt influențate de modelele prezente în repertoriul picturii atelierelor din Roma, firul consonanțelor formale și compoziționale ducând până la evangheliștii lui Domenichino din biserica romană, S. Andrea della Valle (1624-1628).²⁷

Acestea ar fi însă izvoarele mai îndepărtate de inspirație, dar consonanțe stilistice și formale mai apropiate pot fi întâlnite și în diferitele lucrări ale măestrilor frescei baroce care au activat în zonele nord, nord-estice ale Austriei, în Bavaria și în Boemia, în centrele artistice înfloritoare ale acestor regiuni, Viena, München și Praga. Cu siguranță că J. N. Schöpf va fi cunoscut frescele lui Cosmas Damian Asam (1686-1739) din biserica mănăstirii benedictine din Weltenburg (1721), la vest de Regensburg sau cele din biserica Sf. Ioan Nepomuc din München, un adevărat simbol al creației artistice, apoi cele ale lui Paul Troger (1698-1762) și a cercului său artistic - minunatele picturi de pe bolta bisericii mănăstirii elisabetane din Bratislava (1742-1743), cele ale lui Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) de o neastâmpărată inventivitate, ale lui Anton Schmidt (1706-1773) și, mai ales, frescele lui Mathias Günther (1705-1788), harnicul său confrate, din biserica mănăstirii și spitalului Sf. Elisabeta din München (1765)²⁸. A împărtășit concepția artistică a acestor pictori, a lucrat în maniera lor destul de savantă care se adresa mai mult unui cler instruit decât înțelegerii limitate a enoriașilor. Ermetismul acesta tematico-iconografic îl întâlnim și în frescele orădene dar și în programul frescelor bisericii mănăstirii Sf. Ioan din Regensburg (1768). În privința stilului pictural observăm că toate caracteristicile barocului sunt puse în valoare iar cele câteva palide ecouri ale unui clasicism de factură romană nu fac decât să exalte prima manieră. Figurile de pe cerimea bolții sunt animate de o impetuoasă mișcare ce antrenează și faldurile veșmintelor. Contrastele de lumini și de umbre se relevă nu doar în paleta cromatică a frescei propriu-zise ci și prin contrapunerea acestor culori *grisaille-ului*. Întrezărim în această frescă, datorită lui Schöpf, ca și în multe dintre lucrările confratelui său Maulbertsch, o voită și pasională revoltă împotriva raționalismului acelei epoci. În pictura lui J. N. Schöpf de la Oradea desprindem ideea propagandei învățaturii creștine prin pilda și prezența activă a proorocilor, a evangheliștilor, a apostolilor, a sfinților militari, a îngerilor, a personificării Credinței, a Bisericii cu o exaltare a cultului lui

²⁷ H. Voss, *Die Malerei*, p. 208, 209.

²⁸ E. Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe. Germany/Austria/Switzerland/Hungary/Czechoslovakia/Poland*, London 1965, pp. 184-189, 117-119, 296-299, 120, 247; *Matthäus Günther 1705-1788. Festliches Rokoko für Kirchen. Kloster. Residenzen, Städtische Kunstsammlungen Augsburg*. München 1988, p. 12, 18, 24, 28, 36, 39, 113, 180, 229, 254, 335, 368, 383; K. Garas, *Franz Anton Maulbertsch*, Vienna, Budapesta, 1960; Idem, *Maulbertsch Magyarországon*, în "Barokk és Maulbertsch", Veszprém, 1992, pp. 161-196; *Barock in der Slowakei*, în "Pamiatky múzea", Bratislava, 1992, pp. 15-26, 62-77.

lisus și cel Marian. O evidentă reluare a acelei *Propaganda fidei*, elaborată la 1622 și apoi răspândită de misiunile congregaționale din vremea papei Grigore al XV-lea, a continuității reformelor lui Carlo Borromeo și a propunerilor lui Federico Borromeo, cu un nou și eficient conținut de o profundă spiritualitate, cu un nou "sensus mysticus" prin care pictura, în tot ce vizualiza, să fie asociată reinnoitelor omilii catolice²⁹.

Creația orădeană a pictorului Johann Nepomuk Schöpf se întregeste prin pictura capelei palatului episcopal³⁰. Atât tabloul pentru altar plasat în capătul nordic al navei, cât și pictura parietală reprezintă un adevărat oratoriu închinat personalității și memoriei episcopului milanez. Așadar, pictura altarului îl reprezintă pe Sf. Carlo Borromeo, episcop de Milano și Cardinal de S. Prassede care în timpul epidemiei de pestă din Milano (1576) îi oferă Mântuitorului propriul sacrificiu pentru izbăvirea concetățenilor și enoriașilor săi. Astfel, în privința declanșării unei stări emoționale de profundă compasiune față de cei încercați sau cei dispăruți, pictorul Johann Nepomuk Schöpf poate fi socotit un artist împlinit, aceasta în măsura în care modelul compozițional, narațiunea scenică pictată îi aparține. Dincolo de paleta cromatică, uneori fadă, impresia de ansamblu a lucrării este una pozitivă.³¹

Alegerea hramului Sf. Carlo Borromeo din partea Episcopului Adam Patachich răspunde unor nostalgice amintiri din copilăria și tinerețea sa petrecute la Kalocsa în mediu ecleziastic, unde, în anul 1733, o capelă a fost consacrată acestui sfânt

²⁹ H. Tintelnot, *Die Barocke Freskomalerei in Deutschland*, München 1951, p.263-264.

³⁰ Palatul episcopal - actualul Muzeu al Țării Crișurilor - o monumentală clădire cu planul în forma literei U, ce poartă pecetea barocului târziu, a fost construit între anii 1762-1776, sub patronajul Ep. Adam Patachich, după planurile arhitectului vienez Franz Anton Hillebrand și supravegherea inginerului Johann Michael Neumann (J. Biró, *Nagyvárad barok*, pp. 57-67, 104-106; A. Avram, I. Godea, *Monumente istorice din Țara Crișurilor*, București 1975, p. 35-36; V. Vătășianu, *Kunstdenkmäler in Rumänien*, Leipzig 1986, p. 236, 444); A. Chifor, *Oradea Barocă*, Editura Arca, Oradea 2006, pp. 137-148.

³¹ Aprecierile aspre, chiar răutăcioase ale Ep. Solomon, (1776), succesorul Ep. Patachich, referitoare la calitatea mediocră a picturii altarului principal al capelei palatului erau subiective. Ep. Solomon îl considera pe J.N. Schöpf doar "pictor de fresce" și mai puțin maestru al picturii de șevalet. Adversitatea Ep. Solomon avea însă alt temei, anume impietatea și scandaloasa "invenție" a pictorului față de un subiect sacru, îndrăzneala de a fi folosit drept model al Maicii Domnului, chipul soției sale: "... Magnae Altaris Imaginem figuram Absumptionis B. Mariae V. referentem clanculariae junxerat impostor pictor Adamus Schöpf qui testitudinem cupulum vocatam Ecclesiae maculaverat potius, quam pinxerat, uti videre est, quam per fortia subtruere volebat medio Architecti et apud Augustam summe commendaverat, hanc ego tanquam, Scandalosam, quia Uxoris suae formam adpinxerat effigiei Mariae ... ". Că lucrarea nu era mediocră o dovedește aprecierea făcută de împărăteasa Maria Teresia, în septembrie 1779: "das Bild ist nicht schön, aber auch nicht so, wie man forgestelt acception dem Pryrster des Domherrn Saloman und sein Geld ein Besseres machen zu lassen ich habe nicht denn Mahler ausgesucht der vorige bischof hat ihme die ganze Kirche zu mahlen anvertraut, so hätte glauben sollen dass er ein Altarblat wird mahlen können diese Sache ist also genedicht" (J. Biró, *Nagyvárad barok*, p. 116, 144).

patron.³²

Amintim că figura Sf.-lui Carlo Borromeo a fost pentru artiștii secolului al XVII-lea un subiect privilegiat și ilustrat tot atât de frecvent precum *Bunavestire* sau *Răstignirea*. Acest descendent al familiei florentine Medici, ce a primit tunsura la zece ani, înzestrat după numai doi ani cu o abație și, la douăzeci și doi de ani, cu Arhiepiscopia de Milano, prin hotărârea papei Pius al IV-lea, a fost în timpul pestei din 1576-77 un exemplu de devoțiune inepuizabilă. Tema, foarte generoasă, a reprezentat o adevărată încercare la care s-a încumetat să participe și J. N. Schöpf. Între maeștrii care au abordat acest subiect în Europa apuseană se numără Anibale Carracci (Muzeul Ermitaj, Petersburg), Nicolas Poussin (bisericile Saint-Jacques la Boucherie, 1616-1618, Paris și Capucinilor din Blois, 1612-1621), Philippe de Champaigne (biserica Sainte Croix de la Bretonnerie, Paris), Charles Le Brun (biserica Saint Nicolas du Chardonnet, Paris), Simon Vouet (Musée des Beaux Arts, Bruxelles), Sebastien Bourdon (Musée d'Orléans), Lodovico Carracci (biserica din Nonatola), Pietro da Cortona (biserica Sf. Carlo Catinari, Roma), Bertholet Flemalle (catedrala Sf. Paul, Liège), Pieter Candid (Altarul Paulinilor, în Bayerisches Staatsgemaeldesammlungen, München) și Mignard (altarul principal al bisericii San Paolo Catinari, Roma, acum în muzeul din Narbonne, gravat de F. De Poilly)³³.

În Europa Centrală, cultul și iconografia Sf. Carlo Borromeo vor cunoaște o înflorire deosebită. Austria, Bavaria, Cehia, Polonia, Ungaria și Transilvania vor actualiza memoria sa prin mijlocirea a câtorva teme iconografice, precum: *Sf. Carlo Borromeo în genunchiat în fața crucifixului*; *Rugăciunea fierbinte a Sf. Carlo Borromeo în timpul ciumei din Milano*; *Apoteoza Sf. Carlo Borromeo* și, în sfârșit, *Episcopul milanez administrând ciumaților Sfânta Cuminecătură*. În Ungaria secolului al XVIII-lea, reprezentanții de frunte ai bisericii și ai aristocrației, cum ar fi arhiepiscopul Karl Ambrosius, apoi Gabriel și Adam Patachich, Karol Eszterházy, Karol Salbeck, Friedrich Michael și Karl Michael Althan, Cristophoro Migazzi și abatele benedictin Odo Koptik, vor depune eforturi de adevărați mecena în vederea realizării de opere închinare Sf.-lui Carlo Borromeo, superlativul fiind atins în ctitoria împăratului habsburg Carol al VI-lea care l-a venerat pe protectorul său, ridicându-i cea mai importantă

³² Nepot al Arhiepiscopului de Kalocsa, Adam Patachich a fost numit episcop de Oradea prin decretul imperial semnat de Maria Terezia în 29 august 1759. Nobil de origine croată, Patachich a reprezentat tipul activ al aristocratului din perioada aceluia "Hochbarock" vienez ce a introdus modelul aulic și la Oradea, remarcându-se apoi prin acțiunile sale de darnic mecena în domeniul teatrului, al muzicii, al științei și al artei. Portretul său, realizat de pictorul vienez I. M. Millitz, păstrat în muzeul bisericii episcopale, dezvăluie un chip înnobilit de trăsăturile ferme și privirea de o nedisimulată mândrie. În aceeași colecție mai poate fi văzut și portretul Episcopului Paul Forgach însoțit de una dintre variantele planimetrice ale complexului alcătuit din biserica catedrală, palatul și, mai ales, șirul canonicilor (J. Biró, *Nagyárad barok*, p. 34, 98).

³³ H.H. Mollaret - J. Brossollet, *Nicolas Poussin et "les Philistins frappés de la peste"*, în "Gazette des Beaux-Arts", LXXIII, Paris Mars 1969, pp. 172-178.

ctitorie barocă din această parte a Europei, biserica San Carlo cu cele două colonne adiacente³⁴. Dintre reprezentările contemporane cu arhiereul milanez, prototip și deschizătoare de variante iconografice, menționăm imaginea din profil redactată de Ambrogio Figgino (cca. 1548-1595), conservată în Biblioteca Ambrosiana din Milano³⁵, apoi pictura pe panou de lemn făcută după prototipul Figgino, păstrată la Einsiedeln, care i-a popularizat trăsăturile particulare, fixându-le pentru mult timp de aici înainte în memoria artiștilor, fie ei pictori, sculptori, argintari sau gravori dar mai cu seamă gravura lui Hieronymus Wierix, *Sf. Carlo Borromeo rugându-se în fața Crucifixului*, în care artistul recrea figura sfântului după masca mortuară conservată la capucinii din Milano³⁶. Această gravură, reprodusă în multe exemplare, s-a răspândit în toată Europa îmbogățind și stimulând cultul lui Carlo Borromeo după canonizarea sa din anul 1610. Gravura, alături de numeroasele sale variante, va exercita o influență hotărâtoare asupra reprezentării lui Borromeo în arta Barocă. Am menționat câteva din variantele din zonele Italiei și ale Franței, îmbogățite încă din primele decenii ale secolului al XVII cu evocări borromaice precum o pictură de altar din Miinchen realizată în 1623 de Peter de Witte, numit și Pietro Candido (cca. 1548-1628), reprezentant de seamă al manierismului neerlandez în Germania³⁷. Aceeași temă cu figura sfântului îngenunchiat în ornat episcopal cu toate atributele caracteristice rangului său apare pe un panou din fostul refectoriu al mănăstirii iezuite din Graz, lucrare databilă în secolul al XVII-lea. Această schemă formal-compozițională o vom regăsi reluată după un secol (1750) în gravura lui J.W. Baumgartner și G.D. Hermann, aici sfântul rugându-se cu mâinile împreunate în fața unui *in-folio* și a crucifixului. Tipul iconografic care îl reprezintă pe Carlo Borromeo îngenunchiat iar în fundal cu o scenă ce redă momente ale pestei milaneze pare a fi o invenție a lui Bartolomeo Altomonte (1702-1783), maestru de mare prestigiu în mediile artistice austriece, cu serioase specializări la Bologna (1717), Roma (1719) și Neapole (1721-23). Această capodoperă, dispărută, o cunoaștem prin mijlocirea unui *mezzo-tinto* realizat de Gustav Adolf Müller, ce împodobește foaia de titlu a *Disertației (Thesenblatt)*

³⁴ Galla, *Borromei Szent Károly*, pp. 10-14; G. Kapner, *Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger*, Wien 1979, p. 58; L. Popelka, *Studien zur Wiener Karlskirche*, în "Alte und Moderne Kunst", IV (1955), pp. 75-132; F. D. Ferguson, *St. Charles Church, Vienna; the Iconography of its Architecture*, în "Journal of the Society of Architectural Historians", XXIX (1970), pp. 318-326; Th. da Costa Kaufmann, *Court, Cloister & City. The Art and Culture of central Europe. 1450-1800*, pp. 300-301; H. Lorenz, *Italien und die Anfänge des Hochbarock in Mitteleuropa*, în M. Seidel (edd.), "L'Europa e l'arte italiana. Europa und die Kunst Italiens". (Akten des Internationalen Kongress zum hundertjährigen Jubiläum des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, September 1997), Venedig, 2000, p. 431.

³⁵ G. Weinbock, *Der Heilige Carlo Borromeo in Gebet*, în "Rom in Bayern - Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten". Ausstellungskatalog. Bayerisches Nationalmuseum, München 1977, p.287.

³⁶ K. Künstle, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, II, Freiburg I. Br. 1926, p. 366; M. Mauquoy-Hendricky, *Les estampes de Wierix III*, 1, Bibliothèque Royale Albert I-er, Bruxelles 1982, p. 358, Fig. 1785.

³⁷ G. Weinbock, *Der heilige Carlo Borromeo*, Nr. 13, Fig. 288.

eremitului augustinian Caspar Scheürer susținută în 31 august 1735 în aula Universității iezuite din Viena³⁸. O copie în ulei pe pânză a modelului compozițional amintit mai sus, tipul Altomonte-Müller, a fost executată de un pictor necunoscut pentru altarul capelei seminarului arhiepiscopal din Kalocsa (Ungaria), înființat în anul 1733, lucrare cunoscută în tinerețea sa și de episcopul orădean Adam Patachich, ca o temă îndrăgită reluată la Oradea după câteva decenii.

Prototipul modelului Altomonte-Müller va fi îmbogățit în Ungaria printr-o serie de variante cu o redare "în oglindă" a schemei compoziționale, așa cum vedem în altarul cu figura Sf. Carlo Borromeo din Vác, unde cardinalul poartă cordonul de penitență în jurul gâtului și ține un crucifix mare în mâna dreaptă, ridicându-și privirea rugătoare spre îngerul pedepsitor care introduce sabia flagelului înapoi în teacă³⁹. Alte variante, aproximativ asemănătoare, se conservă în biserica parohială *Sf. ții Petru și Paul* din Buda Veche, lucrare din anul 1753 datorată maestrului Gregorius Vogel și în pânza unui pictor anonim (1750) aflată în biserica parohială catolică din Berzence⁴⁰. Răspândirea acestor scene istoriate cu figura Sf.-lui Carlo Borromeo slujindu-i pe bolnavi, organizând viața orașului în acele momente de panică, administrând sfintele taine (sacramentele) muribunzilor, a fost facilitată și de modelul literar al acestui eveniment. Literatura hagiografică din secolul al XVIII-lea a făcut cunoscută figura acestui sfânt intercesor, printr-o lucrare datorată episcopului catolic al Transilvaniei de la jumătatea secolului al XVII-lea, publicată însă la Târnavia, în 1743, tocmai în anul în care principatul era afectat de una dintre marile epidemii de pestă. Textul în limba maghiară reconstituie momentele epidemice din ultimul sfert al secolului al XVI-lea în mijlocul cărora s-a detașat figura de salvator a cardinalului milanez: *"În anul Domnului 1576 orașul Mediolanum din arhidieceza Mediolanum a fost bătuit groaznic de epidemia de ciumă. Atunci arhiepiscopul a renunțat la toate veniturile sale și a dat toată averea pentru a-i hrăni și îmbrăca pe săracii lui Hristos, el a renunțat și a trimis chiar patul său într-un spital pentru bolnavi, dormind de atunci, jos, pe scânduri. Păstorul grijuliu mergea zi și noapte pe străzi pentru a-și ajuta turma, și-a înodat cordonul de penitență în jurul gâtului și a ordonat procesiuni sfinte pentru a domoli furia lui Dumnezeu. El s-a și îngrijit ca muribunzii să primească în mod onorabil sacramentele, sacramentul de căință, sacramentul altarului și ultima ungere, și el însuși dădea în acest sens un bun exemplu petrecându-și o bună parte a nopții pentru îngrijirea turmei sale. Când găsea morți pe străzi avea grijă să fie înmormântați, iar sugarii care erau agățați de sânul mamei decedate erau încredințați unei doici care să-i crească. Neobosit i-a sprijinit pe muribunzi și i-a consolat pentru o*

³⁸ Z. Szilárdfy, *Die Aktualität des Kultes und der ikonographie des heiligen Karl Borromäus im Ungarn der Barockzeit*, în «Ex Fumo Lucem» Baroque Studies in Honour of Klára Garas, I, Museum of Fine Art, Budapest 1999, pp. 270-271, fig. 3.

³⁹ *Ibidem*, p. 272.

⁴⁰ *Ibidem*.

impăcată despărțire de viață. Cu toate că se afla pe atunci mereu printre bolnavii de ciumă, nu s-a îmbolnăvit și chiar și ajutoarele sale care-i urmau exemplul și făceau opere caritabile nu s-au îmbolnăvit de ciumă."⁴¹

Repetatele epidemii de ciumă din secolele XVII și XVIII au condus la nașterea unor adevărate "reportaje" pictografice în care, dincolo de schema compozițională tipică prezentată mai sus, să fie imaginate și secvențe cu coloratură locală reprezentând pe Carlo Borromeo oficiind ultima ungere și administrând sacramentul altarului muribunzilor, bărbați și femei. Nu lipsesc aici notele de tensionat dramatism, de sfâșietor tragism al mamei decedate cu copilul la sân (pictura lui Antonio Bellis din biserica *San Carlo alle Mortelle*; lucrarea lui Karel Škréta, 1647, în Galeria Națională din Praga; Michael Rottmayr, *"Apoteoza Sf. Carlo cu peisaj arhitectural din Salzburg și secvențe din perioada cumei"*, 1721, Kollegienkirche, Salzburg, o îndurerată și tristă amintire a cumei din 1721; Michael Angelo Unterberger, *"Sf. Carlo Borromeo acordând ultima comuniune ciumaților"*, 1750, Biserica parohială Spital am Pyhrn - Austria; Anonim, *"Sf. Carlo Borromeo administrând ultima împărtășanie ciumaților"*, două tablouri cu aceeași temă, din 1730 și 1746, Muzeul Diocezan, Vác – Ungaria)⁴².

Pictura altarului capelei palatului episcopal din Oradea, datorată lui J. N. Schöpf îl reprezintă pe arhiepiscopul milanez ca intercesor al enoriașilor în fața divinității într-un moment atât de tragic ca acela al cumei. Modalitatea de rezolvare a discursului plastic e tipic barocă prin propunerea a două planuri existențiale: terestru, cu o prezență a oamenilor în fundal, striviți parcă sub povara fricii declanșate de realitatea nemiloasă a epidemiei și cel celest, o străfulgerare de lumină divină însuflețită de apariția miraculoasă a îngerilor, ce învăluie trupul sculptat al Mântuitorului și figura îngenunchiată într-o pioasă rugăciune de salvare a Sf.-lui Carlo Borromeo. Compoziția savantă plasează acțiunea într-un cadru arhitectonic complex cu o cupolă așezată pe pandantivi și pilaștrii, cu o latură a arcului de triumf având la arhivoltă casete decorative și, ceva mai jos, un antablament sprijinit pe înalte coloane cu capiteli compozite, ce delimitează o nișă în care apare statuia unui sfânt. În fundalul învăluit parcă într-o perdea de fum, o rotundă și un portic monumental sau mai degrabă un pod cu arcatura amplă încoronată de balustradă, dincolo de care se vede mulțimea cuprinsă de panică. În fața porticului se desfășoară impresionanta și înfricoșătoarea tragedie a morții cu mame în viață disperate, mame muribunde, bunici care-și plâng fiicele, fiii și nepoții, tineri care-și jelesc frații, părinții și prietenii ca într-un emoționant requiem. Sf. Carlo Borromeo este îngenunchiat în fața altarului dominat de monumentalul crucifix oferindu-se pe sine ca obol de ispășire a păcatelor în fața divinității, în timpul acestei supreme încercări. Cu privirea aplecată, ațintită

⁴¹ Illyés, *Kereszténi életnek Példája avagy Tüköre az Szentek élete ...* [„Exemple sau Oglindă din Viața Creștină, așa numite: Vieți ale Sfinților ... „], Nagyszombat 1743, p. 582.

⁴² Z. Szilárdfy, *Die Aktualität des Kultes*, pp. 274-275.

asupra textului sacru de pe treptele altarului, cu mâinile împreunate într-o fierbinte rugăciune, cardinalul apare animat de fervoarea credinței neștrămutate, de idealul dăruirii de sine pe seama celorlalți așa cum se vede și în pilda povestită în relieful de pe predela altarului, reprezentând "Spălarea picioarelor". Virtuțile rugăciunii, sfințenia personală a lui Carlo Borromeo sunt evidențiate și confirmate de prezența miraculoasă a unui înger îngenunchiat în colțul din stânga al tabloului, precum și a unei cete de îngeri care-și fac apariția dintr-un fascicul de lumină irizată, de un auriu cald, în registrul superior al picturii.

Johann Nepomuk Schöpf s-a exprimat însă cel mai bine în fresca de pe pereții capelei episcopale - pictură care conferă amplitudine și deschidere spațiului relativ mic al acestei săli⁴³. Pereții laterali și plafonul au servit drept suport pentru o construcție "iluzionistă". Bolta sugerată (*trompe l'oeil*) de deasupra altarului se sprijină pe trei perechi de coloane canelate uriașe în apropierea cărora au fost plasate o serie de personaje alegorice, unele nemijlocit legate de viața și operele caritabile îndeplinite de Sf. Carlo Borromeo: personificarea *Învățăturii* (Docere) și a *Iertării*, a *Umilinței* și *Milei* (pietă), a *Bisericii* (Caritatea). În dreapta altarului apare figura unei femei, o personificare a bisericii (*Ecclesia*), a Religiei (catolice) dar și a Sf.-ei Elena ce ține în mâna stângă o cruce mare de procesiune iar în mâna dreaptă fulgerul (simbol al fermității și purității credinței) îndreptat spre ereticii prăvăliți la picioarele sale. Schöpf transpune cu mijloacele sale proprii, fresca, compoziția ansamblului sculptural omonim aflat în vecinătatea altarului Sf. Ignățiu de Loyola din biserica pe care romanii au închinat-o fondatorului ordinului iezuit, grup sculptural datorat lui Pierre II Le Gros (1656-1719).

În fundal, în partea dreaptă, se distinge o capelă de plan circular (rotundă) și tiara papală. Pare îndoielnică afirmația lui Biró Jozsef că cele două personaje surprinse în cădere, un reușit exercițiu de racursiu desenat, ar reprezenta un simbol al damnaților din infern. După opinia noastră trebuie să deslușim aici mai degrabă o reprezentare alegorică a *Ereziei*; biserica catolică în competiție cu bisericile reformate, tematică abordată și în sculptura figurativă a barocului transilvănean fie sub forma antonimelor *Ecclesia - Sinagoga* (biserica iezuită din Târgu Mureș) sau Maria (*Virgo Singularis*) călcând în picioare *Erezia* (Biserica rom.-cat., Odorhei); *Fides* (Ecclesia) în triumf față de *Infidelitas* (Sinagoga).

Între coloanele pictate a fost plasată o figură de bărbat înveșmântat într-o tunică puternic drapată cu mânecile sumese (Sf. Constantin?). Acesta privește cu interes spre figura alegorică purtătoare de cruce. În partea din dreapta a altarului a fost pictată o altă figură feminină îmbrăcată într-o rochie lungă, bogat drapată și o mantie amplă care-i acoperă capul coborând apoi în falduri convenționale peste umeri și spate, probabil aici o imagine personificată a *Sf. Euharistii* (Sf. Ecaterina?)

⁴³ Capela plasată în aripa de nord a palatului Episcopal are un plan rectangular, cu laturile compuse din segmente curbe, măsurând 11,50 m în lungime, 8,82 m în lățime și 9,85 m în înălțime.

sau a misiunii ecumenice papale simbolizate de potirul cu Sf. Ostie, una dintre cărțile religioase și cheia; spre ea își îndreaptă rugăciunea un bărbat cu coroana imperială și cu costum de legionar roman adaptat la moda barocă (o reprezentare a lui Iosif al II-lea?). În intercolumniul de pe această latură a fost plasat alt personaj care asistă la această ceremonie. Figura redată în cădere de pe marginea cornișei pictate ține în mână o făclie întoarsă cu flacăra spre pământ, un Geniu înaripat, simbol al vremelniceii vieții și puterii terestre.

Peretele altarului capelei a cărui paletă cromatică se aseamănă cu aceea a frescei de pe cupola catedralei catolice din apropiere se întregeste prin construcția în *trompe l'oeil* desfășurată pe pereții laterali. În spațiile dintre ferestre și în fridele pictate au fost reprezentați doi dintre profeți și cei patru evangheliști. Aceste personaje au fost plasate pe mici socluri profilate. Pe peretele din apropierea altarului au fost pictați Ev. Matei, vârstnic, cu evanghelia în mână angajat într-o conversație didactică, moralizatoare, cu îngerul însoțitor, aici un adolescent frumos și Ev. Luca redat în mișcare, în profil, privind spre icoana Maicii Domnului aflată în mâinile sale. La picioare în dreapta apare și simbolul său, boul, dar și o evanghelie deschisă. Pe aceeași latură, profetul Ezechiel a fost imaginat în costum de modă antică cu mantia generoasă prinsă pe umăr cu o fibulă. Cu chipul emaciat, pleșuv și cu barbă scurtă, profetul îndreaptă degetul arătător spre rotulul desfășurat pe care se citește următoarea inscripție: VOS GREGES/ MEI/GREGES/ PASCVAE MEA/DICIT DNS/ Ezech/ XXXIV v. XXXI/⁴⁴. Cu siguranță acest verset a fost bine cunoscut Sf.-lui Carlo Borromeo și transpus cu mare dăruire în practică în timpul epidemiei de ciumă din Milano.

Pe latura opusă a capelei, Ev. Marcu, vârstnic cu barbă lungă și cu plete a fost surprins într-o atitudine meditativă, cu pana de scris în mână, pregătindu-se parcă să-și aștearnă gândurile în volumul deschis sprijinit de leu, simbolul consacrat. Ev. Ioan, aici un tânăr cu chipul frumos, cu pletele încrețite ce-i încadrează ovalul feței și gâtul bine desenate, aidoma cu cel din pandantivul cupolei bisericii episcopale care își îndreaptă privirea încărcată de fervoare mistică spre ceruri. În mâna stângă ține deschisă Evanghelia (*La început a fost Cuvântul/ și Cuvântul aproape de Dumnezeu/ și Cuvântul era Dumnezeu ...*). În dreapta, jos, simbolul său tradițional, vulturul, poartă în cioc o cădelniță. Spre colțul acestei laturi a fost pictat Isaia, primul dintre cei patru profeți mari, cel care a avut viziunea Templului și a devastării totale a lui Israel (Isaia 6, 1-13); a Sf. Fecioare și a lui Emanuel (Isaia 7, 1-17) etc. Isaia este reprezentat în semiprofil, cu fierăstrăul, simbolul martiriului său, în mâna dreaptă și rotulul desfăcut în mâna stângă, cu inscripția: EVANGELI/ZABVNT DEVMI/ISRAEL. ISA. XXIX/ XXIII⁴⁵.

⁴⁴ "Voi sunteți oile Mele, oile pășunii Mele, (și Eu sunt Dumnezeuul vostru), zice Domnul Dumnezeu", Ezechiel, 34, v. 31 (*Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și Noului Testament*, 1991, p. 840).

⁴⁵ "...și se vor teme de Dumnezeuul lui Israel", Isaia, 29, v. 23 (*Biblia sau Sfânta Scriptură*, p. 704).

Pe fondul gri-albăstrui al arhitecturii desenate se disting figurile verzi-gălbui, monotone ca viziune cromatică - în tehnica *grisaille* - ale sfinților, ale cetelor îngeresti și al ornamentelor florale de aceeași culoare, care acoperă spațiile dintre ferestre. Construcția aparentă pictată se continuă în cealaltă extremitate cu un arc de triumf impozant pe care au fost plasați doi îngeri așezați pe o pânză purpurie, larg desfășurată ce ridică printre norii schematici decorativi blazonul "Addamus L.B. Patachich de Zajezda Episcopus Varadiensis"⁴⁶. La baza arcului de triumf (o nișă încoronată cu o semicalotă și de arhivolta semicirculară) se deslușesc construcții ornamentate, un obelisc și două socluri în formă de trunchi de piramidă, iar sub acestea câteva figuri ce vor să reprezinte statui dar și un edificiu mai mare, un portic cu fronton triunghiular, lângă care se văd două embleme ovale ce cuprind câte o figură alegorică cu inscripția *Zelus* (un personaj cu cădelniță) și *Pietas*, aceasta din urmă personificată de o femeie ingenunchiată în atitudine de rugăciune.

Arhitectura aparentă pictată pe pereții laterali se continuă și pe tavan, compoziția în *trompe l'oeil* fiind tratată în culori mai vii. Pe fondul verde-gălbui al plafonului sunt reprezentate scene mai mici. În scutul de deasupra altarului planează câțiva îngeri variați colorați ce poartă sau sprijină un cartuș ce cuprinde imaginea simbolică a lui *Agnus Dei*. Peretele din fundal reproduce scena cu "*Petru intrând în mare*" (*Pescuitul miraculos?*). În corespondența acestei teme deslușim imaginea "*Bunului păstor*" înscrisă într-un medalion decorat cu rocaille-uri, coroane din laur și o scoică uriașă în partea superioară. Medalionul e flancat de îngeri adoratori și mici putti. Bolta-cerească pare să se deschidă deasupra acestei compoziții. Maestrul Johann Nepomuk Schöpf face aici dovada întregului său talent și a dezinvolturii cu care mânuia penelul în picturile parietale. Deasupra altarului se ridică o construcție (un alt portic cu antablament sprijinit pe coloane) care se pierde treptat în profunzime. În acest spațiu un înger zboară cu sabia în mână. Remarcăm apoi un spațiu ceresc clar conturat, proporțional împărțit, în care apar încă două grupuri mari de îngeri, mai mari sau mai mici, heruvimi ce se rotesc, se ridică sau planează în infinitatea cerului albastru.

Fresca capelei palatului episcopal apare ca o remarcabilă realizare a lui Johann Nepomuk Schöpf în care poate fi apreciată siguranța formelor, eleganța liniilor, știința compoziției și bogăția cromatică (mai cu seamă tavanul) cu o paletă ce cuprinde culori surdinizate (roșu, portocaliu, verde, ultramarin, albastru celest, gri etc.) dar și o evidentă cunoaștere a iconografiei temei religioase sugerată și probabil îndelung dezbătută cu episcopul orădean, Adam Patachich. Numai și pentru creația sa orădeană maestrul J. Schöpf poate fi socotit unul dintre cei mai talentați

⁴⁶ Decorul arhitectural aparent, asemănător unui arc triumfal a fost inspirat de un desen a lui A. Pozzo din *Perspectivae pietorum atque architectorum*, Romae 1693. Ed. germană din 1711 cu gravuri de Georg Conrad Bodenehr, II, fig. 55. Aceeași schemă arhitectonică aparentă o vedem pe bolta navei bisericii piariste din Prievizda (Slovacia) pictată între 1752-1753 de Johann Stephan Bopovsky-Bojack și Anton Schmidt (*Barock in der Slowakei*, p. 66 și fig. 197, 198).

pictori ai barocului și ai rococo-ului tardiv bavarez împământeni în mediul transilvănean în ultimul sfert al secolului al XVIII-lea⁴⁷.

Arta plastică transilvană din secolul al XVIII-lea s-a racordat firesc cultului și iconografiei Sf.-lui Carlo Borromeo din zonele Europei Centrale (Fig. 9). Pluralitatea confesională a principatului, momentele de iconoclastie practicate în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și în secolul al XVII-lea, uneori devenite politică statală a principilor calvini, a împiedecat dezvoltarea firească a acestei teme "intercesionale" ce răspundea, în alte zone, unor realități existențiale, precum aceea a epidemiilor de ciumă, care nu au ocolit Transilvania. Reluat la începutul secolului al XVIII-lea, cultul Sf.-lui Carlo Borromeo, ca sfânt antipestilențial, a înregistrat o "concuranță" serioasă din partea unui alt intercesor înzestrat cu aceleași valențe apotropaice, Sf. Ioan Nepomuk, invocat și preferat de coloniștii germani, cehi și slovaci statorniciți, aproximativ în aceeași perioadă, în Banat și în Transilvania. În secolul XIX și XX referințele dedicate lui Carlo Borromeo sunt sporadice. Ultima dintre acestea poate fi văzută în catedrala catolică din Alba Iulia, ca un demers al ciclului iconografic început în deceniul doi al secolului al XVIII-lea, încheiat la sfârșitul secolului al XIX-lea prin statuia Sf.-lui Carlo Borromeo îmbrăcat în veșminte episcopale, figura alungită a unui tânăr prelat ce poartă cordonul penitenței în jurul gâtului și are mâinile fixate într-un gest ce poate fi descifrat ca reflex al unei puternice suferințe spirituale în fața încercărilor repetate la care e supusă omenirea⁴⁸. Stilistic și compozițional lucrarea apare ca un ecou al formelor de inspirație istorico-culturală ale civilizației medievale, recuperată în pictura prerafaeliților europeni, modele care vor intra și în oferta tematică a atelierelor de sculptură, racordate unei solicitări a comunităților și a parohiilor mai puțin bogate din universul catolic al acelei epoci.

În iconografia catolică modernă și contemporană, Sf. Carlo Borromeo nu reprezintă doar exemplul intercesorului devotat, ci și modelul viu al zelului pastoral, al unei vieți aspre, împlinite doar prin muncă, rugăciune și renunțări la cele lumești, tocmai spre folosul comunității sale de credincioși: «*saluti populorum indesinenter ad laborabat*», așa precum a exemplificat-o și promovat-o în fața clerului și a credincioșilor Federico Borromeo în ale sale *Conciones Synodales*, pe anul 1617⁴⁹.

⁴⁷ Într-un arc temporal-spațial, opera lui J. N. Schöpf are doi poli: la o extremitate se află începutul promițător exprimat în pictura bisericii mănăstirii Sf. Ioan din Regensburg (1768), la cealaltă extremitate momentul certitudinii artistice exprimat în frescele catedralei catolice (1776) și ale palatului episcopal (1775) din Oradea (v. Biró Jozsef, *Nagyvárad barok*, p. 42-47, 65-66; Christine Riedl, *Die Freskendekoration der Stiftskirche St. Johann*, p. 243-248; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale Barocului transilvan*, vol II, *Pictura*, Editura Mega, 2005, pp. 229-238).

⁴⁸ Se cade a fi menționate până la maestrului Josef Mezey, *Apoteoza Sf. Carlo Borromeo* (1862), de la altarul principal al bisericii piariste din Sighetul Marmăției (Fig. 10) și *Rugăciunea Sf. Carlo Borromeo în timpul pestei din Milano*, marcată de epigraful *humilitas*, lucrare a unui anonim databilă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Colecția Seminarului catolic din Oradea (Fig. 7, 8).

⁴⁹ M. Navoni, *Le "Conciones Synodales": "il ministero pastorale nella predicazione al clero di Federico Borromeo"*, în «*Studia Borromeaica*», 17, 2003, p. 108-109.



Fig. 1. Johann Chimani, Sf. Carlo Borromeo în Adorația Crucifixului. Altar lateral. Catedrala rom.-cat., Alba Iulia după 1720.



Fig. 2. Detaliu.



Fig. 3. Sf. Carlo Borromeo, Monumentul Sf. Treime (Coloana Ciujmei), detaliu, Timișoara 1740.



Fig. 4. Sf. Carlo Borromeo, Monumentul Immaculata Conceptio, detaliu, Timișoara 1759.

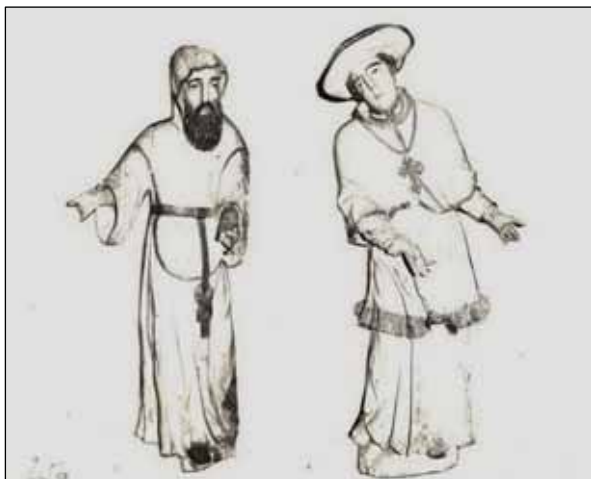


Fig. 5. Sf. -ții Eusebiu Eremitul și Carlo Borromeo, Sănandrei (in Colecția Episcopiei rom.-cat.), Timișoara după 1750.



Fig. 6. Johann Nepomuc Schopf, Sf. Carlo Borromeo în Adorația Crucifixului, altar, Capela palatului Episcopiei rom.- cat., Oradea după 1770.



Fig. 7. Sf. Carlo Borromeo în Adorația Crucifixului, ansamblu și detaliu. Seminarul Episcopiei rom.-cat., Oradea a doua jumătate a sec. XIX.



Fig. 8. Detaliu.



Fig. 10. Josef Mezey, Apoteoza Sf. Carlo Borromeo, altar principal. Biserica piaristă, Sighetul Marmației 1862.



Fig. 9. Sf. Carlo Borromeo. Biserica rom.-cat (franciscană), Deva după 1766.

REFLEXELE SCULPTURII ÎN MEDALISTICA CENTRAL-EUROPEANĂ. SECOLELE XVII-XVIII

CLAUDIA M. BONȚA*

ABSTRACT. Influences of Sculpture in Medal Study. 17th – 18th Centuries.

The impact of major plastic creations of Baroque art influences achievements in the field. The most common sculptural references that appear in medal study generally have load-bearing role, shrines or pedestals on which are usually placed imperial symbols. From the medal study repertoire are not missing the *heroic bust statues*, particularly conclusive example is the series of medals issued as a consequence to military successes achieved in the era of Leopold I. Another group of frequent sculptural representation is *sculptural portraits*. Powerful sculptural influences also suffer the medals engraved with images depicting *allegorical chariots* celebrating military triumphs. Another important chapter of the influence of sculpture on medal study are the sculptural monuments, dominated by *obelisks* and also by the image of unique funeral monuments, highly in vogue in the Baroque era, *sarcophagi*.

Keywords: medal study, sculpture, Baroque art

Medalistică reflectă propria viziune asupra limbajului figurativ baroc valorizând elemente arhitectonice sau edificii impozante din epocă, oglindind teme picturale majore în reprezentările figurate, reflectând fidel realizările sculpturale și manifestând un interes particular pentru sensibilitatea portretistică. Un capitol important al medalisticii¹ îl constituie imaginile care fac trimiteri la *statui ecvestre* amintind de prototipurile clasice la care se raportau portretele ecvestre:

* *Doctor în istoria artei, Muzeograf, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca, România, claudia.bonta@yahoo.com.*

¹ Prezentul studiu a fost realizat pe baza colecției de medalii aflate în posesia Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca.

* Medalie emisă în anul 1611 cu prilejul desemnării lui Mathias ca rege a Boemiei², Rv.: imaginea unui oraș asediat, amenințat de sulitele îndreptate spre el de o armată miniaturală dar apărat de un cavaler călare pe un cal cu penaj, cabrat pe picioarele din spate. Minuscul, orașul se prezintă atent, cu centura de ziduri, turnurile aferente și acoperișurile clădirilor din interior. Cavalerul supradimensionat poartă armură și coroană deschisă cu patru fleuroane peste coiful cu penaj lung, dezvăluindu-și identitatea în persoana împăratului Mathias, însă personajul principal al reprezentării este calul ce domină întreaga scenă. Eleganța armăsarului și măreția imperială sunt deopotrivă afectate de postura rigidă și stângace a cavalerului.

* Medalie emisă pentru Mathias ca împărat roman³, Av.: o imagine solemnă a împăratului Mathias călare spre dreapta, defilând festiv, cu coroana și sceptrul afixate marțial. Poza inexpresivă amintește de imaginile iconice din arta bizantină.⁴ Întreaga scenă stă sub semnul decorativismului: mantia brodată de pe umerii împăratului, valtrapul bogat ornamentat al calului, dublul penaj care împodobeste armăsarul, accentuând atmosfera de paradă. Deși imaginea este încărcată cu detalii, chipul personajului este tratat superficial, fără o fizionomie clară, definit rapid de barbișonul vag.

* Medalie emisă cu prilejul desemnării lui Mathias ca împărat roman⁵, Av.: prim-planul este focalizat pe imaginea împăratului Mathias cu sceptrul în mâna dreaptă, călare pe un cal cabrat spre dreapta, cu valtrap de hermină. Imaginea supradimensionată a împăratului se răsfrânge asupra orașului Nürnberg din fundal. Deși chipul suveranului este destul de bine redat, scena stă sub semnul unui geometrism marcat de unghiurile ascuțite ce se regăsesc în majoritatea elementelor de compoziție. Profilul dinamic al calului care devine și în acest caz protagonistul reprezentării salvează în mod fericit aparențele artistice.

² Medalia este din aliaj aurit, a fost emisă cu prilejul desemnării lui Mathias ca rege al Boemiei sub numele de Mathias al II-lea. D=28 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 43620. Av.: circular: MATTHIAS II. D: G: REX HVN: DESIG: IN REG: BOHE: În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Mathias. Rv.: semicircular: CAELESTI NVMINE SVRGO. În exergă: C: PRI: C: În câmp: portret ecvestru Mathias.

³ Medalia este din metal comun, a fost emisă între 1612-1619 pentru Mathias ca împărat roman. D=51 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 71888. Av.: CVM PRIVIL: CÆS: / N MALER; semicircular: MATTHIAS MVNDI MODERATOR MAGNIFICATVS. În câmp: portret ecvestru, orientat spre dreapta, al lui Mathias. Rv.: semicircular: R. K. V. K. W. VNGARN: DALMACI: SCHLAVON: BVRGVND: CRAIN: TIROL: STEYR: ÖSTEREICH: CROATIEN: BOHEIM: VNGARN: În câmp: reprezentare heraldică.

⁴ Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. I, *Sculptura*, Cluj-Napoca 2002, p. 211-213; p. 253.

⁵ Medalia este din metal comun, a fost emisă cu prilejul desemnării lui Mathias ca împărat roman. D=33 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72567. Av.: portret ecvestru Mathias. În exergă: MATTHIAS: D: G: / IMP: RO: Rv.: imagine simbolică (acvila bicefală, sceptrul, sabia, coroana, scutul).

* Medalie emisă în anul 1699 pentru Iosif I (Fig. 1)⁶, Av.: Iosif I trece călare spre stânga într-un peisaj înverzit. Tânărul prinț poartă costum militar, cu panglica oficială prinsă în diagonală peste armură, are o spadă lungă la șold și ține hotărât sceptrul cu mâna stângă. Viteza galopului este expresiv sugerată de peruca lungă care flutură în vânt. Imaginea suferă de un schematism destul de accentuat, pigmentat însă cu detalii aleatorii: pintenii, ornamentele valtrapului sau înfloriturile armurii. Remarcabilă este postura grupului, calul și călărețul reușind să transmită puternice influențe din statuarea ecvestră, amintind îndeosebi de *Monumentul ecvestru al lui Filip al IV-lea*, realizat de Pietro Tacca (1634-1640, Madrid).



Fig. 1. Medalie emisă în anul 1699, Avers



Fig. 2. Medalie emisă în anul 1741, Revers

* Medalie dedicată încoronării lui Carol al VI-lea ca rege al Ungariei la Bratislava, sub numele de Carol al III-lea⁷, Av.: Carol al VI-lea îmbrăcat în costum de nobil maghiar, cu coroana Ungariei pe creștet șade călare pe un cal cambrat spre stânga. Împăratul ține spada în mâna dreaptă ridicată ca pentru atac, într-o postură marșială clasică. Calul apare detaliat, gravorul acordând o maximă atenție

⁶ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1699 pentru Iosif I. D=50 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 71911. Av.: I E; semicircular: SUPRIMET HOS IOSEPH A MAGNO CÆSARE PULSOS. În câmp: portret ecvestru Iosif I. Rv.: I E; circular: FOEDERA SI VELLENT HÆC VIOLARE SACRA/ A MDC.XCIX. În câmp: imagine simbolică (două mâini care se strâng, ramuri de palmier și măslin, sceptrul, coroana, trei flori de crin, semiluna personificată; acvila bicefală încoronată purtând pe piept scut încărcat cu stema Austriei, cu spada și sceptrul în gheare).

⁷ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1712 cu prilejul încoronării lui Carol al VI-lea ca rege al Ungariei la Bratislava, sub numele de Carol al III-lea. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57296. Av.: circular: HVNG: ET: HISP: REX CAROLE TERTIVS AVDIS HVNG: ET HISP: CREDO SECVNDVS ERISŢ CORONAT. IN REG. HVNG. POSONII. 1712. În exergă: FERRVMQVE TENEBAT HOC/ IPSE ÆACIDES/ OVID. MET. În câmp: portret ecvestru al lui Carol al VI-lea. Rv.: circular: NON OCCIDIT VSOVAM. CIRCVMFVSO PENDEBAT IN AERE. OVID. MET. În câmp: CONSTANTIA ET FORTITVDINE.; reprezentare astrală.

anatomiei animalului dar și valtrapului brodat și frâielor decorate. Imaginea animalului avântat amintește pânzele spectaculoase ale lui Rubens (*Portret ecvestru al ducelui de Buckingham*, 1625), ori dinamismul *Sfântului Gheorghe ucigând balaurul* de Van Dyck.

* Medalie emisă în anul 1741 cu prilejul încoronării Mariei Terezia ca regină a Ungariei (Fig. 2)⁸, Rv.: imaginea Mariei Terezia călare pe un cal cambrat spre stânga, încoronată, cu mantia fluturând ținând în mâna dreaptă spada ridicată deasupra capului. Calul acoperit de un valtrap cu franjuri are la picioare prveliștea orașului Bratislava. Imaginea este departe de ferocitatea militară prezentă la scenele de gen dar cu trimiteri sugestive la portretele oficiale ale lui Filip al IV-lea executate de Diego Velázquez (1635, 1646), mergând pe filiera unor referințe constituite de *Portretul ecvestru al Mariei Leszczyńska* (Jean-Baptiste Martin cel Bătrân) și de statuia *Călărețului aurit* (Jean Joseph Vinanche, 1736).

* Medalie emisă în anul 1752 și dedicată arhiducelui Iosif⁹, Av.: într-o grădină inverzită, sub razele unui soare ce răsare, Iosif al II-lea stăpânește cu ușurință un cal cambrat spre stânga. Tânărul prinț ține mâna stângă ridicată cu spada ușor încovoiată gata de atac. Îmbrăcat în costum de nobil maghiar, Iosif al II-lea are alături însemnele regale: stema Ungariei este brodată conștiincios pe valtrapul calului și pe elementele costumului.

* Medalie emisă în anul 1789¹⁰, cu prilejul eliberării Belgradului¹¹, Rv.: pe malul Dunării, călare pe un cal cambrat spre stânga, generalul Laudon în armură de luptă și coif cu penaj indică cu sabia înspre silueta Belgradului aflată pe celălalt mal. Poziția sabiei, cu vârful în jos, pare un *veto* ce sugerează căderea iminentă a orașului. Fortificația de tip Vauban înconjoară așezarea dominată de minarete, în

⁸ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1741 cu prilejul întrunirii dietei de la Bratislava și a încoronării Mariei Terezia ca regină a Ungariei. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72725. Av.: M· DONNER F.; semicircular: MARIA THERESIA AUGUSTA. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Terezia. Rv.: MD; semicircular: APOSTOLICI REGNI HONORIFICENTIA. În exergă: UNCTIO REGIA POSON-/ XXV· IUN· MDCCXLI. În câmp: portret ecvestru Maria Terezia.

⁹ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1752 pentru arhiducele Iosif. D=45 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72759. Av.: WV; semicircular: IOSEPHVS ARCIDVX AVSTRIAE. În câmp: portret ecvestru. Rv.: WU; semicircular: UTROQUE. În exergă: MDCCCLII. În câmp: bust eroic.

¹⁰ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1789 pentru generalul Laudon, cu prilejul eliberării Belgradului. D=47,0 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57603. Av.: semicircular: LAUDON K· K· GENERAL FELD MARSCHAL. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al generalului Laudon. Rv.: semicircular: DORT· HERR· U· GIDEON· LAUDON· HIR· U· BELGRAT· FÁLT. În exergă: D· 8· OCT· / 1789. În câmp: portret ecvestru al generalului Laudon.

¹¹ Cucerirea Belgradului în 1789 a constituit ultima victorie reputată de generalul Laudon, supranumit de turci „diavolul german.” După victorie Laudon primește titlul de „generalissimo” și Ordinul Maria Terezia în valoare de 24.000 de ducăți, însă va muri înainte de sfârșitul războiului, v. Carl Eduard Vehse, *Memoirs of the Court Aristocracy and Diplomacy of Austria*, vol. II, Londra, 1856, p. 337; Wolfgang Menzel, *The History of Germany, from the earliest period to the present time*, vol. III, Londra, 1849, p. 91-92.

fața căreia asediatorii au ridicat o tabără militară de corturi. Toată scena se desfășoară sub umbra capabilului general a cărui siluetă supradimensionată îi subliniază meritele în obținerea victoriei.

Cele mai frecvente referiri sculpturale care apar în medalistică au în general rol de *portanți*, altare ori socluri pe care sunt așezate de obicei simbolurile imperiale: sceptrul, sabia, coroana, globul cruciger, scuturi heraldice. Dincolo de sobrietatea laconică a prezentării, ghirlanda decorativă sau scoica de tip rocaille sunt tușe de sorginte barocă, menite a spori festivismul imaginii. Forța simbolică a imaginilor constă tocmai în simplitatea reprezentării ranforsate de masivitatea elementului sculptural.

* Medalie emisă în anul 1690 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege roman¹², Rv.: sub razele ochiului divin două mâini ieșite din nori laterali susțin coroana imperială din care se revarsă fulgere asupra a două armate ce se confruntă în depărtare. Sub coroană, elementul central al imaginii, un altar simplu inscripționat *INTER/ ARMA*, cu o pernă cu ciucuri pe care stau așezate globul cruciger, sceptrul și spada încrucișate. Supraîncărcată de amestecul de simboluri, imaginea pare ușor haotică, dar supusă controlului forțelor supranaturale.

* Medalie emisă în anul 1745 cu prilejul încoronării lui Francisc I ca împărat roman¹³, Rv.: o imagine sub semnul decorativului care afișează pe o terasă înverzită un altar oblic având pe soclu un scut cu acvila bicefală limbată cu coroana între capete și simbolurile imperiale în gheare (sceptrul și sabia în gheara dreaptă respectiv globul cruciger în stânga), purtând pe piept scut despicat cu stema Lorenei și a Toscanei. Laitmotiv al conceptului imperial, însemnele puterii apar transpuse în medalistică sub toate variantele posibile, cu o uimitoare obstinație: coroana imperială peste sceptrul și sabia încrucișate, cu globul cruciger alături tronează pe altar.

* Medalie emisă în anul 1770 cu prilejul logodnei și căsătoriei prin procură a Mariei Antonia cu Ludovic al XVI-lea¹⁴, Rv.: un grup statuar cu un Geniu înaripat

¹² Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1690 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege roman. D=37 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72536. Av.: ·GH·; dublu circular: IOSEPHVS· I· REX VNGARIAE, ARCHIDVX AVSTRIAE, AVGVSTÆ IN REGE/ ROMANORVM VNCTVS· DIE· XXVI· IANV: A: MDCXC· În câmp: portret tip bust, Iosif I. Rv.: semicircular: BENEDICTIONES FIANI IN CAPITIO IOSEPH· GENES· 49· C. În câmp: INTER/ARMA; reprezentare sculpturală.

¹³ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1745 cu prilejul încoronării lui Francisc I ca împărat roman. D=35,5 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72747. Av.: SCHÆFER·; semicircular: FRANCISCUS· D: G· ROM· IMPERAT· S· A· În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Francisc I. Rv.: semicircular: A· DEO· ET S· R· IMP· 1745. În exergă: CORONAT· FRANCOF/ D· 4· OCT· În câmp: reprezentare sculpturală.

¹⁴ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1770 cu prilejul logodnei și căsătoriei prin procură dintre Maria Antonia (Antoaneta) și Ludovic al XVI-lea. D=44 mm; colecția Esterházy. Av.: A· WIDEMAN; semicircular: M· ANTONIA ARC· AVST· LUDOVIC· FRANCIAE DELPHIN· SPONSA· În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Antonia. Rv.: K; semicircular: CONCORDIA NOVO SANGVINIS NEXV FIRMATA. În exergă: NVPT· CELEBR· VIEN· PROCVR· / FERDINAND· A· A· XIX· APR· / MDCCLXX· În câmp: reprezentare sculpturală.

care aprinde cu o torță focul pe un altar întinzând două cununi de laur Abundenței care presară ofrande de partea cealaltă a altarului. Cele două cornuri ale Abundenței sunt un simbol al belșugului sporit prin căsătorie. Micul altar circular cu baza puternic profilată se bucură de prezența unui discret element festiv format din o fundă cu panglicile lungi ce înconjoară delicat soclul.¹⁵

* Medalie emisă în anul 1776 dedicată vizitei lui Leopold și a Mariei Luisa de Bourbon la Viena¹⁶, Rv.: amintind de statuaria antică, personificarea Austriei privește spre cer în rugămintea de a proteja cuplul princiar pe durata călătoriei. Altarul dreptunghiular, cu o fâșie de material textil pe post de ghirlandă decorativă, pare extrem de robust, mai ales în comparație cu flacăra sacră, mică și compactă. Atitudinea dramatică a personajului ce invocă divinitatea se conformează maniei baroce a gesturilor excesive.

* Medalie emisă în anul 1687 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei¹⁷, Rv.: gustul opulent baroc expus cu încântare prin imaginea sculpturală a tronului Ungariei, prezentat ca un monument de sine stătător, figurat între soare și lună, personificate și poziționate inegal. Tronul elaborat, cu volute, stâlpi, caneluri și rozete, are două socluri laterale pe post de contraforți decorativi, înfrumusețați de elegante volute. Spătarul este decorat cu motive vegetale în relief iar pe baldachinul cu franjuri și ciucuri mari este redată stema Ungariei. Șezutul este acoperit de o confortabilă pernă de catifea cu ciucuri pe care stau încrucișate sceptrul și spada, peste care tronează coroana Ungariei.

Nu lipsesc din repertoriul medalistic *busturile eroice*, exemplu concludent fiind seria de medalii emise în urma succeselor militare obținute în epoca lui Leopold I:

¹⁵ Variante diverse ale acestei imagini apar pe reversurile medaliilor dedicate căsătoriilor urmașilor Mariei Terezia.

¹⁶ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1776 cu prilejul vizitei lui Leopold și a Mariei Luisa de Bourbon la Viena. D=42 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57504. Av.: F· WÜRT F·; semicircular: LEOP· AVSTR· M· DVX HETR· LVDOVICA BORB· HISP· INFANS. În câmp: portret dublu, Leopold și Maria Luisa de Bourbon. Rv.: W; semicircular: SOLO AMORE IN AVG· FAMILIAM DVCE. În exergă: HOSPITES VIENNAE ITERVM/ A DIE XIII· IVL· VSQ· AD/ XIX· SEPT· MDCCLXXVI· În câmp: PRO/ FELICI/ ADVENTV/ ET/ REDITV; reprezentare sculpturală.

¹⁷ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1687 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei. D=50 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 54596. Av.: circular: IOSEPHUS· PRIM⁹· HUN· REX· NIL MAIUS GENERATUR IPSO! În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif I. Rv.: circular: THRONVS EIVS SICVT SOL IN CONSPECTV ALTISSIMI ET SICVT LVNA PERFCTA PS. 88 V 37. ☼ În câmp: IOSEPHI SEDES; DIE 9 DECEMB·; reprezentare sculpturală. Pe cant: LONGÆVUS MAGNOS VOLVENDIS MENSIBUS ORBES IMPERIO EXPLEBIT!

* Medalie dedicată asediului Vienei¹⁸, Av.: pe un soclu pe care apar majusculele *AEIOV*, se află un bust de statuie reprezentându-l pe Leopold I laureat, spre dreapta, cu armură și peruca buclată. De-o parte și de alta a soclului este înscris anul 1683 urmat de o cruce pătrată. La baza bustului stau ordonate o serie de trofee de război, steaguri cu semiluna, lăncii, săbii, halebarde, flinte, o tolbă cu săgeți, și chiar două tunuri plasate simetric lângă soclu, o paradă a bogatei capturi de război.¹⁹ Este vizibilă expresia de satisfacție de pe chipul împăratului: toate aceste arme ale păgânilor s-au dovedit în cele din urmă neputincioase în fața cetății protejate de divinitate. Gruparea ordonată de obiecte tematice într-o natură moartă cu bust reflectă indirect picturile tip *vanitas*, amintind vag și de busturile surâzătoare ale lui *Ludovic al XIV-lea* realizate de Antoine Coysevox între 1680-1686.

* Medalie dedicată celor două asedii ale Vienei²⁰, Av.: bust dreapta Ferdinand I cu coroană pe cap, cu părul rețezat pe gât după moda epocii, cu îmbrăcămintea bogat decorată cu pietre semiprețioase, privește surâzător înainte. Deasupra sa, o mână ieșită dintr-un nor ține o sabie. Rv.: bust dreapta Leopold I laureat purtând perucă buclată și tunică cu fireturi. Dintr-un nor îl binecuvântează *manus Dei*. Medalia comemorează cele două asedii ale Vienei, făcând o paralelă între evenimentele similare din anii 1529 și 1683, prin alăturarea portretelor celor doi stăpânitori din epocile în cauză. Măinile divine amintesc expresiv lumii cum protecția divină a vegheat mereu asupra imperiului. Proportțiile diferite dintre capetele suveranilor și mâinile protectoare sugerează superioritatea puterii divine asupra celei pămâtenă a împăraților.

* Medalie emisă în anul 1690 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege roman²¹, Av.: pe un soclu, bustul încoronat al lui Iosif I în costum roman se bucură de prezența

¹⁸ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1683 pentru asediul Vienei. D=64,5 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 71905. Av.: -I-I-W-; circular: LEOPOLDUS. I. D.G.ROM. IMP. SEM. AUGUSTUS. GER. HUNGAR. ET. BOH. REX. În câmp: A E / I / O V; 16 83 +; bust eroic Leopold I. Rv.: HIW; circular: + WIEN DAS ADLER NEST SICH FREUT. DAS DER TURKEN HEER ZERSTREUT. DANCKE GOTT O' CHRISTENEIT. În câmp: scenă de luptă.

¹⁹ Captura de război lăsată în urmă de turci după asediul Vienei a fost imensă, v. C. E. Vehse, *Memoirs of the Court...*, vol. II, p. 50-51.

²⁰ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1683 și dedicată celor două asedii ale Vienei. D=61 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57211. Av.: I K-; semicircular: DEI IUSTITIA PRUDENTIA FERDINANDI ♦ În câmp: bust eroic Ferdinand I. În exergă: VIENNAM/ OBSIDET FRUSTRA/ SOLIMANNUS ♦/ 1529 ♦ Rv.: semicircular: DEI CONSILIO INDUSTRIA LEOPOLDI ♦ În exergă: VIENNAM/ OBSIDET FRUSTRA/ MAHUMEDUS ♦/ 1683 ♦ În câmp: bust eroic Leopold I.

²¹ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1690 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege roman. D=35 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57255. Av.: semicircular: INITIATVS VICTORIIS. În câmp: bust eroic Iosif I. În exergă: IOSEPHVS. I./ ROM. REX. Rv.: semicircular: ORTVM INTER ET OCCASVM SPIRANT AVSTRI. În exergă: XXVI. IANVAR. MDCXC. În câmp: imagine simbolică (Soare, Luna, nori, cap de Geniu).

atent ordonată a trofeelor de război. Dispuse împrejurul bustului, arme, steaguri, surle și scuturi capturate vorbesc simbolic despre victoriile asupra dușmanilor, otomani ori francezi.

* Medalie emisă în anul 1690 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege roman²², Av.: pe un soclu mare bustul lui Iosif I încoronat, purtând Ordinul Lâna de Aur la gât într-o prezentare ce se dorește a fi o prognoză favorabilă pentru viitorul împărat. Așezat în fața soclului, un putto avântat termină de cioplit inscripția de pe lespede. În plan secundar, două socluri mai mici legate între ele cu lanțul captivității prezintă principalii dușmani ai Imperiului: Ludovic al XIV-lea, gânditor pe primul soclu încărcat cu scutul Franței²³ și sultanul Suleiman al II-lea pe soclul purtând scutul otoman²⁴.

* Medalie emisă în anul 1752 pentru arhiducele Iosif²⁵, Rv.: pe un altar ce are pe soclu stema Austriei stau încrucișate o spadă și un caduceu peste care este așezat un bust cu două capete adosate, ca un simbol al tranziției progresive de la înțelepciunea trecutului spre viitorul glorios.

* Medalie emisă în anul 1779 cu prilejul Păcii de la Teschen (Fig. 3)²⁶, Av.: sub o cunună semicirculară de laur prinsă la mijloc cu o panglică sunt redată busturile afrontate ale suveranilor Austriei și Prusiei purtând peruci pudrate, cu menționarea clară a numelor acestora. Cei doi se privesc drept în ochi și sunt redați, deloc întâmplător, la același nivel, tânărul împărat și mai vârstnicul rival al Imperiului, Friederich al II-lea. Este binecunoscută admirația pe care Iosif al II-lea o nutrea față de suveranul prusac, atât de detestat de Maria Terezia, care probabil a evitat cu încântare să apară pe medalie împreună cu acesta.

²² Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1690 pentru încoronarea lui Iosif I ca rege roman. D=48 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72538. Av.: P. H. M.; semicircular: NEC PLURI BUS IMPAR. În câmp: IOSEPHUS/ REX/ VNGARIÆ/ CORONATVS/ IN/ REGEM/ ROMANORVM/ AVGUSTÆ/ D. 26 IAN/ 1690; scenă sculpturală cu putto și busturi eroice Iosif I, Ludovic al XIV-lea și Suleiman al II-lea. Rv.: P. H. M. F.; portret de grup Leopold I, Eleonora și prinții electori având inscripționat numele fiecăruia în interiorul medalionului: *ELE. MAGD: TER: ROM: IMP*LEO: MAG: ROM: IMP: P: F.; circular: ANS. FRANC.EL.MOGVNT.; IOSEPH.CLEM.EL.COLON.; IOH.GEORG.III.EL.SAX.; PHIL.WILH.EL.PALAT.; FRI. III EL.BRAND.; MAX.EMA.EL.BAVAR.; IOHAN.HVG.EL.TREVIR.

²³ Scut sfertuit având în cartierele 1 și 3 trei crini regali dispuși 2, 1 iar în cartierele 2 și 4 câte un delfin.

²⁴ Semiluna întoarsă conturnată și o stea cu șase colțuri deasupra.

²⁵ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1752 pentru arhiducele Iosif. D=45 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72759. Av.: WV; semicircular: IOSEPHVS ARCIDVX AVSTRIAE. În câmp: portret ecvestru. Rv.: WU; semicircular: UTROQUE. În exergă: MDCCLII. În câmp: bust eroic.

²⁶ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1779 pentru Pacea de la Teschen. D=41 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57509. Av.: IOSEPHVS II- FRIDERICVS II-; busturi eroice afrontate ale suveranilor Austriei și Prusiei. În exergă: GERMANIA/ GAUDET. Rv.: REICH.; semicircular: DIE XIII MAY MDCCCLXXIX GER MANIÆ PAX EST RESTAVRATA. În exergă: TESCHEN. În câmp: reprezentare heraldică.

Influențe sculpturale extrem de puternice atestă medaliile gravate cu imagini înfățișând *care alegorice* celebrând triumfuri militare:

* Medalie dedicată victoriei militare de la Slankamen din 1691²⁷ (Fig. 4)²⁸, Av.: Leopold I conduce maiestuos o cvadrigă în timp ce o Victorie miniaturală în zbor îi oferă pompos cununa de lauri. Caii calcă în picioare trofee de război și trei scuturi purtând fiecare câte unul din însemnele dușmanilor: soarele, simbolul preferat de Ludovic al XIV-lea, crinii Franței și semiluna otomană. În ciuda mesajului, imaginea suferă influențe franțuzești clare, fiind tributară iconografiei vehiculate la curtea regelui-soare, în special grupului sculptural *Apollo* (Jean-Baptiste Tuby, 1670) care decorează fântâna omonimă din parcul palatului Versailles. Această temă iconografică va fi reluată în vremea lui Carol al VI-lea, mai ales în acele scenografii cu nelipsitul arc de triumf, precum faimosul proiect realizat de Fischer von Erlach pentru Viena la 1690.²⁹



Fig. 3. Medalie emisă în anul 1779, Avers



Fig. 4. Medalie emisă în anul 1691, Avers

²⁷ La 19/9 august 1691 turcii au suferit o înfrângere dezastruoasă la Slankamen, în nordul Serbiei, însuși marele vizir Mustafa Köprülü pierzându-și viața, v. Hajo Holborn, *A History of Modern Germany: 1648-1840*, New Jersey, 1982, p. 86; Kenneth Meyer Setton, *Venice, Austria, and the Turks in Seventeenth Century*, Philadelphia, 1991, p. 390.

²⁸ Medalia este din argint, a fost emisă pentru victoria de la Slankamen (Serbia), din 1691. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57263. Av.: G.H.; semicircular: LEOPOLDVS M. P. F. A. P. P. În exergă: TRIVMPHATOR/ GENT. BARB. În câmp: reprezentare sculpturală. Rv.: dublu semicircular: LVD· WILH· M· BADEN· TVRC· CASTR· EXVIT/ CÆSIS 25000· ET CA PTIS 158· TORMENT· În exergă: AD SALANKEMEN PROPE/ PETERWARADEIN· DIE ¹⁹ AVG·/ 1691· În câmp: reprezentare tip vanitas.⁹

Pe cant: DOMINVS CONCVLCABIT HOSTES NOSTROS-PS 108 V 14· ☼

²⁹ Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, Berlin, New York, 1981, fig. 2, 47.

* Medalie emisă în anul 1686 pentru eliberarea Budei³⁰, Av.: ilustrarea triumfului lui Leopold I, împăratul laureat, cu mantie ceremonială peste armură, afișând sceptrul și globul cruciger. Leopold I stă într-o cvadrigă trasă de cai împodobiți cu ghirlande vegetale, ghidați prudent de un putto. Carul triumfal este urmat de un alai format din prizonieri turci sub flamurile cu semiluna. Lateral este redat un cartuș încărcat cu stema Lorenei³¹ cu doi lei rampanți pe post de lambrechini. Deasupra imaginii, pe o porțiune delimitată de un baraj din nori, ochiul atoatevăzător strălucește puternic.

În seria popularelor *sculpturi mitologice* se înscriu câteva medalii:

* Medalie emisă în anul 1697 pentru bătălia de la Zenta³² (Fig. 5)³³, Av.: un zeu acvatic seminud stă așezat, sprijinind o lespede inscripționată cu strălucita victorie repurtată contra turcilor de prințul Eugeniu de Savoia la Zenta, pe malul Tisei. Cu o vâslă alături, zeul are picioarele într-un râu plin de pești, ține un fir de trestie în mână și sprijină pe picior un vas din care curge apă în râu. Bărbos, pletos și masiv, zeul privește melancolic în zare susținând absent globul de pe care o Victorie miniaturală cu ramură de palmier pe braț îi întinde cununa de laur. Scena se bucură de o execuție artistică reușită, cu trimiteri directe la zeli acvatici sculptați de Bernini pentru *Fontana dei Quattro Fiumi* (Piazza Navona, Roma, 1651), la personificări de tipul celei realizate de Jean-Baptiste Tuby, *Rhonul* (Versailles, 1685) reluate mai târziu și de pictorul oficial al lui Ludovic al XV-lea, Carle Van Loo³⁴, *Zeul Râului*.

³⁰ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1686 pentru eliberarea Budei. D=51 mm; nr. inv. N 41110. Av.: C.H.R.; semicircular: IBIT FAVORE· DIVINO LEOPOLDI· INDVSTRIA· BAVARI· VI· ET· LOTHARINGI· În câmp: imagine sculpturală. Rv.: semicircular: AVSTRIACIS· BVDA· VRBS· AQVILIS· SVBSTERNITVR· ARMIS· În exergă: I· A· V· IECHTER· D· G· MO· / C· CAMER G· În câmp: vedută arhitecturală.

³¹ O recunoaștere a meritelor generalului duce de Lorena, Carol al V-lea (1643-1690), care a condus asediul.

³² Bătălia de la Zenta a avut loc pe 11 septembrie 1697; prințul Eugeniu de Savoia le-a tăiat otomanilor orice șansă de retragere și a împins 25.000 de turci în Tisa, v. C. E. Vehse, *Memoirs of the Court...*, vol. II, p. 122-123.

³³ Medalia este din argint, a fost emisă pentru bătălia de la Zenta, 11 septembrie 1697. D=43 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57267. Av.: semicircular: TIBISCVS. În câmp: AVSPICIIS/ LEOPOLDI MAGNI/ VIRTUTE EVGENII/ SABAVDEAE D./ EXERCIT. TVRCIC./ GLADE XX HOST./ FACTA/ PRIMARTIIS DVCIB./ DELETIS/ CASTRIS VNIVERS./ TORMENT. XCVIII./ OMNIQVE APPARATV/ BELLICO/ INTERCEPTIS/ CAESVS PROFUGAT./ D. 1 SEPT./ A°. MDCXCVII.; reprezentare sculpturală.¹¹ Rv.: semicircular: INTERFECIT EXERCITUM EORUM ET SUBVERTIT/ ROTAS CURRUUM FEREBANTURQUE IN/ PROFUNDUM. EXOD. 14. În câmp: ZENTA; scenă de luptă.

³⁴ Charles-André Van Loo, cunoscut drept Carle Van Loo, 1705-1765, pictor francez specializat în subiecte istorice, biblice și mitologice, considerat unul dintre maeștrii tradiționalei „grande manière”, v. William J. Roberts, *France: A Reference Guide from the Renaissance to the Present*, New York, 2004, p. 593; Roy Bolton (ed.), *The Collectors: Old Master Paintings*, Londra, 2009, p. 44.



Fig. 5. Medalie emisă în anul 1697, Avers



Fig. 6. Medalie emisă în anul 1714, Avers

* Medalie emisă de orașul Nürnberg pentru Carol al VI-lea în anul 1712³⁵, Rv.: Hercule cu blana leului din Nemeea pe spate și cu măciuca depusă lângă picioare, ține pe umeri globul precum legendarul Atlas. Scena se petrece pe o terasă carioată, între două coloane inscripționate cu deviza lui Carol al VI-lea, *CONSTANTIA*, respectiv *FORTITVDO*. Ambele coloane au în vârf câte o coroană. Imaginea face referiri directe la emblema și blazonul personal al lui Carol Quintul: două coloane clasice înălțându-se din apa mării cu deviza „Plus Ultra”; cele două coloane gemene, frecvent interpretate drept *lumea veche* și *lumea nouă* devin motive dragi Casei de Habsburg și apar într-o diversitate de forme de-a lungul vremii,³⁶ aluzii ingenioase la această preferință fiind și coloanele ce străjuiesc *Karlskirche* din Viena. Medalia îl flatează pe împărat comparându-l cu puternicul erou, supradimensionându-i importanța. Dealtfel extravagantul titlu de *Hercule Spaniol* apare drept unul dintre leitmotivele propriei glorificări, inspirate probabil de imagini înfățișându-l pe Carol Quintul cu cele două coloane pe umerii săi alături de inscripția „Maior erit Hercule.”³⁷

O altă categorie de reprezentări sculpturale frecvente o constituie *portretele sculpturale*, executate în relief extrem de fin pe fețele medaliilor, citate elegante din sculpturile și reliefurile vremii, cu nimfe zglobii și zeițe grațioase:

³⁵ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1712 de orașul Nürnberg pentru Carol al VI-lea. D=43 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72493. Av.: V.; semicircular: RECEPTO CAESARE FELIX. HOR. În exergă: NORIMBERGA./ MDCCXII. În câmp: CAROLVS/ VI; reprezentare arhitecturală. Rv.: semicircular: CONSTANTIA FORTIS (inceputul legendei este ilizibil). În exergă: PLVS VLTRA/ CAROLVM/ CAROLUS. În câmp: CONSTANTIA FORTITVDO; scenă mitologică.

³⁶ Andrew Wheatcroft, *Habsburgii. Personificarea unui imperiu*, București, 2003, p. 202, 356.

³⁷ Derek Edward Dawson Beales, *Joseph II: in the shade of Maria Theresa, 1741-1780*, vol. I, 1987, Cambridge, p. 23; A. Wheatcroft, *Habsburgii...*, p. 202.

* Medalie emisă în anul 1714 pentru Elisabeta Christina (Fig. 6)³⁸, Av.: bust dreapta Elisabeta Christina elegantă, cu diademă pe cap, rochie decoltată, mantou cu guler de hermină și părul prins cu un șirag dublu din care se revarsă buclele pe umeri. Un portret seducător care redă chipul grațios, ușor melancolic, cu ochii mari și sprâncene arcuite al frumoasei împărătese fără să cadă în cosmetizări lingușitoare: linia gâtului, extrem de elegantă și de sinuoasă, are deja un început de bărbie dublă care prevestește problemele de greutate³⁹ cu care aceasta s-a confruntat mai târziu. Imaginea se pliază perfect pe portretul semnat Rosalba Carriera, *Elisabeta Christina*.

* Medalie emisă în anul 1773 de Maria Terezia pentru înființarea arhivei publice la Milano⁴⁰, Av.: portret superb care ne dezvăluie chipul Mariei Terezia purtând diademă peste vălul lung de văduvă ce-i acoperă gâtul, o femeie vârstnică, încă frumoasă și mereu foarte decisă. Imaginea de nobilă vestală a împărătesei este reluată pe aversurile mai multor medalii.

* Medalie emisă în anul 1778 de Maria Terezia pentru construirea unei biserici pe un teren salvat de la inundații din lunca Padului (Fig. 7)⁴¹, Av.: pe aceeași linie a portretelor sculpturale ale Mariei Terezia, găsim un portret târziu, realizat cu doi ani înaintea morții. O figură îmbătrânită, cu obraji căzuți și bărbia dublă pronunțată dar cu privirea senină și împăcată.

Un capitol important al influențelor sculpturii asupra medalisticii îl constituie imaginea unor monumente funerare aparte, extrem de în vogă în epoca barocă: *sarcofagele*. Pompozitatea și pateticul baroc au expandat interesul pentru morminte dramatice, mai ales sub forma complexă a unor sarcofage elegante însoțite de cortegii alegorice profund îndurerate. Medalistica a dispus de modele faimoase precum *Mormântul papei Urban al VIII-lea* (Bernini, 1647), *Mormântul cardinalului Richelieu* (François Girardon, 1694) ori șirul de morminte din *Kapuzinerkirche* Viena,⁴² realizate

³⁸ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1714 pentru Elisabeta Christina. D=74 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72035. Av.: portret sculptural Elisabeta Christina. Rv.: semicircular: OCCIDUI DECUS AC ORIENTIS. În exergă: CORON: POSON:/ MDCCXIV. În câmp: reprezentare astrală.

³⁹ Spre sfârșitul domniei lui Carol al VI-lea, Elisabeta Christina era obeză, v. A. Wheatcroft, *Habsburgii...*, p. 360-362; Charles W. Ingrao, *The Habsburg Monarchy 1618-1815*, Cambridge, 2000, p. 128.

⁴⁰ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1773 pentru întemeierea Arhivei Publice din Milano. D=50 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57481. Av.: KRAFFT F.; semicircular: M- THERESIA AVGVSTA. În câmp: portret sculptural, Maria Terezia. Rv.: semicircular: FORTVNIS CIVIVM SERVANDIS. În exergă: TABVLARIVM PVB- MEDIOLANI/ REGIO SVMPTV CONDITVM/ MDCCCLXXIII. În câmp: reprezentare arhitecturală.

⁴¹ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1778 de Maria Terezia pentru construirea unei biserici pe un teren salvat de inundațiile Padului. D=50 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57507. Av.: A. GUILLEMARD F.; semicircular: M-THERESIA AVGVSTA. În câmp: portret sculptural Maria Terezia. Rv.: A.G.F.; semicircular: SIGNUM FOEDERIS. În exergă: IN AGRO MENSULÆ MAJORIS/ A PADI INUNDATIONE/ ILLAESO TEMPLUM A/ FUNDAM. AEDIFIC./ MDCCCLXXVIII. În câmp: scenă de inspirație religioasă.

⁴² Cripta Imperială, *Kapuzinergruft*, a Bisericii Capucine din Viena, situată în apropierea palatului Hofburg, este locul tradițional de înmormântare al Casei de Austria începând cu anul 1633.

de Balthasar Ferdinand Moll, între care cel mai faimos este *Mormântul împăratului Carol al VI-lea*.

* Medalie emisă în anul 1711 cu prilejul decesului lui Leopold I⁴³, Av.: urcat pe un soclu rectangular, un impozant sarcofag decorat cu volute ocupă centrul medaliei având depuse deasupra cele trei coroane ale defunctului: coroana Ungariei și coroana Boemiei dispuse de o parte și de alta a pernei cu ciucuri pe care se odihnesc sabia și sceptrul încrucișate sub coroana imperială. În fața sarcofagului, pe jos, Germania cernită și acoperită de văluri plânge cu fața ascunsă de mâna stângă. Mâna dreaptă se sprijină de scutul imperial cu acvila bicefală purtând pe piept scut cu stema Austriei. La picioarele Germaniei două torțe încrucișate fumează stinse. Durerea întregii lumi în fața mării pierderi imperiale.



Fig. 7. Medalie emisă în anul 1778, Avers Fig. 8. Medalie emisă în anul 1711, Revers

* Medalie emisă în anul 1711 cu prilejul decesului lui Iosif I (Fig. 8)⁴⁴, Rv.: pe un soclu scund este depus sarcofagul imperial împodobit discret de un relief ce redă o sabie încrucișată cu o ramură de laur (amintind de reprezentarea favorită a devizei lui Iosif I, vrejul de laur ce înconjoară sabia). Pe sarcofag este așezată coroana imperială. Un înger în zbor cu trâmbița lungă a Judecății de Apoi trece deasupra

⁴³ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1705 cu prilejul decesului lui Leopold I. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72468. Av.: semicircular: EXTINGTVS AMABITVR IDEM. În exergă: LVCTVS PVBLI./CVS. În câmp: D· M·/ LEOPOLDI· M·/ P· F· S· AVGVST· P· P·/ QVI TERR· EREPTVS/ CÆLVM PETIIT./ D· 5· MAI· 1705·; reprezentare sculpturală. Rv.: semicircular: LEOPOLDVS IN IOSEPHO IMMORTALIS. În exergă: IMPERII SOLA:/ TIVM. În câmp: scenă istorico-celebrativă.

⁴⁴ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1711 cu prilejul decesului lui Iosif I. D=44 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 54603. Av.: semicircular: IOSEPHI EXTREMVM ABSOLVIT LEONORA LABOREM. În exergă: HVNGARIA RECEPTA/ MDCCXI· În câmp: scenă istorico-celebrativă. Rv.: semicircular: A FOVEA AD GLORIAM* În exergă: MORS ET AETERNITAS/ IOSEPHI· În câmp: CAESAREM VEHO; reprezentare sculpturală.

sarcofagului desfășurând o panglică cu anunțul mortuar, *CAESAREM VEHO*. Sugestiv și cutremurător, scena face aluzie la caducitatea vieții și egalitatea în fața morții, împărat sau om de rând, fiecare trebuie să dea socoteală de faptele săvârșite în timpul vieții.

* Medalie emisă în anul 1720 cu prilejul decesului împărătesei Eleonora Magdalena Terezia⁴⁵, Rv.: o coroană împodobită de stele radiază printre nori deasupra sarcofagului imperial pe care este așezată coroana imperială purtată de împărăteasa defunctă, soția împăratului Leopold I și mama a doi împărați, Iosif I și Carol al VI-lea.

* Medalie emisă în anul 1740 pentru decesul lui Carol al VI-lea⁴⁶, Rv.: pe o alee străjuită de plop înalți se înalță un sarcofag impozant pe care sunt depuse însemnele imperiale: sabia, sceptrul și coroana imperială. La picioarele sarcofagului, Germania, o femeie acoperită de văluri, plânge sprijinită de un scut încărcat cu stema Imperiului. O torță fumegând stă căzută la pământ, stinsă. Deasupra scenei, plutind în văzduh, doi putți țin o cunună din stele în jurul monogramei lui Carol al VI-lea.

* Medalie emisă în anul 1741⁴⁷ și dedicată decesului lui Carol al VI-lea și Războiului de succesiune la tronul Austriei⁴⁸, Av.: un soare apune peste sarcofagul lui Carol al VI-lea cu însemnele imperiale deasupra și cu Silezia la picioare, o femeie desculță, cu văl cernit pe cap care plânge defunctul sprijinită de scutul provinciei.

⁴⁵ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1720 cu prilejul decesului împărătesei Eleonora Magdalena Terezia. D=48,5 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72676. Av.: *P R N*; circular: *ELEONORA MAGDALENA THERESIA AVGVSTA CAESARIS AVGVSTI CONIVX MATER AVGVSTORVM*. În câmp: portret tip bust, orientat spre stânga, Eleonora Magdalena Terezia. Rv.: semicircular: *GRATA TOT AETERNVM AVGVSTAE DECVS ASTRA CORONANT*. În câmp: M. E. T./ ROM: IMP.; reprezentare sculpturală.

⁴⁶ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1740 cu prilejul decesului lui Carol al VI-lea. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72704. Av.: semicircular: *CAROLVS VI. D. G. ROM. IMP. SEMP. AVG.* În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Carol al VI-lea încoronat cu coroana radiantă. Rv.: I. L. Œ; semicircular: *VLTIMVS AVGVSTÆ GENTIS*. În exergă: *NAT. 1685. DENAT. 1740*. În câmp: *C. VI./ A.*; reprezentare sculpturală.

⁴⁷ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1741 cu prilejul decesului lui Carol al VI-lea și al Războiului pentru succesiune la tronul Austriei. D=32 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72321. Av.: semicircular: *NACH UNSRER FRIEDENS SONNE PRANGEN*. În exergă: *1740*. În câmp: *CAROL. VI* reprezentare sculpturală. Rv.: semicircular: *IST MARS MIR BLUTROTH AUFGEANGEN*. În exergă: *KRIEG IN SCHLESSEN/ 1741*. În câmp: scenă de luptă dominată de o stea simbolică (cu semnul ☉ în interior).

⁴⁸ Războiul de succesiune la tronul Austriei, 1740-1748, s-a declanșat după moartea ultimului Habsburg, Carol al VI-lea și s-a încheiat cu recunoașterea drepturilor succesoriale ale fiicei acestuia, Maria Terezia cu prețul pierderii Sileziei în favoarea Prusiei, v. D. E. D. Beales, *Joseph II...*, p. 17-28; Michael Hochedlinger, *Austria's wars of emergence 1683-1797*, Londra, 2003, p. 246-264; Ch. W. Ingrao, *The Habsburg...*, p. 152-159; Walter Oppenheim, *Habsburgii și Hohenzollernii 1713-1786*, București, 1998, p. 65-68.

Interesantă este continuarea poveștii de pe reversul medaliei unde decesul împăratului este asociat (pe bună dreptate) cu nenorocirea războiului.

* Medalie emisă în anul 1761 cu prilejul decesului arhiducelui Carol (Fig. 9)⁴⁹, Rv.: pe un sarcofag cu soclu scund, îngerul morții stă așezat cu aripile larg deschise, purtând cunună de laur pe cap și trâmbița departe de gură. Cu mâna stângă îngerul prezintă trist un medalion înfățișând chipul defunctului. O scenă mișcătoare despre marea durere în fața unui zbor frânt prea timpuriu: arhiducele Carol-Iosif (1 februarie 1745-18 ianuarie 1761), al șaptelea copil al cuplului Maria Terezia și Francisc I, s-a stins din cauza variolei cu puțin timp înainte de a împlini 16 ani. Schema compozițională poate fi regăsită la monumente funerare ale epocii precum *Mormântul Mariei Clementina Sobieski* de Pietro Bracci (1744, San Pietro, Roma).

* Medalie emisă în anul 1765 cu prilejul decesului împăratului Francisc I⁵⁰, Rv.: peste un sarcofag simplu plânge prăbușită în genunchi Maria Terezia cernită, acoperită de văluri din cap până în picioare, sprijinindu-se afectuos de un medalion cu efigia lui Francisc I. În picioare, la căpătâiul defunctului, cu ochii plecați, Ecclesia susține o cruce. Este binecunoscută afecțiunea puternică care stătea la baza căsătoriei celor doi: odată rămasă văduvă, Maria Terezia a purtat haine cernite până la sfârșitul vieții sale, luna august rămânând mereu un moment de doliu care comemora pierderea soțului iubit.⁵¹

* Medalie emisă în anul 1770 cu prilejul decesului arhiducesei Maria Terezia, fiica lui Iosif al II-lea⁵², Rv.: pe un sarcofag înalt șade un putto care privește înapoi spre coroana din flori, răsturnată în mâna dreaptă. Mâna stângă susține o torță stinsă care fumegă, aluzie la viața stinsă prematur. Un monument trist pentru un copil care lasă în urmă o durere nestinsă: soarta a făcut ca Iosif al II-lea să-și piardă soțiile fulgerător, de variolă și mai apoi fiica din cauza unei pleurezii.

⁴⁹ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1761 cu prilejul decesului arhiducelui Carol. D=40 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57401. Av.: A· WIDEMAN; semicircular: CAROLVS ARCHIDVX AVSTRIAE. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al arhiducelui Carol. Rv.: semicircular: PARENTVM AMORI ET LVCTVI PVBLICO SACRVM. În exergă: NATVS· I· FEBR· MDCCLXV/ OB· XVIII· IAN· MDCCLXI. În câmp: reprezentare sculpturală.

⁵⁰ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1765 cu prilejul decesului împăratului Francisc I. D=43 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57425. Av.: F· WÜRT F·; semicircular: M· THERESIA PIA FELIX AVG. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Terezia. Rv.: W·; semicircular: MEMORIAE CONIVGIS AMATISS IN LOCO OBITVS COLENDAE. În exergă: COLLEG. NOBB. VIRGINVM/ AENIP. INSTITVIT/ M. THERESIA AVG./ MDCCLXV. În câmp: reprezentare sculpturală.

⁵¹ A. Wheatcroft, *Habsburgii...*, p. 375-376.

⁵² Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1770 cu prilejul decesului arhiducesei Maria Terezia, fiica lui Iosif al II-lea. D=41 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57464. Av.: WIDEMAN; semicircular: IOSEPH· II· D· G· R· IMP· G· ET H· REX· COR· ET HERES R· H· B· A· A· D· B· ET L· M· D· H· &· În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif al II-lea. Rv.: semicircular: THERESIAE AVSTRIACAE. În exergă: NATAE· XX· MART· MDCCLXII·/ VIVIS· EREPTAE· XXIII· IAN·/ MDCCLXX· În câmp: FELICISS· CONIVGII·/ PIGNORI· VNICO·; reprezentare sculpturală.

* Medalie emisă în anul 1736⁵³ cu prilejul decesului prințului Eugeniu de Savoia⁵⁴, Rv.: sub o cunună radiantă formată din opt stele, sarcofagul spectaculos al prințului Eugeniu de Savoia primește onorul din partea a două rânduri de scuturi aliniat pe stative dramatice, din trofee de război încununat de câte o cască militară cu penaj. O adevărată paradă celebrând un geniu războinic care a adus mari servicii coroanei prin strălucitele sale victorii.⁵⁵

* Medalie emisă în anul 1790 cu prilejul decesului generalului Laudon⁵⁶, Rv.: pe un soclu supradimensionat este așezat sarcofagul generalului, împodobit cu o friză decorativă înfățișând scene de luptă; deasupra sunt depuse casca și armele sale. Alături, un soldat în armură care și-a aruncat echipamentul la pământ stă sprijinit în spadă, contemplând îndurerat monumentul funerar. Diferența de scară dintre mormânt și personaj subliniază tacit măreția celui plecat dintre cei vii, într-un dialog mut, extrem de impresionant.

Un aspect sculptural prezent în reprezentările medalistice îl constituie imaginea unor monumente sculpturale între care domină *obeliscurile*:

* Medalie emisă în anul 1748⁵⁷ pentru Pacea de la Aachen⁵⁸, Rv.: în fața orașului Aachen, pe un platou înverzit, se înalță un obelisc împodobit cu ghirlande vegetale de care este prins scutul imperial pe fiecare latură. Alături, purtând coroana turelată, personificarea orașului Aachen, o femeie drapată după moda antică, întinde grațios mâna dreaptă în care ține un glob pe care șade un porumbel cu ramura de măslin în cioc, simbol al păcii globale.

⁵³ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1736 cu prilejul decesului prințului Eugeniu de Savoia. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57618. Av.: VESTNER. F; semicircular: EVGENIVS FRANC. PR. SAB. CAES. MAI. EXERC. SVPR. DVX. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al prințului Eugeniu de Savoia. Rv.: semicircular: HERCVLEI QVID AD HÆC SVNT FORTIA FACTA LABORES. În exergă: ORBI EREPTVS XXI. APRIL. / MDCCXXXVI. În câmp: reprezentare sculpturală.

⁵⁴ Prințul Eugeniu de Savoia a murit la 73 de ani și a fost înmormântat cu onorurile cuvenite unui prinț din Casa Imperială, v. C. E. Vehse, *Memoirs of the Court...*, vol. II, p. 140.

⁵⁵ Calitatea precară a medaliei maschează numele marilor victorii militare ale prințului, inscripționate pe scuturi, v. Livia Călian, *Heraldică medalistică central-europeană secolele XVII-XIX*. Teză de doctorat (mss), Cluj-Napoca, 2003; Lajos Huszár, *Személyi érmek*, Budapesta, 1999, 112/473.

⁵⁶ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1790 cu prilejul decesului generalului Laudon. D=45 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72921. Av.: X. MAZINKOPF; semicircular: UNUS HIC INNUMERI MILITIS INSTAR ERAT. În câmp: portret tip bust, orientat spre stânga, al generalului Laudon. Rv.: X. M.; D. M./ LOUDON/ MAGNI; reprezentare sculpturală. În exergă: M.DCC.XC.

⁵⁷ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1748 în cinstea Păcii de la Aachen și a recunoașterii Sancțiunii Pragmatice. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57382. Av.: semicircular: PACATI GLORIA MVNDI. În exergă: PAX AQVISGRANI SIGNATA/ MDCCXXXVIII/ M-OCTOBR. În câmp: GAV-/DIVM/ REI-/ PVBLCIAE; reprezentare sculpturală. Rv.: circular: PAX URBES PAX REGNA LIGAT PAX CONGREGAT ORBEM. În câmp: NON/ SINE. / NVMINE/ DIVUM; reprezentare heraldică.

⁵⁸ Pacea de la Aix-La-Chapelle (Aachen), 18 octombrie 1748, a marcat sfârșitul Războiului de succesiune austriac, v. D. E. D. Beales, *Joseph II...*, p. 28; Ch. W. Ingrao, *The Habsburg...*, p. 158.

* Medalie emisă în anul 1765 de orașul Nürnberg pentru căsătoria lui Iosif al II-lea cu Iosefa de Bavaria⁵⁹, Rv.: un monument simplu, nedecorat, un obelisc înalt cu o sferă mică în vârf, contrazice ingenios forma rotundă a medaliei prin verticalitatea sa accentuată care străpunge câmpul medaliei divizând-o în două părți dezolant de lipsite de orice fel de reprezentări.



Fig. 9. Medalie emisă în anul 1761, Revers



Fig. 10. Medalie emisă în anul 1765, Revers

* Medalie emisă în anul 1765 pentru căsătoria prin procură a lui Iosif al II-lea cu Iosefa de Bavaria la München (Fig. 10)⁶⁰, Rv.: pe un obelisc drapat cu ghirlande vesele din flori, un înger așează alături de stema Casei de Habsburg-Lorena stema Bavariei, ca semn al uniunii imperiale ce reconcilia ramura iosefină cu cea carolină.⁶¹ Îngerul drapat poartă pe piept un soare strălucitor și ține în mână o torță aprinsă și o cunună de lauri. Statura elegantă, elongată a îngerului și aripile larg deschise nu reușesc să umbrească explozia vegetală a ghirlandelor care devin punctul de atracție al imaginii, întărite de prezența cununii de laur alături de torța aprinsă a

⁵⁹ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1765 pentru căsătoria lui Iosif al II-lea cu Iosefa de Bavaria. D=45 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 56757. Av.: CEXLEIN.; circular: D. 23- IAN: 1765- SANGVINE CAESAREO NVNC ET CONNVBIO IVNCTI În câmp: portret dublu, Iosif al II-lea și Iosefa de Bavaria. Rv.: semicircular: SIC DOMVS STABIT AVGVSTA. În câmp: reprezentare sculpturală.

⁶⁰ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1765 pentru Iosefa de Bavaria și căsătoria prin procură a acesteia cu Iosif al II-lea la München. D=46 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57407. Av.: F. A. SCHEGA F.; semicircular: IOSEPHA ROM. REGINA. În câmp: portret tip bust, orientat spre stânga, Iosefa de Bavaria. Rv.: semicircular: CONNVBIUM AVGVSTUM. În exergă: CÆSARIS FILIA CÆSARIS FILIO/ ROM. REGI IVNCTA/ FRATRE PROCVRATORE/ MONACHII D. 13 IAN./ 1765. În câmp: reprezentare sculpturală.

⁶¹ Maria Iosefa de Bavaria era nepoata lui Iosif I, fiica Mariei Amalia de Austria și a lui Carol-Albert de Bavaria, care a domnit sub numele de Carol al VII-lea între 1742-1745, iar Iosif al II-lea, fiul Mariei Terezia și al lui Francisc I, era nepotul lui Carol al VI-lea.

iubirii. Soarele de pe veșmântul îngerului face trimeriteri la inima sacră din iconografia catolică, binecuvântând o uniune care se voia divină, însă care, în cele din urmă nu s-a dovedit a fi deloc inspirată.⁶²

* Medalie emisă în anul 1765 cu prilejul decesului lui Francisc I⁶³, Rv.: un obelisc drapat cu ghirlande florale are în vârf efigia lui Francisc I înconjurată de o cunună formată dintr-o ramură de laur și una de palmier. La picioarele obeliscului îl plâng îndurerate Ecclesia așezată, cu crucea alături, privind spre cer cu mâinile împreunate a rugăciune și Justiția în picioare, ștergându-și lacrimile, lăsând neglijent balanța în mâna dreaptă.

* Medalie emisă în anul 1780 pentru decesul Mariei Terezia (Fig. 11)⁶⁴, Rv.: dispariția împărătesei este comemorată printr-un adevărat monument funerar alcătuit dintr-un grup sculptural și un obelisc care poartă în vârf coroana imperială și pe soclu scutul Austriei. Obeliscul este împodobit cu o ghirlandă florală de patru personaje feminine, patru repere clasice ale domniei strălucite care au făcut din Maria Terezia unul dintre cei mai mari suverani ai lumii: Ecclesia susținând crucea, Justiția echilibrând balanța, Salus cu șarpele încolăcit pe o săgeată și Abundența cu cornul său răsturnat la picioare.



Fig. 11. Medalie emisă în anul 1780, Revers



Fig. 12. Medalie emisă în anul 1729, Avers

⁶² D. E. D. Beales, *Joseph II...*, p. 85-88.

⁶³ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1765 cu prilejul decesului lui Francisc I. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57412. Av.: semicircular: FRANCISCVS·D·G·ROM·IMP·S·A·GERM·HIER·REX·LOTH·BAR·ET·M·HET·DVX. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Francisc I. Rv.: semicircular: AETERNITATI·AVG·PRIN·CIPIS·OPTIMI·PATRIS·PAT· În exergă: NAT·VIII·DEC·MDCCVIII·OBIIT·OENIPONTI·XVIII·AVG·/·MDCCLXV· În câmp: reprezentare sculpturală.

⁶⁴ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1780 cu prilejul decesului Mariei Terezia. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57515. Av.: ÆXELIN·; semicircular: M·THERESIA·D·G·R·IMP·GE·HU·BO·REG·A·A· În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al Mariei Terezia încoronată cu coroana radiantă peste vâl. Rv.: semicircular: NON MORITVR MAGNVM ET MEMORABILE NOMEN. În exergă: NAT·D·13·MAII·1717·/·DEN·D·29·NOV·1780· În câmp: reprezentare sculpturală.

* Medalie emisă de Leopold I⁶⁵, Av.: dedicată secolului al XVII-lea, medalia prezintă un grup sculptural eterogen alcătuit dintr-o serie de trei personaje reunite în jurul unui soclu cu bustul zeului *Ianus bifrons*, simbol al cumpenei dintre ani. Ecclesia aduce ofrande pe un altar aprins aflat în dreapta sa, și conversează, gesticulând cu laleaua din mâna stângă, cu îngerul bărbos și seminud care se sprijină de soclul statuii pe care un alt simbol al anului, șarpele care își înghite coada⁶⁶, formează un cerc cu rol de medalion pentru inscripție. La piciorul soclului stă Abundența, nefiresc așezată; are în mâini caduceul și cornul abundenței. O scenă aglomerată, îmbâcsită de personaje și simboluri disperate.

* Medalie din anul 1729 dedicată monumentului de marmură refăcut de Carol al VI-lea (Fig. 12)⁶⁷, Av.: imaginea descrie un monument sculptural tip foișor, un pavilion cu patru coloane care sprijină o boltă casetată din care atârână un candelabru cu lumânări aprinse, *Vermählungsbrunnen (Fântâna Nunții, Antonio Corradini, 1732)*.⁶⁸ Baldachinul împodobit cu ramuri de palmier, fâșii de stofă și un soclu pe care tronează o acvilă într-o cunună de raze, adăpostește cununia religioasă simbolică a unor personaje miniaturale cu capetele nimbate, Fecioara Maria și sfântul Iosif, cununați de un episcop. Lateral, pe soclul monumentului stau doi îngeri având o ramură de palmier respectiv o cunună de laur în mâini. Monumentul flancat de jeturile a două fântâni simetrice acaparează interesul privitorului, personajele minuscule putând trece, la o privire sumară, drept elemente decorative ale acestuia.

⁶⁵ Medalia este din metal comun, a fost emisă de Leopold I. D=47 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72610. Av.: MB; FEL. AVG. SECVLII/ XVII.; reprezentare sculpturală. În exergă: SPERATA TEMPORVM/ FELICITAS. Rv.: LEOPOLD IMPERAT. În câmp: VNGARN.; DALMATIEN.; SCHLAVON.; BVRGVND.; CRAIN.; TYROL.; STEYER.; ÖSTERREICH; CROATIEN.; BOHEIM.; VNGARN.; reprezentare heraldică.

⁶⁶ Edward A. Maser (ed.), *Cesare Ripa Baroque and rococo pictorial imagery: The 1758-60 Hertel edition of Ripa's Iconologia with 200 engraved Illustrations*, Dover, 1991, p. 11, 15, 20, pl. XI, XVII, XX.

⁶⁷ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1729 în cinstea monumentului închinat Sfântului Iosif și Fecioarei Maria. D=57 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57346. Av.: semicircular: S S: IOSEPHO ET MAR IAE VIRGINI SPONSIS. În câmp: reprezentare sculpturală. Rv.: text: EX VOTO-/ OPVS LIGNEVM/ A DIVO LEOPOLDO AVG./ POSITVM/ IMP: CAES: CAROLVS PIVS/ CLEMENS P. P. / A FVNDAM: MARMOREVM/ RESTITVIT/ ET DEDICAVIT./ MDCCXXIX.

⁶⁸ Hoher Markt, Viena.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA ARTEI PLASTICE BRAȘOVENE DIN SECOLUL XVIII: STEPHAN SCHULLER ȘI JOSEPH BENJAMIN BARBENIUS

RADU POPICA*

ABSTRACT. *Stephan Schuller and Joseph Benjamin Barbenius: Contributions to the Knowledge of Brașov's Fine Art from XVIIIth Century.* This study comprises certain data regarding two XVIIIth century artists from Brașov: Stephan Schuller (?-1734) and Joseph Benjamin Barbenius (1754-1814). Stephan Schuller's activity is documented both in Brașov and Sibiu, between 1720-1734. He is mentioned as a portraitist and in connection with some baroque altars from Bârsa Land (1720 - the altar of the Evangelical Church of Codlea; 1721 - the project to build a new altar for Black Church from Brașov; 1730 - the altar of St. Martin's Church from Brașov). His only surviving work is the altar of St. Martin's Church from Brașov. Joseph Benjamin Barbenius, a famous doctor from Brașov, is one of the first amateur artists from Transylvania. While kept during the interwar period in the Saxon Museum of Bârsa Land collection, his works were lost. This study analyzes a series of works from Brașov Art Museum and Bran National Museum collections that could be attributed to Barbenius.

Keywords: painter, portraitist, baroque, altar, pietism, pastel

În cursul cercetărilor întreprinse în ultimii ani am identificat informații noi cu privire la artiștii activi la Brașov în secolul XVIII: pictorii din familia Ölhan¹ și Joseph Mohr². Cu acest prilej am regăsit date privitoare la activitatea artistică desfășurată la Brașov în această perioadă de Stephan Schuller³ și Joseph Benjamin Barbenius.

* *Muzeograf, Șef Secție, Muzeul de Artă Brașov, radu.popica@muzeulartabv.ro.*

¹ Johann Ölhan senior (?-1763) și fii săi Johann Ölhan junior (d. 1784 ?) și Joseph Ölhan (1741-1787). Radu Popica, *Familia pictorilor Ölhan - o mărturie privind pictura transilvăneană din secolul XVIII*, în „Studia UBB Historia Artium”, Cluj-Napoca, LV, 2010, nr. 1, pp. 25-37.

² Joseph Mohr (1713-1784). Radu Popica, *Un pictor transilvănean din secolul XVIII puțin cunoscut: Joseph Mohr*, în „Studia UBB Historia Artium”, Cluj-Napoca, LVI, 2011, nr. 1, pp. 51-58.

³ În documentele din epocă numele artistului apare și sub forma Schuler (Stephen, Stephanus). În continuare însă vom opta pentru această formă pe care o considerăm mai actuală.

Chiar dacă activitatea lor este despărțită de câteva decenii și are un profil radical diferit, considerăm că semnalarea acestor date este în măsură să contribuie la completarea tabloului artei plastice brașovene din secolul XVIII. Dacă Stephan Schuller este menționat în literatura de specialitate⁴, preocupările artistice ale lui Joseph Benjamin Barbenius au rămas, după știința noastră, inedite.

Informațiile biografice păstrate cu privire la Stephan Schuller sunt extrem de lacunare. Nu am reușit să identificăm date concludente privitoare la artist sau la familia sa în registrele matricole ale orașului Brașov⁵. Din jurnalul lui Thomas Tartler, care relatează despre decesul pictorului, aflăm doar că familia sa era de condiție modestă⁶. Cu toate acestea, putem presupune că familia era originară din Brașov⁷. Data nașterii artistului ne rămâne necunoscută. Însă, având în vedere că dintr-una din primele mențiuni privitoare la activitatea sa, datând din anul 1720, reiese că era considerat un artist cu o reputație recunoscută⁸, putem presupune că era născut în jurul anului 1680. Lipsesc informațiile referitoare la pregătirea sa profesională. Virgil Vătășianu îl așează printre artiștii transilvăneni din secolul XVIII

⁴ Joseph Dück, *Zeidner Denkwürdigkeiten vom Jahre 1335 bis zum Jahre 1847*, Kronstadt, 1877, p. 26; Emil Sigerus, *Burzenländer Maler des XVIII. Jahrhunderts*, în „Korrespondenzblatt des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde”, XXXI, nr. 4, Hermannstadt (Sibiu), aprilie 1908, p. 59; Emil Sigerus, *Von alten Hermannstadt*, vol. II, Hermannstadt (Sibiu), Druck und Verlag von Jos. Drotleff, 1928, p. 100; Ernst Kühlbrandt, Julius Gross, *Die ev. Stadtpfarrkirche A. B. in Kronstadt*, Kronstadt (Brașov), Honterusdruckerei Johann Gott's Sohn, 1927, p. 70; Eduard Morres, *Die kleinen Kirchen*, în Erich Jekelius (coord.), „Das Burzenland”, vol. III, Kronstadt, partea I, Burzenländer Sächsischen Museums Verlag, Kronstadt (Brașov), 1928, pp. 154-155; Garas Klára, *Magyarországi barokk festészet. Magyarországi festészet a XVIII. században*, vol. II, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955, p. 17, 135, 150 și 250; Virgil Vătășianu, *Arta țărilor române în secolul al XVIII-lea*, în „Istoria României”, vol. 3, Academia Republicii Populare Române, 1964, p. 578; Roswith Capesius, *Siebenbürgisch-sächsische Schreinermalerei*, București, Editura Kriterion, 1983, p. 64; Balduin Herter, *Der Altar und sein Erbauer*, în „Zeidner Gruß”, LII, nr. 98, München, 2005, p. 5; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, vol. II, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2005, p. 405; Vasile Florea, *Istoria artei românești*, Editura Litera, București 2007, p. 312.

⁵ În registrele matricole ale orașului Brașov figurează un anume Stephen Schuler menționat cu prilejul nașterii copiilor săi, Simon (24 aprilie 1702) și Margaretha (28 iulie 1704), și, alături de fiul său, Simon, ca naș de botez la 26 iunie 1731. Archiv und Bibliothek der Honterusgemeinde Brașov (ABH Brașov), IV Aa 1, *Pfarramt-Matrikel*, vol. I, p. 248, 273 și 616. În absența unor date suplimentare nu putem stabili dacă este vorba de artist sau de un concetățean omonim.

⁶ *Diarium des Thomas Tartler 1701-1740*, în „Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt” (Quellen), VII, Brașov, 1918, p. 152.

⁷ *Ibidem*. În acest sens pledează mențiunea lui Thomas Tartler cu privire la tatăl artistului, care ar fi fost servitorul unuia dintre juzii orașului.

⁸ „berühmtem Maler”, ABH Brașov, Archiv der Evangelischen Kirchengemeinde A.B. Zeiden, *Historische Notizen u. dgl. von 1495 angefangen bis in die Gegenwart, genant Gedenkbuch*, 1495-1904, 1, *Zeidner Kirchenbuch, Nachricht von deren bey diesen Marcht nöthing erkandten und Heilsamen Bau und Anstalten angefangen Ao 1768*, p. 149.

formați la Viena.⁹ Nu avem însă date care să susțină această aserțiune. Fără îndoială, pictorul, socotit de concetățenii săi un artist faimos, a cărui reputație depășise ținuturile natale¹⁰, a urmat studii într-unul din centrele artistice din spațiul german. Renumele său artistic și modul de viață pios¹¹ au făcut ca, în pofida originii modeste, în noiembrie 1733 să fie primit în Comunitatea Centumvirală a orașului Brașov.¹² Stephan Schuller încetează din viață la 30 martie 1734.¹³

Activitatea lui Stephan Schuller este documentată la Brașov și Sibiu între anii 1720-1734. Într-o știre referitoare la noul altar al bisericii evanghelice din Codlea se precizează: „În anul 1720 domnul paroh Simon Drauth s-a îngrijit de un nou altar și prin mijlocirea sa, precum și cu ajutorul altor persoane binevoitoare, de către domnul Schuler, un vestit pictor, s-a făcut și decorat.”¹⁴ Un an mai târziu a prezentat judeului Brașovului, Georg Drauth, proiectul unui nou altar pentru Biserica Neagră, pe care urma să-l construiască din stucatură în schimbul a 1000 de florini. Deoarece lucrările de reconstrucție a bisericii după marele incendiu din 1689 nu erau terminate, propunerea sa nu a fost acceptată.¹⁵ În 1724 se afla la Sibiu, unde a executat portretele mai multor ofițeri din regimentele armatei habsburgice staționate aici.¹⁶ O știre din anul 1728 menționează încredințarea către artist a execuției altarului bisericii Sfântul Martin din Brașov: „Georg Gutt, tatăl soției mele (Thomas Tartler, *n.n.*), a dat 50 fl. pentru altar, de aceea pastorul de atunci, Stephanus Schaffgenius, a strâns alți bani să se facă altarul din gips de către Stephen Schuler pictor. Acest altar este cel mai frumos din Țara Bârsei.”¹⁷ Construcția altarului a fost definitivată în anul 1730.¹⁸

⁹ Virgil Vătășianu, *loc. cit.*

¹⁰ „der weltberühmte und kunstreiche Maler”, „in Siebenbürgen der beste Maler war”, „seine Porträte auch in Teutschland admiriert worden...”, Quellen, *loc. cit.*; „in dieser Kunst berühmt gewesen und in Siebenbürgen seines gleichen nicht gehabt...”, ABH Brașov, IV F 1, T. q. 182, Andreas Tartler, *Diarium rerum memorabilium in R. civitate Coronensis alibique circa negotia ejusdem civitatis gestarum, aut aliqua saltem ratione eam attinentium, inchoatum Anno Domini MDCCXX*, p. 313.

¹¹ Thomas Tartler elogiază viața sa creștinească. Quellen, *idem.*

¹² Andreas Tartler, *op. cit.*, p. 306.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Historische Notizen...*, *loc. cit.* Altarul bisericii evanghelice din Codlea a fost refăcut în anul 1772 în cursul lucrărilor efectuate de Johann Ölhan junior și Joseph Ölhan, acesta din urmă pictând în 1783 și un nou tablou de altar. Radu Popica, *Familia pictorilor Ölhan ...*, pp. 29-30.

¹⁵ Ernst Kühlbrandt, Julius Gross, *loc. cit.*

¹⁶ Quellen, *loc. cit.*

¹⁷ ABH Brașov, IV F1 T. q. 100, Thomas Tartler, Joseph Franz Trausch, *Collectanea zu einer Particulär-Historie von Cronstadt aus unterschiedlichen Documenten zusammengebracht von Thomas Tartler. Anno 1741. Fortgesetzt und vermehrt mit einem zweite Band von Joseph Franz Trausch*, Band I, p. 402. Mulțumim domnului Gernot Nussbacher și doamnei Elisabeta Marin pentru sprijinul acordat în identificarea surselor documentare.

¹⁸ Eduard Morres, *loc. cit.*; Garas Klára, *op. cit.*, p. 250.

Altarul bisericii Sfântul Martin din Braşov (Fig.1) este structurat într-o manieră arhitecturală, fiind complet zidit şi decorat exclusiv cu elemente sculpturale. Deasupra predelei se ridică trei nişe flancate de coloane şi surmontate de o cornişă puternic profilată. În nişa centrală este plasată figura lui Isus cu braţele deschise. Nişele laterale sunt rezervate apostolilor Petru şi Pavel. Coronamentul altarului poartă un bogat decor figurativ. Central se găseşte Dumnezeu-Tatăl pe tron, înconjurat de simbolurile evangheliştilor, având în faţă Mielul Domnului (Agnus Dei). De o parte şi de alta sunt distribuite câte două figuri din Vechiul Testament (Moise cu tablele legii şi David; Solomon şi Aaron). În extremităţi se află câte un înger cu trâmbiţă.



*Fig. 1. Altarul bisericii Sfântul Martin din Braşov.
Reproducere după „Das Burzenland”, vol. III, Kronstadt, 1928.*

Rămânând în sfera limbajului plastic baroc, altarul ridicat de Stephan Schuller la biserica Sfântul Martin din Braşov se îndepărtează de tipologia şi programul iconografic specifice altarelor bisericilor evanghelice din sud-estul Transilvaniei în secolul XVIII.¹⁹ Orizontalitatea structurii, sobrietatea clasică a elementelor decorative, absenţa tabloului de altar şi a volorilor traforate anticipează altarele ridicate la sfârşitul secolului XVIII (biserica Sfântul Bartolomeu din Braşov, 1791). Originalitatea

¹⁹ Vezi în acest sens Victor Roth, *Siebenbürgische Altäre*, Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1916, pp. 206-212 şi Nicolae Sabău, *op. cit.*, vol. I, pp. 108-113.

programului iconografic este dată de înlocuirea scenei Răstignirii, căreia îi era rezervată în mod tradițional poziția centrală, cu reprezentarea lui Isus cu brațele deschise, care, asociată cu inscripția din medalionul amplasat deasupra (*Gott ist die Liebe*), sugerează o posibilă influență a pietismului.²⁰

Puținele informații păstrate ne permit să reconstituim imaginea unui artist specializat în edificarea noilor altare cu care se înzestrau bisericile vremii, dar activ și în calitate de portretist. Nu s-a păstrat însă nicio lucrare de pictură care să-i poată fi atribuită. În aceste condiții, nu putem face niciun fel de considerații cu privire la creația sa picturală. Cu toate acestea, putem presupune că unele din lucrările de pictură realizate la Brașov în anii în care artistul a fost activ aici ar putea fi opera sa.²¹ De asemenea, în acest stadiu al cercetării, nu-i poate fi atribuit niciunul din portretele patriciatului sășesc din Brașov păstrate din această perioadă.

Dacă în cazul lui Stephan Schuller se conturează imaginea tipică a unui artist de profesie, activ în mediul conservator și provincial al orașelor săsești din Transilvania secolului XVIII, exemplul lui Joseph Benjamin Barbenius ilustrează schimbările survenite spre sfârșitul secolului.

În „Călăuza Muzeului Sășesc al Țării Bârsei din Brașov”²² figurează mai multe lucrări atribuite unui anume Barbenius: *Femeie bârfitoare* – pictură pe sticlă, *La bărbier*, *Portret de băiat* – pastel, *Fată cu trandafir*, *Femeie cu tigiie* – pastel și

²⁰ Thomas Tartler menționează faptul că Stephan Schuller era familiarizat cu ideile propovăduite de Johann Wilhelm Petersen (1649-1727), reprezentant al pietismului radical. Quellen, *loc. cit.* Pietismul sublinia importanța iubirii lui Dumnezeu: „Scriptura înalță iubirea deasupra a toate / în ea se spune: Dumnezeu este iubire...”. Johann Wilhelm Petersen, *Mystefion Apokatastaseos Pantōn, Oder Das Geheimniß Der Wiederbringung aller Dinge, Durch Jesum Christum*, vol. II, 1703, p. 27. Considerăm că mesajul ce poate fi descifrat în programul iconografic al altarului de la biserica Sfântul Martin (prin Isus se trece de la o religie a legii la o religie a iubirii) rezonază cu această concepție. Răspândirea ideilor pietiste la Brașov în prima jumătate a secolului XVIII este documentată de mai multe studii. Vezi în acest sens Julius Gross, *Der Burzenländer Prediger und Ueber den Pietismus von Markus Fronius. Deutsche Uebers. bzw. Inhaltsangabe des lateinischen Orig. Textes im 1. Heft des VIII. Bandes der „Quellen zur Geschichte von Brașov-Kronstadt“ von Julius Groß*, Brașov-Kronstadt, Johann Gött's Sohn, 1926, pp. 39-61 și Gerhard Binder, *Bürgerlicher Pietismus zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Zum Tagebuch des Simon Christophi*, în Ulrich Andreas (coord.), „Reformation, Pietismus, Spiritualität: Beiträge zur siebenbürgisch-sächsischen Kirchengeschichte”, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag, 2011, pp. 178-193. Influența pietismului asupra manifestărilor artistice din Brașovul epocii a fost demonstrată într-un studiu dedicat panourilor cu reprezentările celor 10 virtuți de la Biserica Neagră. Silvia Popa, *Der Tugendzyklus in der Schwarzen Kirche zu Kronstadt. Untersuchung zu einem protestantischen Bildprogramm*, în „Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde”, 2006, nr. 2, pp. 197-208. Datorăm mulțumiri domnului Gernot Nussbächer pentru această sugestie metodologică.

²¹ Printre acestea se numără panourile cu reprezentările celor 10 virtuți de la Biserica Neagră. Execuția lor poate fi datată în intervalul 1716-1741. Gernot Nussbächer, *Biserica Neagră. Zece virtuți*, Brașov, Editura Foton, 2009, p. 28.

²² *Führer durch das Burzenländer Sächsische Museum in Kronstadt*, Johann Gott's Sohn, Kronstadt (Brașov), f.a. (1923), pp. 32-33.

*Bărbat cu urci*or, aflate în expunerea muzeului. Reperete biografice succinte indicate, născut la Brașov în 1754, decedat în 1814²³, corespund cu cele ale renumitului medic brașovean, Joseph Benjamin Barbenius.

Născut într-o veche familie brașoveană²⁴, ca fiu al meșterului aurar Samuel Barbenius (1716-1786)²⁵, Joseph Benjamin Barbenius a urmat cursurile gimnaziului la Brașov și a studiat medicina la Viena, Tyrnau și Erlangen (1773-1778). După revenirea în Transilvania a practicat medicina în ținutul Trei Scaune, în districtul Făgăraș și la Brașov. S-a remarcat ca unul dintre primii inițiatori ai unei campanii pentru vaccinarea împotriva variolei și prin eforturile depuse pentru combaterea ciumei din anul 1813. A desfășurat și o bogată activitate de cercetare științifică, realizând analize chimice la izvoarele de apă minerală din ținutul Trei Scaune și publicând mai multe lucrări de specialitate.²⁶

Confirmarea că lucrările păstrate în colecția Muzeului Săsesc al Țării Bârsei erau într-adevăr opera reputatului doctor brașovean o găsim în biografia lui Joseph Benjamin Barbenius întocmită de Christian Heyser²⁷: „Puținele momente de odihnă, pe care i le-au îngăduit problemele profesionale și studiile sale permanente, le-a umplut cu desen și pictură, în care nu a fost lipsit de iscusință, și cu muzică; de asemenea se ocupa cu plăcere și cu grădinăritul”²⁸. Avem deci de a face cu un artist amator, pentru care pictura constituia o pasiune, nu o profesie. Fără îndoială, această situație este una relativ neobișnuită pentru arta transilvăneană din secolul XVIII, Joseph Benjamin Barbenius fiind, după știința noastră, unul dintre primii artiști amatori atestați în spațiul transilvănean.

²³ Lucrările erau expuse în sala IX a muzeului. Sunt amintite în cadrul „Verzeichnis der Bilder und Zeichnungen des Burzenländer Museums. Alte Abteilung” (Lista tablourilor și desenelor din Muzeul Săsesc al Țării Bârsei, Secțiunea veche). *Führer durch das Burzenländer Sächsisches Museum in Kronstadt*, Johann Gott's Sohn, Kronstadt (Brașov), f.a. (1923), pp. 32-33.

²⁴ *Ibidem*, *Über einige alte Kronstädter Familien*, în „Mitteilungen des Burzenländer Sächsischen Museums”, III, Kronstadt, 1938, nr. 3-4, p. 181.

²⁵ Adolf Resch, *Die Kronstädter Gold- und Silberarbeiter von 1516-1800*, în „Korrespondenzblatt des Vereines für siebenbürgische Landeskunde”, VII, nr. 2, Hermannstadt (Sibiu), 15 februarie 1884, p. 22; *Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. VII, K. G. Saur, 1993, München, Leipzig, p. 567; Erich Jekelius, *Genealogie Kronstädter Familien* (tehoredactat), vol. I, Brașov, 1965, p. 32.

²⁶ Christian Heyser, *D. Joseph Benjamin Barbenius. Eine biographische skizze*, în „Siebenbürgische Provinzialblätter”, V, Sibiu, 1824, pp. 174-192; Josef Trausch, *Schriftsteller-Lexikon oder biographisch-literarische Denk-Blätter der Siebenbürger Deutschen*, vol. I, Kronstadt (Brașov), 1868, pp. 58-61.

²⁷ Christian Heyser (1776-1839). Studiază la Gimnaziul Honterus din Brașov și la Jena (1796-1798). Este profesor la Gimnaziul Honterus din Brașov (1798-1811), iar apoi predicator și paroh în Țara Bârsei (1811-1828). Din 1828 se stabilește la Viena, ocupând funcții importante în ierarhia bisericii evanghelice. A fost activ ca publicist, poet și dramaturg. Josef Trausch, *op. cit.*, vol. II, Kronstadt (Brașov), 1870, pp. 151-156.

²⁸ Christian Heyser, *op. cit.*, p. 188. Informație preluată și în Josef Trausch, *op. cit.*, p. 59.

Titlurile lucrărilor lui Barbenius indică interesul pentru portretistică, abordată mai ales în maniera picturii de gen. Constatăm și preferința pentru tehnici artistice mai puțin frecvente în mediul artistic transilvănean din a doua jumătate a secolului XVIII, printre care se număra pastelul. Prima atestare a activității unui pastelist în Transilvania, timișoreanul Anselm Wagner²⁹, datează de la sfârșitul secolului XVIII. Practicarea de către Joseph Benjamin Barbenius a acestei tehnici, a cărei utilizare pe scară largă era de dată recentă, poate părea neobișnuită. Pastelul cunoaște însă în a doua jumătate a secolului XVIII o largă răspândire în spațiul german, unde numeroși artiști îl utilizează în portretistică.³⁰ Popularitatea de care se bucura este confirmată de publicarea unui manual practic dedicat pastelului în anul 1762³¹, care era destinat în egală măsură artiștilor profesioniști și amatorilor. Fără îndoială, în cursul anilor de studii petrecuți în Austria și Bavaria, Joseph Benjamin Barbenius a avut ocazia să se familiarizeze cu tehnica. În aceste condiții, opțiunea sa pentru pastel ne apare firească.

În pofida eforturilor noastre, neavând acces la datele cuprinse în registrele de inventar ale Muzeului Săsesc al Țării Bârsei, nu am reușit să identificăm cu certitudine, în baza datelor sumare cuprinse în „Călăuza Muzeului Săsesc al Țării Bârsei din Brașov”, niciuna din lucrările lui Barbenius. Cu toate acestea semnalăm existența în colecția Muzeului Național Bran a unui portret intitulat *Femeie cu trandafir*³² (Fig. 2), lucrare provenind din colecția Muzeului Săsesc al Țării Bârsei³³, care din punct de vedere tematic corespunde uneia dintre lucrările menționate, *Fată cu trandafir*. Însă, în acest stadiu al cercetării, nu avem alte argumente care să ne permită atribuirea acestui portret lui Barbenius.

²⁹ Anselm Wagner (1766-1806). Fiul pictorului vienez Michael Wagner (1731-1783), stabilit în anul 1765 la Timișoara. Studiază la Viena cu pictorul Johann Jakob Stunder (1759-1811). Prima sa lucrare în pastel datează din 1793. Din creația sa s-au păstrat câteva zeci de portrete realizate în Banat și Transilvania, majoritatea în pastel. Viorica Marica, *Note despre Anselm Wagner 1766-1806*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, V, 1958, nr. 1, pp. 249-271.

³⁰ Lothar Briegel, *Das Pastel: seine Geschichte unde seine Meister mit 262 Abbildungen und 9 Mehrfarbendruckern*, Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft, f.a., pp. 213-263.

³¹ Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, Unicorn Press, 2006. Georg Cristoph Günther, *Praktische Anweisung zur Pastellmahlerey für Liebhaber und Mahler nach allgemeinen Regeln der Mahler- und Zeichenkunst deutlich vorgetragen*, Nürnberg, Verlag Christoph Weigels, 1762. O nouă ediție a manualului a apărut în anul 1792.

³² Anonim, *Femeie cu trandafir*, ulei pe pânză, 78 x 58 cm, nesemnăat, nedatat, Muzeul Național Bran, nr. inv. C. 989.

³³ Lucrarea s-a aflat în colecția Muzeului de Artă Brașov până în anul 1981 când a fost transferată prin dispoziția nr. 35 din 27.11.1981 la Muzeul Bran.



Fig. 2. Anonim (Barbenius ?), Femeie cu trandafir,
Muzeul Național Bran, nr. inv. C. 989.

În colecția Muzeului de Artă Brașov se păstrează două portrete în pastel datând de la sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX, *Portretul lui Michael Traugott von Fronius*³⁴ și *Portretul Barbarei Hansel Henning*³⁵, lucrări provenind din colecția Muzeului Săsesc al Țării Bârsei. Având în vedere preferința lui Barbenius

³⁴ Pastel pe hârtie, 62,2 x 49,7 cm, nesemnat, nedatat, inscripție pe șasiu detașat în urma restaurării: Stadtrichter Fronius / Geschenk von Herrn Emil Schmmegler Fabrikant, Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 1236. Michael Traugott von Fronius (1727-1799). Consilier al Guberniului Transilvaniei (1783-1786) și jude al Brașovului (1790-1799). Friedrich Stenner, *Die Beamte der Stadt Brassó (Kronstadt) von Anfang der städtischen Verwaltung bis auf die Gegenwart*, Brassó (Kronstadt), 1916, p. 45. Portretul figurează în *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen*. Julius Bielz, *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen*, în „Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde”, Neue Folge, vol. XLIX, Hermannstadt (Sibiu) 1936, nr. 339 / p. 30.

³⁵ Pastel pe hârtie (lipită pe cadru de lemn), 62,3 x 47,5 cm, nesemnat, nedatat, inscripție verso: Barbara Hensel / geborne Henning / geboren 1739, gestorben 1827, Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 246. Barbara Henning (1738-1823). Soția lui Michael Hensel (1738-1784), măcelar. Erich Jekelius, *op. cit.*, vol. IV, p. 28.

pentru această tehnică, considerăm că lucrările pot fi puse în legătură cu activitatea sa artistică. Însă, mai întâi trebuie să stabilim în ce măsură ar putea fi și opera lui Anselm Wagner, artist care, așa cum am arătat, este unul dintre pionierii pastelului în spațiul transilvănean.

Anselm Wagner călătorește în anii 1799-1801 în Transilvania, unde rămâne aproape un an la Sibiu (1799-1800). Ulterior, în drum spre Cluj, se presupune că s-a oprit pentru scurt timp și la Brașov (1800).³⁶ În lista portretelor sașilor transilvăneni întocmită de Julius Bielz figurează două portrete în pastel ale unor brașoveni realizate de Anselm Wagner.³⁷ Nu putem să stabilim dacă aceste portrete au fost executate în timpul unei vizite la Brașov sau la Sibiu. Deși nu respingem ipoteza unei șederi a pictorului la Brașov, considerăm că aceasta nu putea avea decât un caracter fugitiv, în caz contrar păstrându-se mai multe portrete realizate cu această ocazie, așa cum s-a întâmplat la Sibiu.

Portretul lui Michael Traugott von Fronius (Fig.3) poate fi datat în ultimul deceniu al secolului XVIII, cel târziu în anul 1799, când acesta încetează din viață. Ca atare, lucrarea nu-i poate fi atribuită lui Anselm Wagner, care se putea afla la Brașov doar un an mai târziu. În acest sens pledează și unele stângăcii de desen, precum și maniera portretistică de factură provincială, în tradiția picturii transilvănene din secolul XVIII.



Fig. 3. Anonim (Barbenius ?), Portretul lui Michael Traugott von Fronius, Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 1236.



Fig. 4. Anonim (Barbenius ?), Portretul Barbarei Hensel Henning, Muzeul de Artă Brașov, nr. inv. 246.

³⁶ Viorica Marica, *op. cit.*, pp. 262-268.

³⁷ Julius Bielz, *op. cit.*, p. 5 / nr. 47 și 48. Portretele senatorului brașovean Daniel Becker și al soției sale, semnate și datate: Wagner 1800.

Portretul Barbarei Hensel Henning (Fig. 4) este o lucrare de o factură mai modernă, schema compozițională fiind similară cu cea utilizată de Anselm Wagner: portret bust, din ușor semiprofil, profilat pe un fundal gri³⁸. Argumente împotriva unei posibile atribuirii a lucrării pictorului timișorean sunt absența semnăturii, nelipsită de pe lucrările sale³⁹, și maniera frustă, neelaborată, în care sunt redată detaliile vestimentare și bijuteriile, lipsite de eleganța firească ce caracterizează portretele lui Anselm Wagner. De asemenea, menționăm legăturile dintre Joseph Benjamin Barbenius și familia Barbarei Hensel Henning, atestate printr-un document din anul 1784⁴⁰, în care Barbenius figurează în calitate de martor la încheierea ultimelor dispoziții testamentare ale lui Michael Hensel, soțul Barbarei Hensel Henning. Deși nu putem să excludem întru-totul ipoteza că acest portret ar fi opera lui Anselm Wagner, considerăm că poate fi luată în considerare și o posibilă atribuire a lucrării lui Barbenius. Însă, având în vedere cele arătate mai sus, în acest stadiu al cercetării, problema identificării autorului celor două pasteluri nu poate fi rezolvată satisfăcător.

Chiar dacă în absența unor date suplimentare nu am fost în măsură să atribuim cu certitudine nicio lucrare lui Joseph Benjamin Barbenius, considerăm că semnalarea activității sale în domeniul artistic poate fi utilă pentru înțelegerea mutațiilor de mentalitate care, în pragul epocii moderne, determină o mai largă răspândire a gustului pentru artă în rândurile păturilor sociale superioare din Transilvania, creația artistică încetând să mai fie apanajul exclusiv al artiștilor de meserie, tendință care se va amplifica pe parcursul secolului XIX.

³⁸ Viorica Marica, *op. cit.*, p. 270.

³⁹ Toate cele 8 pasteluri amintite de Julius Bielz în *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen* sunt semnate.

⁴⁰ *Arhiva magistratului orașului Brașov. Inventarul actelor neinregistrate*, vol. II, București 1961, p. 173, doc. 1007, 13 iunie 1784, Brașov.

ROLUL PATRONILOR ÎN RECONSTRUIREA ȘI DECORAREA BAROCĂ A BISERICILOR FRANCISCANE DIN TRANSILVANIA. CAZUL BISERICILOR FRANCISCANE DIN MEDIAȘ ȘI BRAȘOV¹

KOVÁCS ZSOLT*

ABSTRACT. *The Role of Benefactors in the Reconstruction and Baroque Decoration of Franciscan Churches in Transylvania. The Case of the Churches in Mediaș and Brașov.* During the first decades of the 18th century, the Franciscan order regained several former monasteries in the main cities of Transylvania that became significant centers of the Catholic Church in the era, in most cases in settlements where inhabitants of other confessions held the absolute majority. This confessional situation is typical to the Saxon cities and as a result benefactors from outside those cities intervened in the reconstruction and interior decoration of these edifices. The present study aims at analyzing two such cases from the Saxon cities of Mediaș and Brașov, starting from a series of previously unpublished written sources (protocols and the history of those monasteries, but also epigraphic and heraldic sources). Starting from the analysis of such sources, one begins to grasp two distinct cases of patronage over Franciscan monasteries in the Saxon cities of Transylvania, since the most important benefactors of the two monasteries mainly came from different backgrounds. While in the case of the church in Mediaș they were mainly among the most important members of Transylvania Catholic aristocracy, in several cases persons with possessions in the valleys of the Târnavas (such as, for example, governor János Haller), the reconstruction of the church and monastery in Brașov was mainly supported by members of the military elite of the Austrian troops in Transylvania and of the garrison stationed in the city. Data on the reconstruction and Baroque refurbishing of the two Franciscan building complexes provides not only a better knowledge on the history of the two monasteries, but also new indications and basis for the issue of artistic patronage during the Baroque period.

Keywords: Baroque patronage, Franciscan monasteries, Mediaș, Brașov, painting, sculpture

¹ Acest text se bazează pe prelegerea cu același titlu prezentată la sesiunea de comunicări *Orașul și biserica*. Oradea, 26–28 septembrie 2008, organizată de Comisia de Istorie a Orașelor din România a Academiei Române.

* *Lector universitar la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Romania, gyzsolt@yahoo.com*

Odată cu înglobarea Transilvaniei în sistemul provinciilor imperiului Habsburgic la sfârșitul secolului al XVII-lea, biserica catolică pornește demersuri hotărâte de recucerire a pozițiilor pierdute în perioada principatului calvin, încercând să devină un factor semnificativ în viața provinciei. În acest proces un important rol le revine ordinelor religioase, în Transilvania iezuiții și franciscanii fiind principalii exponenți ai acestui fenomen.² În primele decenii ale secolului al XVIII-lea franciscanii redobândesc cu sprijinul curții imperiale, a comandanților armatei staționate în principat și a aristocrației catolice mai multe foste mănăstiri din orașele provinciei, acestea devenind centre importante ale bisericii catolice din zonă, în majoritatea cazurilor acestea fiind localități cu o populație covârșitoare de alte confesiuni. Această situație confesională este caracteristică și orașelor săsești, ce a avut ca rezultat intervenția unor patroni din afara orașului în reconstrucția și decorarea interioară a acestor edificii.

Importanța temei patronajului din mediul franciscan este accentuată de câteva caracteristici ale artei franciscane și istoriografiei acesteia. Este vorba în primul rând de rolul primordial jucat de mănăstirile franciscane în răspândirea limbajului baroc în arta religioasă a principatului, atât în arhitectură, cât și în pictură sau în artele decorative. Faptul că în afara unor importante monografii despre istoria ordinului în Transilvania, scrise în perioada interbelică,³ literatura de specialitate⁴ s-a ocupat într-o infimă măsură cu perioadele baroce ale acestor edificii, sporește importanța unui astfel de demers. De altfel reinterpretarea izvoarelor scrise, prelucrate și de către autorii monografiilor interbelice, este necesară deoarece ei s-au concentrat în primul rând asupra elaborării unei istorii a ordinului și a diferitelor mănăstiri, informațiile oferite de documente fiind folosite numai strict în acest sens. Importanța identificării acelor personaje, care prin patronajul lor au contribuit la

² Despre acest fenomen: Trócsányi Zsolt, *Az ellenreformáció Erdélyben 1711-től a felvilágosult abszolútizmus kezdetéig*, în „Theologiai Szemle”, 22 (1979), pp. 219-226; Ludovic Báthory, István Csucsuj, *Recatolicizarea Transilvaniei în secolul al XVIII-lea*, în *Națiune și europenitate. Studii istorice. In honorem magistri Camilli Mureșanu*, îngrijit de Nicolae Edroiu, Susana Andea, Șerban Turcuș, București, 2007, pp. 122-145.

³ Cele mai importante sunt: P. Boros Fortunát, *Az erdélyi ferencrendiek*, Cluj, 1927; P. György József, *A ferencrendiek élete és működése Erdélyben*, Cluj, 1930.

⁴ Cele mai importante legate de arta barocă a ordinului franciscan: Kovács András, *Déva. Ferences kolostor* (Erdélyi Műemlékek 4), Sepsiszentgyörgy-Kolozsvár, 1993; Sas Péter, *A kolozsvári ferences templom*, Kolozsvár, 1999; *Dicționarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*, Coord. Adrian Andrei Rusu, Cluj-Napoca, 2000, passim; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan. I. Sculptura*, Cluj-Napoca, 2002, passim; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan. II. Pictura*, Cluj-Napoca, 2005, passim; Veöreös András, *XVIII. századi ferences kolostorok Erdélyben*, „Építés - építészettudomány” 33, 3-4, 2005, pp. 325-339; Kovács Árpád, *A székelyudvarhelyi ferences templom. Adalékok a ferences együttes építéstörténetéhez*, Székelyudvarhely, 2007; Kovács Árpád, *Adatok az erdélyi ferencesek XVIII. századi építő tevékenységéhez* în „Areopolisz. Történelmi és társadalomtudományi tanulmányok”, VIII, 2008, pp. 99-118.

reedificarea și decorarea barocă a acestor edificii, este accentuată nu numai din punctul de vedere al cunoașterii activității de mecenatură din epocă, ci și datorită rolului acestor informații în problemele legate de persoana autorilor și a relațiilor stilistice dintre aceste opere baroce. Rolul patronilor se accentuează în perioada secolului al XVIII-lea, când de multe ori funcțiile administrative sau originea acestor patroni permit legături artistice cu teritoriile centrale sau cu alte regiuni, mai îndepărtate, ale imperiului Habsburgic.

Studiul nostru propune analiza a două cazuri din orașele săsești, Mediaș și Brașov, bazându-se în primul rând pe o serie de surse documentare inedite,⁵ ca de exemplu manuscrisele referitoare la istoria acestor mănăstiri, o istorie a ordinului franciscan din Transilvania, scrisă la mijlocul secolului al XVIII-lea,⁶ și pe câteva izvoare epigrafice și heraldice, păstrate în edificiile bisericilor și pe mobilierul baroc al interioarelor.

Mediaș

După tradiția franciscană apariția ordinului mendicant în colțul de nord-est a incintei fortificate medievale al orașului Mediaș datează încă din anul 1444, dar pe baza unor considerente stilistice ansamblul actual pare să fi fost construit numai la începutul secolului următor.⁷ Franciscanii observanți îl folosesc până în anul 1556, când după trecerea locuitorilor din oraș la noile idei ale reformei, călugării sunt alungați din localitate. În următorii aproape 150 de ani funcția exactă a clădirii nu ne este cunoscută, prima informație referitoare la aceasta datând de la sfârșitul secolului al XVII-lea, când a fost cedată spitalului orășenesc, aflat în aceeași stradă.⁸

După o perioadă mai moderată de susținere a catolicismului transilvan de după intrarea Transilvaniei sub dominație Habsburgică, în ultimul deceniu al secolului al XVII-lea și în primul deceniu al celui următor, și mai ales după întronarea lui Carol al VI-lea în 1711, începe un proces mai energic al acțiunilor de sprijinire a acestei biserici.⁹ De la mijlocul deceniului al doilea se trece la retrocedarea mai multor biserici

⁵ În timp ce aceste mănăstiri franciscane încă păstrează o serie de manuscrise importante despre istoria lor, în cazul mănăstirilor celorlalte orașe săsești aceste surse documentare, au dispărut în timpul sau în urma desființării ordinului din anul 1949 (de ex. Sibiu).

⁶ Ludovicus Veress, *Facies vetus et nova Transilvaniae Franciscanae*, Claudiopoli, 1753. Originalul acestui manuscris se află în fondul mănăstirii franciscane din Cluj, păstrat în custodia Arhivelor Naționale, Serviciul Județean Cluj. Din cauza faptului, că acest fond nu este accesibil, am folosit o copie a acestui manuscris din arhiva Societății Muzeului Ardelean.

⁷ Entz Géza, *Erdély építészete a 14–16. században*, Kolozsvár, 1996, p. 153; Alexandru Avram, *Topografia monumentelor din Transilvania. Municipiul Mediaș. Centrul istoric*. Sibiu 2006, pp. 28-29. (Biblioteca Brukenthal, III).

⁸ Alexandru Avram, *loc. cit.*

⁹ Trócsányi Zsolt, *op. cit.*, p. 219.

protestante din principat. În cazul bisericii franciscane din Mediaș un rol hotărâtor în acest proces l-a jucat contele Damian Hugo de Virmond, comandantul militar al Transilvaniei. După tratative îndelungate consiliul orășenesc este convins, cu ajutorul lui, să cedeze edificiile ordinului franciscan. Preluarea acestora are loc în data de 16 noiembrie 1721. Importanța rolului jucat de Virmond este immortalizată de către inscripția din cor, amplasată lângă ușa sacristiei.¹⁰ În documentele scrise cu ocazia preluării, în afara bisericii mai sunt menționate și celelalte edificii importante ale ansamblului, capela, aflată lângă biserică, și turnul, sub care, mănăstirea avea o altă capelă. Tot din aceste surse reiese faptul, că mănăstirea era o clădire cu etaj, compusă din 28 de camere, printre acestea fiind menționat și refectoriul claustrului, fiind alipite și alte anexe, ca grajdul, șura, beciul de vin, înconjurate de o grădină.¹¹

Claustrul și biserica aflate într-o stare avansată de degradare vor suferi o serie de importante reconstrucții și transformări în următoarele decenii, când mai ales cu ajutorul membrilor celor mai importante familii ale aristocrației catolice transilvane,

¹⁰ Placa comemorativă are forma unui dreptunghi culcat, și este decorată cu un chenar compus dintr-o cunună de lauri. Pe suprafața plăcii apare următoarea inscripție incizată, cu litere anticva: *Ad perpetuam rei memoriam / Excell[entissimus] ac Ill[ust]rissimus Dom[inus] Damianus Hugo S[acrae] R[omani] [m]perii Comes de Virmond S[acrae] C[aesareae] R[egiae] Catholica Maies[atis] Consil[iarius] / Actualis Intim[us] et Au[di]cus: Bellicus gravis armatura et pedif[orum] Suprem[us] Praefectus unius Regim[ini] Pedes[trorum] / Ord: Tribunus Totius Princip[atus] Transylvan[iae] et Vallach[iae] Austr[iae] Commendans Generalis etc. etc. ex Singulari addictione Nobis / Reform[atorum] in Transylv[ania] Custodia Provinciali Degentibus Fratibus Conventum hunc a Civit[at]i Megyesiensi sibi Lib[er] / [e]re Oblatum 1721 16 Novemb Contulit et ad restaurandum munificentia sua Liberalissime comunit. / Unde ut in gratitudinis tesseram singulis Septimanis Sacrum unum legatur et anniversariam 7 Julii / pro eius hac die 1698 Blistricii defuncta et Mickhazae in nostra ecclesia humata prima Conthorali / Joanna Petronella nata Comitissa de Nesselrode. Aut[em] si haec his suffragys non amplius / Indignerit: iuxta Intentionem in Instrumento ad hoc specialiter erecto Contentam / Perpetualiter Decantetur, vicisim cautum et compromissum est a[nn]o et die ut supra 1721.* (Din cauza unei intervenții ulterioare, când literele inscripției au fost repictate, textul inscripției are foarte multe greșeli de interpretare. Pentru redarea textului original am fost nevoiți să-l coroborăm inscripția păstrată cu textul său copiat după anul 1826 în *Historia Domus al mănăstirii*. Vezi *Historia Domus seu Conventus Mediensis Fratrum Minorum Strictae Observantiae jussu A. R. P. Martini Péterffi Ordinis Minorum Strictae Observantiae Praed. Sstae Theologiae Lectoris, Provinciae Transsilvanicae Sancti Regis Stephani Ministri Provincialis. Ad inferendam rerum memoriam inchoata Anno Reparatae Salutis 1775*, Manuscris, Biblioteca Parohiei Romano Catolice din Mediaș (În continuare: *Historia Domus Mediensis*), pp. 242-243.

¹¹ În legătură cu predarea ansamblului ordinului franciscan apare: *... olim claustru, postea vero ad haec usque tempora nuncupata Hospitalis Ecclesiam, cum annexa capella, turri civitatensi, sub qua sacristia, aliam capellam, conventum seu claustrum cum tractu uno, in quo superius et inferius 28 cellae; magnum spatium in quo olim unum ita dictum Refectorium potuit extitisse: unum non procul ab inde dissitum currum conservatorium, seu substabulum, unum proxime adjacens horreum, vinale cellarium, quadratam aream, cum effosso in eadem puteo, praedicatoris juxta stantem habitationem, nec non adjacentem hortum, liberrime, et absque resartitione, pretio, vel solutione nobis per hoc meritum facturi offerimus...* Vezi: *Historia Domus Mediensis*, p. 66.

și într-o măsură mai mică a familiilor unor ofițeri ai armatei austriece, staționate în această provincie, se va construi cvadratul baroc al claustrului, iar biserica capătă o nouă decorație interioară și mobilier baroc. În cazul claustrului prima lucrare a fost demarată în anul 1725, când donația principesei Anna Maria Liechtenstein a permis construirea etajului aripii nordice. Începând din 1731 au reparat aripa estică, urmată de cea vestică, și de refectoriu, iar în 1757 au finalizat lucrările de construcție ale mănăstirii cu ridicarea aripii sudice, la edificarea acesteia contribuind sindicul conventului, Mihály Szentmihályi.¹²

După preluarea ansamblului mănăstirii, pe lângă supraînălțarea turnului, prima preocupare a ordinului a reprezentat-o amenajarea sacristiei și a corului, destinat liturghiei.¹³ Odată cu terminarea construcțiilor legate de clastru, la începutul anilor 1740 a fost posibilă și o reconstrucție a interioarelor bisericii, în urma căreia interiorul navei a căpătat actualul aspect arhitectural baroc (Fig. 1). Principalii patroni ai acestei transformări au fost guvernatorul Transilvaniei János Haller și soția sa Zsófia Daniel, ei sprijinind aceste intervenții cu suma de 3000 de forinți renani. Aceste construcții, terminate în anul 1742, se concentrează asupra navei și capelei sudice: nava fiind prevăzută cu o boltă semicilindrică cu penetrații și o tribună vestică, ambele decorate cu stucaturi, capela fiind de asemenea boltită cu tipicele bolți baroce de forma a vela.¹⁴

¹² *Porro hujus Religiosae Domus Mediensis tractus versus fossam Civitatis ad orientem respiciens integer aedificatus est Anno 1726 expensis propriis serenissimae Principissae Mariae Annae de Lichtenstein exurgentibus circiter in florenos Rhen. 3000. 1729. Anno Bastia muri Civitatis ad interpositionem Illustrissimi Domini Baronis Kail vice-collonelli incltyti Regiminis Vallisiani a Magistratu nobis specialiter concessa, in locum communem necessarium est conversa, eique ambitus uterque inferior et superior conjunctus. 1730. Anno mense Septembris fuit primus lapis fundamentalis novi tractus, sub quo jacet refectorium, est positus, et continuatum aedificium annis 31-mo, 32-do, 33-tio solutis pro laboritio flor. Rhenensibus 900. Anno 1757 Tractus conventus meridionalis continuebatur, pro cujus extruendo muro spectabilis Dominus Michael Szent Iványi syndicus conventus hujus succursum gratiosum fecit in aurea moneta ducatis Crimniciensibus 78, remisit item debitum Conventui suum activum, quo ducatis 78 addito ejus patrocinium consurgit pro haec vice in florenos Rhen. 520 xr. 10. op. cit., pp. 96-97.*

¹³ *Tandem Ecclesia, Conventu, fundo, caeterisque quibusdam annexis ad nos Anno 1721 translatis, nullo consecrationis factae indicio habito, ritu consueto inter Missarum solemnias praelibata Ecclesia una cum coemeterio die 19. Novembris per custodem provincialem ejusdem temporis Admodum Reverendum Patrem Paulum Győrffi est reconciliata, sub titulo Virginis Immaculae Conceptionis Beatae Mariae. Ac turris Ecclesiae 5 orgiis elevata, Sacristia et Sanctuarium restaurata, expurgata et sacro usui praeparata [tăiat: restaurata] Anno 1722. Tractus sacristiae conjunctus, cum grandi moeniorum lateralium frusto reparatus Anno 1723, donec successivis Annis tum Ecclesia, tum Monasterium in formam, qua actu splendet, redigeretur. op. cit., p. 73.*

¹⁴ *Ecclesia denique Anno 1742 est restaurata intus ab utroque latere columnis e fundamento eductis, positisque fornicibus opera elegantissimo factis, renovate capella laterali Sancti Joannis Nepomuceni, quibus finites extractus est chorus a fundamento superposita fornice, sumptibus pientissimis Excellentissimi Domini quondam Transilvaniae Gubernatoris Joannis Haller, ejusque conjugis comitissae Sophiae Daniel in flor. Rhen. 3000. op. cit., p. 97.*

Governatorul Haller și soția sa (Fig. 2-3) se înscriu printre cei mai importanți patroni ai bisericii romano catolice din Transilvania, patronajul lor din Mediaș făcând parte dintr-un lung șir de donații date unor biserici catolice, dintre care cele mai importante au fost contribuțiile la construcția sau amenajarea interioară a bisericii iezuite din Târgu Mureș,¹⁵ a bisericilor franciscane din Deva,¹⁶ Orăștie¹⁷ și Brașov. Franciscanii îi erau foarte dragi guvernatorului, și acest fapt a fost onorat de către ordinul transilvan prin alegerea lui János Haller în cea mai importantă funcție laică a ordinului, cea a sindicului principal. În cazul Mediașului, în donația acestei considerabile sume în scopul edificării bisericii a jucat un rol primordial și faptul că mănăstirea franciscană din Mediaș se afla în imediata apropiere a unuia dintre cele mai importante domenii ale familiei, cel din Dârlos. De altfel membrii mănăstirii din Mediaș îndeplineau, asemănător mai multor domenii din regiune, și sarcinile plebaniale la capela familiei Haller, construită cu câțiva ani înainte de 1740 în această localitate.¹⁸ Calitatea de patron al transformărilor baroce ale bisericii franciscane din Mediaș este ilustrată și de prezența blazonului de alianță Haller-Daniel în mai multe locuri din biserică. Acest blazon, elaborat din stuc, apare în primul rând pe partea centrală a parapetului curbat al tribunei vestice (Fig. 4), deasupra unei inscripții ce relevă rolul lor de patron.¹⁹ În cazul capelei sudice, același blazon de alianță, realizat din stucatură pictată, în relief plat, apare deasupra altarului capelei, și în centrul cornișei principale a acestui altar (Fig. 5, 6). Pe lângă elementele de reprezentare heraldică a interiorului capelei, dorința comanditarului a fost impusă și în privința hramului acestei capele, fiind dedicată sfântului protector al guvernatorului, Sfântul Ioan de Nepomuc.²⁰ Cele două travee ale boltii a vela au primit o bogată decorație în stuc (Fig. 7). Printre elementele figurative ale acestei decorații se disting patru motive de *memento mori*, datorate funcției funerare a capelei, această destinație fiind menționată și de izvoarele

¹⁵ În cazul acestei biserici guvernatorul și soția sa au finanțat construirea monumentalului altar principal, pe cornișa acestuia fiind amplasate blazoanele lor de alianță. Lángi József – Mihály Ferenc, *Erdélyi falképek és festett faberendezések 2.*, Budapest 2004, p. 78.

¹⁶ Kovács András, *op. cit.*, p. 3, 11; Lángi József – Mihály Ferenc, *op. cit.*, 3, Budapest 2006, p. 43.

¹⁷ György József, *op. cit.*, pp. 298, 330-331.

¹⁸ Franciscanii din Mediaș slujesc la Dârlos încă din 1734. *op. cit.*, p. 395.

¹⁹ Inscriptia pictată în cartușul înconjurat de o bogată decorație de rocaille-uri: E / MUNIFICENTIA / Excellentissimi Domini Domini Comite / JOANNIS HALLER de HALLERSTEIN / Principatus Transylvaniae Gubernatoris / ac / CLARAE Consortis Ejusdem Excellentissimae Dominae / SOPHIAE DANIEL / SVrreXere ChorVs FornIX aDleCta Capella / SIC trla slncerlno CLarlor aVLa Deo. Cronostihul inscripției precizează data finalizării construcțiilor patronate de familia guvernatorului, adică 1742.

²⁰ Hramul inițial al capelei a fost schimbat cu ocazia amplelor renovări din anii 1929–1930, când interiorul bisericii a fost decorat de pictorul târgumureșean Ferenc Herczeg. În locul vechii reprezentări a Sf. Ioan de Nepomuk de pe altarul capelei, tot el a pictat și imaginea Sfintei Teresa de Lisieux. Despre aceste renovări: *Liber Historicus Conventus Mediensis Ord. FF. Min. Str. Obsv. Almae Provinciae S. R. Steph. Trannicae Ref. inchoatus Anno Bissextili 1844 per P. Lad. Pászthy p.t. Guard.*, (în continuare: *Liber Historicus*) Manuscris nenumerotat, Biblioteca Parohiei Romano Catolice din Mediaș, 1929–1930.

documentare, unde este numită capela funerară a familiei Haller. Aceste motive ce apar în cartușele de pe părțile laterale ale decorațiilor centrale ale bolților înfățișează o clepsidră, o lumânare stinsă și frântă, o coasă ce taie o floare și un craniu așezat pe tibii, peste care trece un șarpe. Prezența acestor motive, cunoscute și din tipăriturile funerare ale vremii, se datorează fără nici un dubiu funcției de capelă funerară a acestui edificiu, fiind una dintre puținele capele funerare cunoscute nouă, cu o decorație *memento mori* a barocului transilvan. În această capelă funerară a fost înmormântată prima soție a lui János Haller, Zsuzsanna Apor, și o fiică din a doua căsătorie, cu Zsófia Daniel, decedată la o vârstă fragedă,²¹ dar din considerente, ce rămân neelucidate încă, nici guvernatorul, nici a doua sa soție nu au primit odihna veșnică în această capelă. Ambii au fost înmormântați în biserica franciscană din Sibiu.²²

Pe lângă intervențiile arhitecturale din interior, după anul 1742 biserica este înzestrată cu o serie de altare baroce, păstrate, cu unele mici transformări până în zilele noastre. Un inventar din anul 1770 enumeră 8 altare: altarul principal a fost dedicat Mariei Immaculata, iar cele laterale Sfântului Francisc de Assisi, Sfântului Anton de Padova, Sfintei Cruci, Sfântului Ioan de Nepomuc, Sfintei Familii, Sfintei Ecaterina de Alexandria și Sfintei Valpurga.²³ Dintre acestea din urmă, cele mai importante sunt cele două altare laterale amplasate în colțurile navei, lângă arcul de triumf, în cazul acestora fiindu-ne cunoscuți și comanditarii lor. Cele două altare prezintă aceeași structură tripartită, specifică altarelor baroce (Fig. 8, 10), cu o mensa pe care se sprijină retablul înzestrat cu o pictură de ulei, încadrat de câte două coloane, construcția fiind încoronată de un fronton accentuat de o altă imagine pictată, flancată de statui amplasate între alte două coloane spiralate. În ambele cazuri blazonul de alianță al patronului, pictat, este fixat în axa principală a cornișei retablului altarului respectiv. Conform blazonului, altarul de nord (Fig. 9), dedicat părintelui ordinului, Sfântul Francisc de Assisi²⁴ a fost comandat de Mihály Szentiványi și soția sa, acest fapt fiind accentuat, pe lângă apariția blazonului de alianță a soților, și de tema picturii frontonului, înfățișând sfântul protector al patronului, Sfântul Mihail.

Patronul acestui altar făcea parte din nobilimea mijlocie transilvană, în cariera lui jucând un rol primordial legătura sa cu familia guvernatorului János Haller. Szentiványi a fost prefectul domeniului din Deva al lui Haller, primind în schimb pentru serviciile sale posesiunea din Blăjel, aflată în apropierea orașului Mediaș.²⁵ Relațiile lui cu mănăstirea

²¹ *Historia Domus Mediensis* p. 98.

²² Epitafele lor din piatră se păstrează deasupra intrării criptei aflate în partea sudică a bisericii.

²³ *Historia Domus Mediensis*, p. 98. În legătură cu altarul Sfintei Valpurga este precizat, că nu este finalizat în întregime.

²⁴ Pentru înălțarea acestui altar a făcut o donație Katalin Baranyai, soția lui Miklós Torma deja în anul 1726. Vezi Anexa nr. 1.

²⁵ Porțiunea din Blăjel a fost moștenită de familia Lázár de Toplița-Ciuc prin văduva lui Szentiványi, Borbála Kálnoki, recăsătorită cu Imre Lázár. Vezi: Bicsok Zoltán, *Fondok és gyűjtemények a Román Országos Levéltár csikszeredai Igazgatóságának kezelésében* 3, în „Örökségünk”, III, 2009, nr. 3.

medieșeană nu se limitau numai la actul de patronaj al altarului lateral, el fiind într-o vreme și sindicul principal laic al acestei mănăstiri, deținând această funcție până la moartea sa din anul 1758, fiind înmormântat în cripta de sub corul bisericii.²⁶

Altarul de sud a fost dedicat celuilalt important sfânt franciscan, Sfântul Anton de Padova de către comitele comitatului Turda, tezaurarul Transilvaniei, Ignác Bornemisza și soția acestuia, Krisztina Kornis, după cum ne dezvăluie și blazonul lor de alianță, aflat deasupra picturii principale a retablului (Fig. 11). Izvoarele documentare menționează însă faptul, că actul de patronaj al acestui altar i se datorează încă tatălui lui Ignác, vicecancelarul Transilvaniei, János Bornemisza,²⁷ finalizarea construcției prelungindu-se după moartea lui din anul 1742. Cultul Sfântului Anton de Padova se bucura de un respect deosebit în cadrul familiei Bornemisza, capela castelului familiei din Gurghiu fiind dedicată de asemenea acestui sfânt franciscan.²⁸

Pe lângă cele două altare laterale de mai sus, se mai păstrează alte trei altare baroce, aflate pe cele două laturi ale navei. În traveea centrală sunt amplasate vizavi două altare cu o structură identică, provenite probabil din același atelier. Structura acestora este caracterizată printr-un retablu a cărei pictură este flancată de două coloane în torsadă, care susțin o cornișă întreruptă, prevăzută cu un fronton cu închidere semicirculară. Laturile retablului sunt decorate cu câte o volută. Asemănările formale ale celor două altare nu se limitează doar asupra structurii retablului, fiind evidente și înrudirile stilistice ale picturilor centrale, precum și a reprezentărilor ovale din fronton. Altarul sudic, dedicat Sfintei Familii, a fost ridicat cu sprijinul vicecancelarului Transilvaniei László Gyulaffy, în frontonul retablului fiind reprezentată imaginea pictată a sfântului patron al comanditarului, Sfântul Ladislau.²⁹ Celălalt altar îi este dedicat Sfintei Cruci, frontonul său fiind decorat cu imaginea Sfântului Rege Ștefan. Un al treilea altar baroc se află pe peretele sudic a penultimei travee. Structura acestuia se înscrie în tipologia celor anterioare, cu diferențe considerabile în cazul frontonului (cele anterioare având frontoane flancate de pilaștri scunzi în torsadă, decorate cu vrejuri, acesta fiind prevăzut cu un fronton încadrat de volute și ornat cu motivul unui grilaj cu rozete). Pictura principală a altarului păstrează rama originală barocă, având o lucrare din perioada interbelică a Sfintei Elisabeta. A rămas doar pictura barocă a Sfintei Cruci din fronton. În cazul ultimelor două altare izvoarele scrise nu ne dezvăluie identitatea precisă a eventualilor

²⁶ Epitaful lui se păstrează în cripta aflată în partea nordică a corului bisericii, și accesibilă din spațiul de lângă sacristie. Placa funerară este decorată cu blazonul lui Szentmihályi, sub care pe o filacteră apare următoarea inscripție cu litere anticva: *Hic jacet Sp[ectabilis] Eg[regius] D[ominus] Michael Sz[ent] / Iványi Conv[entus] Mediensis Fra[rum] Min[orum] / Sup[remum] Syndicus ap[osto]licus [!] / obiit anno 1758 3 die mensis Junii / aetat[is] suae / 6 / 2.*

²⁷ Anexa nr. 2 și Veress Ludovicus, *op. cit.*, p. 165.

²⁸ Kovács Zsolt, *A Bornemiszaák görgényeszentimrei kastélya*, în „Korunk” 2005/12, p. 63.

²⁹ Vezi Anexa nr. 1.

patroni, fiind pomenit doar patronajul doamnei Zsuzsanna Jósika, soția lui Antal Domokos de Csernátón, însă fără precizarea altarului patronat.³⁰

După finalizarea construcțiilor bisericii a fost necesară și înzestrarea acesteia cu unele obiecte indispensabile liturghiei. În șirul acestora a fost realizată și orga bisericii la 1750 în atelierul renumitului constructor de orgă sibian Johann Hahn, cu sprijinul financiar, de 280 de forinți rhenani, al consilierului gubernial József Baló și al secretarului gubernial, Tamás Monos (orga a fost schimbată ulterior, în secolul XX).³¹

Pe lângă membrii aristocrației catolice și diferiții funcționari ai administrației guberniale, la procesul de transformare a bisericii din Mediaș au participat și unii membri ai clerului înalt. Un interesant episod legat de aceasta îl reprezintă patronajul fostului episcop de Alba Iulia, Zsigmond Antal Sztojka.³² El, după ce renunță în 1759 la scaunul episcopal, se stabilește în orașul Mediaș. În anul 1764 cu sprijinul lui sunt schimbate canaturile porții vestice, iar peste un an, el finanțează și amenajarea unui oratoriu sub turn, la înzestrarea acestuia contribuind și prin donația mai multor obiecte liturgice.³³

Ultimele două componente ale mobilierului liturgic al bisericii franciscane din Mediaș provin din anii 70 ai secolului al XVIII-lea. În 1773 a fost schimbat vechiul altar principal, care după toate probabilitățile provenea încă din epoca medievală, fiind un altar poliptic,³⁴ cu un nou altar decorat cu elemente specifice ale limbajului

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Liber Historicus* 1872. În acest an vechea orgă a fost reparată de meșterul clujean Johann Reinhold.

³² Despre personalitatea lui vezi: Papp Szilárd, „*Ad veterem plane formam a solo restituit...*” *A gyulafehérvári székesegyház gótikus főszentélyének 18. századi bontása és visszaépítése*, în *A gyulafehérvári székesegyház főszentélye*, szerk. Papp Szilárd, Budapest 2012, pp. 159-161.

³³ [1839]. *Fundatio Sztoykaiana*. [...] *Piae memoriae Sigismundus Antonius Sztojka quondam Episcopus Transilvaniae anno 1759 Episcopali muneri cum consensu Summi Pontificis et Augustae Mariae Theresiae renuncians, privatam habitationem suam fixit in saxonicali civitate Media, ubi anno 1764 curavit fieri januam Ecclesiae, et anno 1765 oratorium infra turrim suis sumtibus modo quoque in flore extantia, qui etiam sedem rubra pelle obductam, et duas ampulas cum patena, et duo candelabra, quibus in offerendo missae sacrificio utebatur, utraque ex argento anno 1722 confecta in signum largae suae munificentiae et gratitudinis hujati Conventui obtulit, uti ipsemet ante 22-os annos a patribus tum aetate, tum fide conspicuis persaepe audivi. Historia Domus Mediensis* p. 279.

³⁴ Ludovicus Veress, *op. cit.*, p. 165. Despre vechiul altar: *Altaria pariter erigi caeperunt: quorum principale est, illud, quod et antiquitus principalem tenebat locum; cuius e caelitibus honori? ignoramus. Veterem tamen in morem ex tabulis duntaxat compactam est, vertibilibus, ab una parte imaginibus mysteriorum sacratissimorum Annunciationis, et visitationis Beatae Virginis Mariae, Nativitatis item, et Epiphaniae Domini; parte ab altera mysteriis Dominicae Passionis, in Tabulis iisdem Clausibilibus et aperibilibus depictis*. În legătură cu vechiul altar József György citează relatarea ministrului provincial Pál Györffi, care menționează altarul cu ocazia restituției bisericii: ... *cum viderem antiquissimi Altaris majoris duas Tabulas in parte forinseca Mysteria Annuntiationis, Visitationis, Nativitatis et Dormitionis B. Virginis ostentare ... iudicavi Ecclesiam hanc patrocinio et Titulo Ejusdem Bmae Virginis olim condecoratam fuisse. Igitur tum ex his, tum ex aliis gravibus motivibus Titulo Immacolatae Conceptionis insignivi. György József, op. cit.*, p. 273.

plastic al rococoului, dedicat de asemenea Imaculatei Concepții. Principalele elemente ale acestui altar au fost cumpărate de la franciscanii din Cluj. În paralel cu ridicarea noului altar, același atelier construiește și sedilia în stil rococo din corul bisericii, al cărei patron a fost provizorul domeniului Haller din Dârlos, György Bakó. Aurirea sediliei a avut loc ulterior, în anul 1778,³⁵ pictura Sfintei Cruci din scrinul altarului principal fiind așezată doar în 1783.³⁶

Pe lângă patronii cărora li se datorează înfățișarea actuală a bisericii, izvoarele scrise franciscane menționează și o serie de alte donații semnificative, acordate mănăstirii. Printre donatori o găsim pe doamna Catharina, soția generalului imperial Virmond, pe contele Antal Kornis, baronul János Bornemisza, vicecancelarul Transilvaniei, contele István Mikes, contele Lothar Königseeg, comandantul armatei imperiale din Transilvania, episcopul de Alba Iulia Georg Sorger, István Koháry, László Balogh, comitele comitatului Hunedoara, farmacistul sibian, Georg Mathuni și pe Mihály Szentiványi.³⁷

Pe lângă faptul că mai mulți nobili catolici cu posesiuni în zonă au contribuit la decorarea bisericii și la diferitele cheltuieli ale mănăstirii, ca și în cazul celorlalte biserici ale mănăstirilor transilvane, cele trei cripte ale bisericii franciscane din Mediaș au servit și ca loc de înmormântare pentru aceștia.³⁸

Brașov

Biserica franciscană din Brașov, cu hramul Sfântul Ioan Botezătorul, este amplasată pe marginea nordică a centrului istoric al orașului Brașov, pe strada care îi poartă numele încă din secolul al XVI-lea, delimitând dinspre sud ansamblul mănăstirii. Nava bisericii – cu bolți din lemn de tipul a vela sprijinite pe arce dublou – are un plan trapezoidal, fiind despărțită de corul boltit cu o boltă semicilindrică cu penetrații și flancată de contraforturi în trepte.

Din istoria evoluției urbanistice a orașului Brașov reiese faptul că până în ultimele decenii ale secolului al XV-lea, zona din apropierea fortificațiilor de nord ale orașului, cea dintre străzile Michael Weiss și Sf. Ioan, era neconstruită. La sfârșitul

³⁵ *Ibidem*, p. 98–99. *Porro quoniam altare Immaculatae Conceptionis quoad convenientiam juxta totius templi splendorem, ornatumque sufficiens non videbatur, hinc antiquo illo desumpto erectum est aliud speciale ut plurimum novum, partim autem ex altari, quod e conventu nostro Claudiopolitano hunc in finem erat translatum, perfectumque fuit anno 1773, quo anno faldistorium item fuit erectum sumptibus generosi domini Georgy Bako quondam provisoris Darlaciensis in fl. R. 60, quod faldistorium decoloratum, deauratumque est anno 1778, legante eum in finem Titt. Georgio Bako florenos hung. 150 libros auri 17 et argenti 4.*

³⁶ *Historia Domus Mediensis*, p. 143.

³⁷ Vezi Anexa nr. 2.

³⁸ Lista acestora: *Historia Domus Mediensis*, pp. 102-103.

secolului respectiv în această parte a orașului a fost fondată o mănăstire a călugărilor clarise, atestată documentar în anul 1486.³⁹

Ordinul franciscan este prezent în oraș încă din perioada medievală, biserica și claustrul acestuia, fondat în jurul anului 1507, fiind amplasate în preajma porții denumite Bolonnya, iar conventul lor având o perioadă foarte scurtă de activitate. Brașovul este unul dintre primele centre importante ale reformei lutherane din Transilvania, vechile ordine mănăstirești fiind alungate încă din prima jumătate a anilor 1500. Astfel mănăstirea clariselor a fost secularizată în jurul anului 1543, edificiile acesteia intrând în posesia comunității lutherane, care timp de un secol le-a folosit ca magazie de cereale. În anul 1644 biserica a fost renovată în întregime, iar din acest an a fost folosită ca lăcaș de cult al bisericii evanghelice din oraș.⁴⁰

Odată cu intrarea armatei austriece în Transilvania în anul 1686, în principalele orașe din Transilvania au apărut și membrii ordinului iezuit și franciscan. În orașul Brașov primul franciscan revenit a fost P. Eliseus de Sancto Georgio, călugăr din provincia vieneză a franciscanilor observanți, trimis din Sibiu în anul 1687 ca și capelan al garnizoanei imperiale din Brașov. Pentru nevoile spirituale ale garnizoanei ei au primit o încăpere boltită a breslei croitorilor din piața centrală a orașului, amenajată în anul 1712 ca oratoriu al garnizoanei.⁴¹ În ultimul deceniu al secolului al XVII-lea și în primii ani ai celui următor, călugării franciscani și iezuiți aflați în Brașov au folosit din plin sprijinul autorităților militare pentru construirea unor noi edificii de cult romano-catolice, la acest proces participând și călugării franciscani ce i-au urmat fratelui Eliseus. Astfel au fost amplasate o serie de cruci în diferite puncte importante din jurul orașului sau în cimitir, în 1708 a fost sfințită o nouă capelă în cetate, în anul 1712 s-a construit o capelă în cimitirul catolic, iar peste doi ani se înălța o nouă capelă pe Tâmpa.⁴² Paralel cu aceasta membrii celor două ordine din oraș au încercat să reintre în posesia unor foste clădiri mănăstirești, reușind acest lucru cu sprijinul

³⁹ *Dicționarul mănăstirilor...*, p. 81.

⁴⁰ *Anno 1644 ... Die 29. Junii in festo apostolorum Petri et Pauli ist allhier die Johannis-Kirche aufs neue eingeweihet, und in praesentia reverendorum virorum totius capituli und amplissimi senatus mit Andacht und Solennität der Tag begangen. Der erste Prediger ist gewesen Herr Petrus Spöckel, nach ihm Herr Johannes Zytopaues. Vezi: Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó, VI, Chroniken und Tagebücher III (1549-1827), Brassó 1915, p. 52; [1644] Dieses Jahrs ist die Sct. Johannis-Kirch aufs neu gereinigt, gebessert von Mauern, und Unsauberes abgeschaffet, zum Gottesdienst angerichtet und am Petri Pauli mit grosser Solennität in Beiwesen des geistlichen und weltlichen Consistorii von dem Achbaren Ehrwürdigen Herren Simoni Albelio consecrirt. Vezi: Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó, IV, Chroniken und Tagebücher I (1143-1867), Brassó, 1903, pp. 105, 229; *Dicționarul mănăstirilor...*, p. 81.*

⁴¹ *Historia Domus seu Conventus Coronensis Fratrum Minorum Strict. Observ. inchoatam anno 1776*, Manuscris în arhiva mănăstirii franciscane din Brașov (în continuare *Historia Domus Coronensis*), p. 4. *Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó. VII. Chroniken und Tagebücher IV. (1687-1783)*, Brassó 1918, p. 102. În acest oratoriu au slujit în 1712 pe lângă iezuiți și franciscanii din oraș: *Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó, VI, Chroniken und Tagebücher III (1549-1827)*, Brassó 1915, p. 337.

⁴² *Historia Domus Coronensis*, pp. 7-10. Despre contrareforma din Brașov: Harald Roth, *Kronstadt in siebenbürgen. Eine kleine Stadtgeschichte*, Köln-Weimar-Wien 2010, pp. 170-176.

autorităților austriece, în pofida împotrivirii comunității lutherane din oraș. În 1716 biserica Sfântul Ioan a fost preluată de către iezuiți,⁴³ dar începând din anul următor s-a formulat și posibilitatea cedării acesteia călugărilor franciscani. În acest proces un rol important i-a revenit părintelui franciscan Ferenc Demeter, poziția lui de capelan al comandantului forțelor armate din Transilvania, generalul Tige, dându-i șanse reale în acest demers. Cu ocazia incendiului din anul 1718, izbucnit în strada Porții, a fost distrusă și biserica Sf. Ioan,⁴⁴ după această calamitate edificiul necesitând ample lucrări de reparație. După ce iezuiții au primit fosta biserică și mănăstire dominicană Sf. Petru și Pavel, în 1724 biserica Sf. Ioan a fost conferită călugărilor franciscani, prin intervenția generalilor Königsegg și Tige. Restaurarea acestei biserici a fost începută prin donația de 1000 de florini a generalului Tige, soția sa contribuind la instalarea călugărilor prin donația unor obiecte liturgice (o casulă, un antependiu și o monstranță). La înzestrarea noii biserici cu obiecte de cult au contribuit și soții János Haller și Zsófia Daniel prin donația unei cantități de argint, pentru realizarea unui potir.⁴⁵

Lucrările de restaurare ale bisericii afectată de incendiul din 1718 au fost terminate în anul 1725, când în *festo Portiunculae* au organizat o ceremonie solemnă de inaugurare a bisericii, celebrată de superiorul ordinului iezuit din Brașov, P. Antonius Kieffer. La această dată biserica încă nu era înzestrată cu mobilier liturgic, însă pentru această ceremonie au adus din biserica iezuită mai multe imagini devoționale, un altar, candelabre, haine și obiecte de cult, dar și diferite instrumente muzicale, printre care și o orgă portabilă.⁴⁶

În anii următori este amenajat interiorul bisericii (Fig. 12). Cu ocazia acestor lucrări ordinul apelează la munca fraților laici specializați, funcționarea unor ateliere în cadrul diferitelor ordine religioase fiind un fenomen binecunoscut al perioadei barocului european.⁴⁷ Cele trei altare ale bisericii franciscane, conform inscripției celui principal, finalizate cel târziu în anul 1729 provin dintr-un astfel de atelier. Ludovic Veress în lucrarea sa referitoare la istoria ordinului franciscan din Transilvania, scrisă la mijlocul secolului al XVIII-lea, atribuie aceste altare meșterului tâmplar Julian Ottner, un frate laic franciscan originar din Bavaria.⁴⁸ Pe Ottner îl găsim printre

⁴³ [1716] 1. Dez. schreibt der Commandierende General Steinville an der Croner Magistrat und verlanget die St. Johanniskirche, worauf man den 3. Dezember die Schlüssel dazu hat geben müssen. *Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó. IV. Chroniken und Tagebücher I (1143-1867)*, Brassó 1903, p. 125.

⁴⁴ [1718] 4 Aug. Abends zwischen 9 und 10 Uhr ging ein Feuer unter einem heftigen Westwind aus in der Purzengassen, welches 30 Häuser, die Johannis-Kirche, die Spitals-Kirche und Purzenthor einscherte. *Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó. IV. Chroniken und Tagebücher I (1143-1867)*, Brassó 1903, p. 126.

⁴⁵ *Historia Domus Coronensis*, p. 8, 10.

⁴⁶ *Historia Domus Coronensis*, p. 18.

⁴⁷ Despre acest fenomen în Ungaria vezi Szabó Erzsébet, *XVIII. századbeli iparművész ferenc- (minorita)rendi fráterek*, în „Művészettörténeti Értesítő”, 1953, 1-2, pp. 183-184.

⁴⁸ *Horum Altarium principalis in honorem S. Joannis Baptistae dedicatum est. Alterum a dextris, quod collaterale est, B. V. Mariae, sub titulo Immaculatae Conceptionis ejusdem, et S. Patri nostro Francisco consecratum. Tertium quod et collaterale est, a sinistris, S. Joanni Nepomuceno, et S. Antonio de Padua, ambobus Thaumaturgis nuncupatum. His tribus Aris solemnioribus per fratrem Julianum Provinciae*

călugării mănăstirii din Brașov, în prima listă a fraților ordinului Sfântului Francisc din 1727, însă în cea din luna noiembrie a anului următor el nu mai figurează printre locuitorii acestui claustru. După toate probabilitățile rolul său se limita în majoritatea cazurilor la construcția altarelor, picturile fiind comandate de diferiții patroni ai bisericii. Însemnările anuale ale mănăstirii îl menționează, alături de Ottner, și pe fratele aurar Ferenc Horváth, participând și el la procesul de reamenajare a ansamblului.⁴⁹ Prezența în acești ani în claustrul din Brașov a unor frați meșteri denotă aportul lor primordial în amenajarea interiorului bisericii și a mănăstirii: astfel în perioada 1728-1730 se află în Brașov tâmplarul Bonifacius Kelp (Gelb), iar în 1732 Heinrich Wasserman, ultimul fiind binecunoscutul autor al amvonului bisericii franciscane din Dej.⁵⁰

Pe lângă munca prodigioasă a călugărilor artizani în conturarea ansamblului baroc al bisericii, un rol primordial l-au jucat și diferiții patroni ai ordinului. Cei mai importanți dintre ei provin din rândul ofițerilor și funcționarilor administrației militare austriece staționate în oraș, dar pe lângă ei în Brașov trebuie să remarcăm și prezența unor personalități convertite. Ca și în cazul Mediașului, memoria generalului protector este imortalizată de o inscripție (Fig. 13), aflată deasupra portalului gotic înzidit al fațadei sudice. Această placă comemorativă din piatră este decorată pe partea superioară cu specifice motive baroce din stuc, reprezentând o scoică flancată de volute și vrejuri. Pe partea superioară a plăcii, prevăzut cu un chenar din stuc, este sculptat blazonul de alianță a comitelui general de cavalerie de Tige și al soției sale Maria Eleonora, comitișă de Seeau. Inscripția gravată a acestei plăci accentuează și rolul de mecena al soților de Tige, jucat în anul 1724 la renovarea edificiului bisericii,⁵¹ acest fapt fiind amintit și în protocolul mănăstirii.⁵²

Bavaricae Alumnum, rara, et artificii manu affrabi, et splendide erectis, accessere duo sacella, unum S. Josephi sponsi B. V. Mariae, alterum S. Annae Venerationi ad latus Templi contiguum posita, proxime etiam Aris suis gaudebunt. Veress Ludovicus, *op. cit.*, pp. 206. Participarea lui Ottner, dar fără specificarea rolului său, este amintită de Kovács Árpád, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁹ *Vixerunt hoc anno in residentia Coronensi tres patres Franciscani, quibus adjuncti sunt duo fratres lajci pro restauratione templi ac residentiae scilicet: fr. Julianus Ottner arcularius ac fr. Ernestus Horváth aurifaber. Protocolli Residentiae Coronensis. Pars I, Manuscris, Arhiva mănăstirii franciscane din Brașov (în continuare Protocolli Residentiae), p. 19.*

⁵⁰ *Protocolli Residentiae, cap. De superioribus ac religiosa familia...*, pp. 1-2. Despre Dej: Nicolae Sabău, *Metamorfoze I*, pp. 172-173.

⁵¹ *In // signia / Ill[ustriss]mi ac // Excell[entissimi] / D[omini] D[omini] // Ioann[is] / Caroli // Sac[rae] Ro[mani] / Imp[er]ii // Com[itis] de / Tige // Sac[rae] C[aesareae] / Reg[iae] // Cath[olicae] / Ma[gi]s[tr]is Con[siliari] Int[er] // Equal[?] G[ene]ralis / et Colo[n]nellii G[ene]rali Com[un]en[dans] in Princ[ipatu] Tran- / sylv[aniae] ac Wa[lachiae] Cas[us] Aus[tr]iae. Nec non / Post[er]um Prov[inciae] Sup[er]emum Direc[tor] Et Dilec[te] E- / ius Consorte Excell[entiss]mae D[omin]ae D[omin]ae Mariae Ele- / on[or]ae Com[itis] de Tige Natae Com[itis] de See- / au Ordin[is] Minor[um] Refor[matae] Sancti P[atri] Francis[ci] / Maecen[ae] Munif[icentiae] Sancti Ioan[nis] Baptis[tae] ab Haeresi Vindic[atae] / Ann[o] Repar[ationis] Solu[m] MDCCXXIV.* Acest blazon și inscripția aferentă sunt pomenite și într-o relatare din 1774. Vezi György József, *op. cit.* pp. 752-753.

⁵² Vezi Anexa nr. 3.

În anii următori o serie de importante personalități ale armatei imperiale donează sume considerabile sau diferite obiecte liturgice bisericii franciscane. Din rândul lor putem menționa pe generalii Johann Karl Joseph conte de Trautson, István Koháry, Wolfgang Sigmund Damnitz, Joseph Anton conte de Platz sau pe Georg Leonhard Stentzsch. Pe lângă ei trebuie să remarcăm și prezența unor membri ai clerului sau nobilimii catolice, ca de exemplu pe prepozitul capitlului de Alba Iulia Márton Demeter, József Kozma, Ferenc și János Bialis.⁵³

Dintre patronii bisericii, care au participat la amenajarea interioarelor, este consemnat în anele mănăstirii, Nicolae de Porta, cel care donează o sumă importantă pentru altarul Sf. Anton, un căpitan de artilerie, care achiziționează din Viena pictura Sf. Anton, funcționarul aprovizionării armatei imperiale Franz Joseph Kozolnik, donatorul unei sume importante pentru tribună în 1735.⁵⁴

În biserica franciscană din Brașov se află unul dintre valoroasele ansambluri de mobilier baroc din Transilvania, păstrându-se până astăzi cele mai importante piese ale mobilierului realizat cu ocazia reamenajării bisericii de la sfârșitul deceniului trei al secolului al XVIII-lea (Fig. 12). Acest ansamblu face parte din tipul de mobilier baroc cu intarsii, ale cărui exemple pot fi regăsite doar în câteva biserici din Transilvania. Cele mai apropiate analogii ale acestei tehnici speciale se află în bisericile iezuite din Cluj și Sibiu. Altarul principal din corul bisericii poartă hramul patronului bisericii, Sfântul Ioan Botezătorul, structura inferioară a acestuia cuprinzând întreaga lățime a corului. Partea centrală a construcției, dominată de pictura în ulei a scenei Botezului, este accentuată prin cele patru coloane și două semicoloane corintice, ce susțin antablamentul bogat profilat. Frontonul flancat de volute decorate cu o plastică vegetală și de patru colonete este prevăzut cu imaginea lui Dumnezeu-Tatăl, înconjurat de îngeri adoratori. Tabernacolul altarului este articulat de același tip de colonete. Medalionul aflat deasupra picturii centrale, prevăzut cu o ramă bogat ornată și aurită (Fig. 14), ne dezvăluie prin inscripție și blazoane patronii și anul realizării acestui altar (1729). Deși izvoarele scrise studiate nu au consemnat numele comanditarului, pe baza blazonului de alianță de pe altar poate fi identificat cuplul care a finanțat construirea acestui altar în persoana contelui Ludwig Andreas Khevenhüller și a soției sale, Maria Anna Philippine, principesă de Lamberg.⁵⁵ Ludwig Andreas Khevenhüller (1683–1744) (Fig. 15) este una dintre figurile cele mai importante ale istoriei militare a imperiului Habsburgic din prima jumătate a secolului al XVIII-lea.⁵⁶ Pe parcursul strălucitei sale cariere a luptat în 1716 alături de Eugeniu de Savoya pe fronturile războiului spaniol de succesiune, iar apoi s-a distins în războiul antiotoman din

⁵³ Anexa nr. 4.

⁵⁴ *Historia Domus Coronensis*, pp. 20, 26.

⁵⁵ Deasupra celor două blazoane pictate pe un fundal roz apare monograma L[udwig] G[raf] K[hevenhüller], iar sub ele M[aria] A[nn]a G[räfin] K[hevenhüller] G[räfin] V[on] L[amberg] / 1729.

⁵⁶ Biografia lui: Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, XI, Vienna 1864, pp. 225-230.

1716–17, în asediul Petrvaradinului și a Belgradului. După numirea sa în 1723 în funcția de general maior de cavalerie (*General-Feldwachtmeister*), în 1726 devine proprietarul regimentului de dragoni Schönborn,⁵⁷ staționat în Brașov. În această scurtă perioadă brașoveană devine patronul bisericii franciscane din oraș, fiind legat de orașul de sub Tâmpa și tipărirea principalului său volum de științe militare, *Observationspunkte, wie ein jeder Dragoner charaktermäßig seine Schuldigkeit zu beobachten habe*, apărut în primă ediție în 1729 la Brașov,⁵⁸ care în următoarele decenii a devenit una dintre cele mai importante opere referitoare la organizarea unui regiment, fiind tradus în mai multe limbi ale imperiului. Din 1734 participă la o serie de importante campanii ale armatei imperiale, ca cea italiană, războiul antiotoman din 1737, războiul de succesiune austriac. În semn de recunoaștere a meritelor sale a fost numit mareșal și decorat cu Ordinul Lânei de Aur de către împărăteasa Maria Teresia. Importanța lui, jucată în istoria imperiului este subliniată și de faptul că în anul morții sale din 1744, iezuitul Jacob Focky, profesor al Universității din Viena publică sub titlul *Rerum gestarum Ludovici Andreae comitis a Khevenhüller brevis commentarius*, prima biografie a celui defunct. În această biografie, pe lângă meritele militare ale mareșalului, prin prezentarea unor întâmplări din viața sa, sau prin enumerarea unor ctitorii ale lui Khevenhüller, ca cele trei altare ale bisericii iezuite din Osijek, patronate de el în calitatea sa de guvernator al Slavoniei, autorul iezuit subliniază și faptele sale pioase.⁵⁹

Prezența unui blazon pictat în colțul din stânga jos a picturii centrale a altarului principal (Fig. 16) cu tema Botezul Domnului, denotă faptul că această pictură a fost comandată de un patron diferit de cel al retablului. Blazonul înfățișează într-un scut specific renașterii târzii transilvane un leu rampant, cu două cozi, ținând în labe o sabie. Din coroana deschisă a coifului apare același animal heraldic, lambrechinii având culoare roșie-argintie, respectiv albastru-auriu. În pictură poate fi recunoscut blazonul familiei Drauth,⁶⁰ una dintre importantele familii de patricieni ai orașului, iar în ceea ce privește persoana comanditarului, aceasta poate fi identificată cu siguranță ca fiind Johann Drauth (1679-1733).⁶¹ Născut ca fiu al judeului Simon Drauth,

⁵⁷ A. Grafen Thürheim, *Feldmareschall Ludwig Andreas Graf von Khevenhüller-Frankenburg, seiner großen Herrscherin „treuer Vasall und Beschützer“ 1683–1744*, Wien, 1878, p. 55.

⁵⁸ *Ibidem* pp. 28–29.

⁵⁹ Jacobus Focky, *Rerum gestarum Ludovici Andreae comitis a Khevenhüller brevis commentarius*, Viennae Austriae, Typographia Kaliwodiana, 1744, p. 71.

⁶⁰ Cele mai apropiate exemple ale aceluiași blazon putem vedea pe portretul lui Simon Drauth cel Tânăr (sf. sec. XVII) și pe cel al lui Joseph von Drauth (jurul anului 1750). Radu Popica, *Familia pictorilor Ôlhan – o mărturie privind pictura transilvăneană din secolul XVIII*, în „Studia UBB Historia Artium”, 2010, p. 34-35, fig. 7; Radu Popica, *Arta germană din Transilvania în colecția Muzeului de Artă Brașov. Deutsche Kunst aus Siebenbürgen im Bestand des Kunstmuseums Kronstadt*, Brașov 2011, p. 7, 50, cat. 4. Alte exemple ale blazonului familiei putem găsi și pe diferite obiecte liturgice: Gyárfás Tihamér, *A brassai ötvösség története*, Brassó 1912, pp. 248-249, 265.

⁶¹ Despre biografia lui: Johann Trausch, *Schriftsteller-Lexikon oder biographisch-literarische Denk-Blätter der Siebenbürger Deutschen I*, Kronstadt 1868, p. 262; Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái II. (Caban-Exner)*, Budapest 1893. (<http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/d/d04356.htm>)

în una dintre dinastiile de orfevrari ai oraşului, după finalizarea studiilor sale superioare din străinătate revine în Braşov, şi, probabil sub influenţa iezuiţilor, se converteşte în 1713 în Sibiu la religia romano-catolică. Acest lucru i-a asigurat accesul în sfatul oraşului său natal, iar în 1731 cu ajutorul comandantului general a reuşit să obţină funcţia de villicus al localităţii, a doua funcţie după judele regal. Pe lângă obţinerea acestor funcţii a fost un susţinător fervent al bisericii romano-catolice, ceea ce reiese şi din informaţiile documentare cunoscute. În 1724 în casa lui din piaţa centrală a fost semnat documentul de cedare către ordinul franciscan al bisericii Sf. Ioan, iar în anul 1726 în aceeaşi casă a fost găzduit episcopul romano catolic János Antalfi, sosit la Braşov.⁶² O istorie a rezidenţei iezuite din oraş notează că familia Drauth a donat mai multe obiecte bisericii iezuite, printre care în anul 1727 o tapiserie brodată cu figurile celor mai importanţi sfinţi iezuiţi, Ignatîu de Loyola şi Francisc Xaveriu, pentru decorarea amvonului bisericii iezuite. Donaţia se face la iniţiativa soţiei lui Drauth, Terezia, de origine vieneză.⁶³ Pictura altarului principal al bisericii franciscane se înscrie în seria acestor donaţii, căpătând totodată şi câteva conotaţii personale. Tema picturii redă cel mai important episod al vieţii sfântului patron al comanditarului, scena botezului evocând probabil în acest caz şi unele referiri legate la actul convertirii.

Altarele secundare de dimensiuni mai reduse, plasate lângă arcul de triumf, sunt dedicate Sf. Fecioare şi Sf. Ioan de Nepomuk, şi reiau, la o scară mai mică, principalele elemente arhitecturale şi decorative ale altarului principal. Astfel peste mensa altarului, tabernacolul flancat de două colonete este decorat cu câte o pictură, în partea centrală reducându-se şi numărul de coloane (două coloane şi două semicoloane). La fel s-a procedat şi în cazul frontonului, acesta fiind prevăzut cu o cornişă frântă. Imaginea principală a altarului de sud îl înfăţişează pe Sf. Ioan de Nepomuc ca biruitor deasupra forţelor răului, însoţit de figura alegorică a credinţei, pe medalionul frontonului apare imaginea Sf. Florian, iar pe tabernacol Sf. Anton de Padova. Pe altarul lateral de nord apare în centru pictura reprezentând Maria Imaculata între îngeri, în partea superioară Sfântul Sebastian, iar în cea inferioară Sfântul Francisc de Assisi, cu atributele lui specifice, crucifixul şi cartea.

Aceeaşi tehnică cu intarsii a fost folosită şi în cazul parapetului tribunei vestice şi a amvonului montat pe peretele nordic al navei, în ambele cazuri observându-se aceleaşi elemente arhitecturale corintice folosite în cazul altarelor (coloane la amvon, pilaştrii la tribună). Partea centrală a tribunei este ieşită în faţă poligonal. Pe suprafaţa

⁶² *Historia Domus Coronensis* p. 18; *Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó, VII, Chroniken und Tagebücher IV* (1684-1783), Brassó 1918, p. 552.

⁶³ [1727] *Pro externo maiori splendore et maiestate horum sanctorum Drauthiana catholica familia ex sua liberalitate et sincero in societatem nostram affectu plurimum contulit ... Domina Theresia Drauthin vero grandem pro cathedra acu Phrygia pictum tapetem atque sacris iconibus sancti Ignatii et Xaverii in statura integra effigiatum templo nostro donavit, quem ipsa cum sanctissimo lesu nomine ex aureis et argenteis fillis in medio propria manu elaboravit. Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó, VII, Chroniken und Tagebücher IV* (1684-1783), Brassó, 1918, pp. 554-555.

inferioară a acestei ieșiri apare blazonul patronului tribunei, pe un fundal ce imită o suprafață marmorizată, probabil al lui Franz Joseph Kozolnik, funcționar al aprovizionării armatei imperiale.⁶⁴

Pe lângă altarele menționate se mai păstrează în biserică două picturi, ce provin din structura unor altare. Astfel pe peretele sudic al corului se află pictura Sf. Iosif cu Pruncul, o operă barocă de o calitate remarcabilă, prevăzută și cu un blazon de alianță al comanditarilor, a cărei identificare, pe baza informațiilor noastre, n-a fost încă posibilă. Această pictură provine din capela Sf. Iosif, anexată, alături de capela Sf. Ana, laturii de sud a bisericii, și demolată în epoca modernă, probabil cu ocazia unor sistematizări ale străzii Sf. Ioan.⁶⁵

Deasupra intrării în sacristie poate fi observată o imagine a Mariei Protectoare cu Pruncul, de tipul Mariei din Passau (Mariahilf) (Fig. 17), una dintre cele mai răspândite tipuri iconografice baroce din regiunile central-europene cu populație germană. Documentele mănăstirii consemnează faptul că această imagine tămăduitoare, prevăzută cu o ramă exuberant decorată, era amplasată inițial pe altarul principal, împreună cu o serie de ex voto-uri,⁶⁶ ce sunt fixate la ora actuală lângă pictură. Cultul Mariei Protectoare din Passau își are originea la începutul secolului al XVII-lea, când de o copie a renumitei picturi a lui Lucas Cranach, aflată în capela privată din Passau a baronului Lazarus von Schwendi sunt legate o serie de întâmplări miraculoase. Pe parcursul deceniilor următoare devine una dintre cele mai răspândite imagini devoționale a catolicismului central-european. Îi este atribuit un important rol în eliberarea capitalei imperiului de sub asediul armatei otomane din 1683, această latură a cultului său fiind accentuată și în perioada campaniilor antiotomane de la sfârșitul secolului al XVII-lea și din primele decenii ale secolului al XVIII-lea.⁶⁷

⁶⁴ În documente apare și sub numele de Koszolnius. S-a căsătorit în 1708 la Sibiu (*Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó, VII, Chroniken und Tagebücher IV (1684-1783)*, Brassó 1918, p. 495). Ambii soți, Franz și Anna Maria sunt înmormântați în cripta bisericii franciscane din Brașov. Despre donația sumei necesare construirii tribunei: Anexa 4 și *Historia Domus Coronensis* p. 20.

⁶⁵ Vezi nota 71.

⁶⁶ [1780] *Spectabilis autem dominus Franciscus Xaverius Prigel in primario regio tricesimali officio contra-rotularius ab aliquot annis intertenet aram Sancti Antonii Paduani et Sancti Joannis Nepomuceni candelis caereis, in qua ara ex beneplacito et pia institutione praenominati domini diebus Dominicis et festivis, Martis item et Mercuri diebus ferialibus etiam, super ad omnes missas quottquott ibi clebrant, 4-tuor ardent candelae. Idem ipse benefactor curavit 21 ducatis unam lystam cum theca deauratam ac supra duos seraphinos tenentes coronam pariter deauratam supra tabernaculum aerae majoris pro imagine Beatissimae Virginis Mariae Passaviensi, per gyrum autem lystae hujus circulus ferreus deargentatus, in hoc vero circulo novem stellae cum totidem parvulis candelabris pariter deargentatae, sicut et crux supra circum, totum hoc opus perfectum et appositum est ad noctem Nativitatis Domini nostri Jesu Christi, ubi in novem illis candelabris supra candelas consueto ardere solitas, ardebant etiam novem candelae. Historia Domus Coronensis p. 106. Despre ex voto-uri Anexa nr. 4, passim.*

⁶⁷ Despre caracteristicile acestui cult, și despre tipologia reprezentărilor legate de aceasta de pe teritoriul Ungariei vezi mai nou: Tüskés Anna, *Adatok id. Lucas Cranach Mariahilf képenek kultuszához a 17-18. századi Magyarországon*, în „Művészettörténeti Értesítő” 2008, 1-2, pp. 149-156. Despre prezența acestui cult în Transilvania vezi: *Mária tisztelet Erdélyben. Mária-ábrázolások az erdélyi templomokban*, Coord. Mihály Ferenc, Székelyudvarhely 2010, p. 12.

Considerăm că prezența sa în biserica franciscană din Brașov este cu siguranță legată de acest aspect al luptelor antiotomane, în cazul nostru explicat și de importanța patronilor ce provin din mediul armatei imperiale. De altfel această idee este sprijinită și prin celelalte exemple transilvănene ale acestei imagini devoționale, ele provenind în mai multe cazuri tot din biserici ce slujeau unele importante garnizoane militare, ca biserica iezuită din Brașov și cea franciscană din Făgăraș.⁶⁸

După înzestrarea bisericii, călugării franciscani trec la construirea unei noi mănăstiri. Aceste lucrări se desfășoară în perioada 1734–1740, în urma cărora se definitivează edificiul mănăstirii cu un plan în formă de U, cu două niveluri. Principalii susținători ai acestor lucrări au fost Francisc de Palancka, căpitan al regimentului Trauznanian, generalul baron de Moltke,⁶⁹ generalul comite de Platz⁷⁰ și oficialul aprovizionării armatei, Wassermayr.⁷¹ Un interesant episod legat de construirea mănăstirii a fost cel din anul 1739, când inginerul militar Philipp Ferdinand Harsch, autorul, printre altele și al proiectelor cetății bastionare a Aradului, a supervizat proiectele mănăstirii, donând pe lângă aceasta și o sumă mai mică pentru nevoile acestor construcții.⁷² În ceea ce privește proiectele claustrului, trebuie să remarcăm, că acestea încă prevedeau un ansamblu cu patru aripi, dintre care aripa estică nu a mai fost niciodată finalizată.

După însemnările anuale ale ordinului, interiorul bisericii a mai suferit câteva intervenții pe parcursul secolului al XVIII-lea. În 1745 a fost construită o capelă dedicată Sfintei Ana. După descrierile de la mijlocul secolului al XIX-lea, aceasta era adosată, împreună cu o a doua capelă, peretelui sudic al navei, și adăpostea un altar dedicat Sfintei Ana.⁷³ Existența unei alte capele este susținută și de faptul, că în anul 1834

⁶⁸ *Loc. cit.*

⁶⁹ *Protocolli Residentiae*, cap. De Patrociniis, pp. 2-3, 5; György, *op. cit.* pp. 778-779.

⁷⁰ Din 6 noiembrie 1738 comandant al garnizoanei din Brașov. *Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó. IV. Chroniken und Tagebücher I. (1143-1867)*, Brassó, 1903. p. 141.

⁷¹ *Historia Domus Coronensis* p. 30.

⁷² *Ibidem* p. 29; *Illustrissimus dominus comes et colonellus de Harsch pro aedificio continuando dedit 9 aureos et suos consilios, ut exactus architectus delineationem a Venerabile Deffinitorio dein confirmatam in bonum ordinem redegit pro aedificando successive toto conventu per 4 ambitus superiores et inferiores cum celeis competentibus tam pro studiosis clericis in aestate 9-no pro Reverendi Patri Provinciali pro [?] anno servientibus. Fl. H. 45. Protocolli Residentiae*, cap. De Patrociniis, p. 3.

⁷³ Despre capela Sf. Ana: 1745 *Aedificatio capellae S. Annae. Aedificatur item capella Sanctae Annae et sumptum fecit Residentia ad hanc et aliis renovationes R. florenorum prope 100, qui provenerunt partim ex eleemosynis Residentiae, partim ex collatione Admodum Reverendi Patris Ministri Provincialis. ... [1746] De capella S. Annae. Finem accipit capella Sanctae Annae, incrustatur, dealbatur et imago ejus paratur altare erigitur et omnia necessaria ad capellam procurantur. ... [1779] Capella S. Annae. Cum capella Sanctae Annae ruinam minabatur, fundibus deleta est pro [?] temporis vicinis et circa 11 [?] Septembris a fundamento noviter erecta, atque perfecta, in eaque effabricatum altare Sanctae Annae, beneficii, opera ac industria Admodum Reverendi Patris Ioanni Antony Martonffi Capellani Parochialis. Ad hujus capellae erectionem contulit inter alios benefactores notabilios Titt. Joannes Bodits ... 1841. Platea Sancti Joannis ex fundamento reparationem noviter accepit mense Septembri et Octobri*

în biserică se aflau cinci altare.⁷⁴ Izvoarele documentare mai amintesc pe lângă acestea o pictură a sfântului franciscan Regalatus, fixată pe peretele navei, în apropierea altarului Sfântului Anton de Padova.⁷⁵

Importanța edificiului brașovean se datorează într-o mare măsură mobilierului și picturilor baroce păstrate, fiind unul dintre cele mai valoroase ansambluri de acest gen. Această importanță este accentuată și de faptul că mobilierul cu intarsii este opera unui atelier franciscan, condus de un tâmplar originar din Bavaria, unul dintre cele mai importante ateliere de acest gen din Transilvania, și de prezența unor patroni din elita militară a imperiului.⁷⁶

Pe baza celor prezentate se conturează două cazuri distincte ale patronajului mănăstirilor franciscane din orașele săsești din Transilvania, cei mai importanți patroni ai celor două mănăstiri provenind din medii diferite. În timp ce în cazul bisericii din Mediaș ei fac parte mai ales din rândul celor mai importanți membri ai aristocrației catolice transilvane, în mai multe cazuri având domenii în văile Târnavelor (ca de ex. guvernatorul János Haller), reconstrucția bisericii și mănăstirii din Brașov a fost sprijinită aproape în exclusivitate, de către elita militară a trupelor austriece din Transilvania, și din garnizoana staționată în oraș, printre ei și personaje de prim rang ale armatei imperiale. Preponderența patronilor militari la Brașov este subliniată și de prezența unor teme iconografice specifice, cum ar fi imaginile Maicii Protectoare din Passau, a cărei răspândire în mediul german este strâns legată și de prelungitele lupte antiotomane. Pe lângă acest aspect al patronajului din Brașov, merită subliniată și contribuția unor personalități proaspăt convertite, în acest fel aceste exemple oglindind acest cunoscut fenomen al istoriei orașului Brașov. Sperăm, că informațiile referitoare la reconstrucția și amenajarea barocă a celor două ansambluri franciscane, pe lângă o mai bună cunoaștere a istoriei celor două mănăstiri, pot da noi repere și temei patronajului artistic al perioadei baroce.

1841, qua occasione dum penes ecclesiam renovare aggressi fuissent laboratores plateam inventum fuit ecclesiae fundamentum ruinated, respectu capellae muro templi surrogatae, quae nisi annota fuisset tota exterior pars templi jacturam minabatur, quare factum ut per dominum Georgium Horvath syndicum et alios artifices bene inspectis et ruminatis, determinatum est capellam necessario sufferendam, qua et factam expensisque domini vicini Barnabae Simon defasata et muro novo, tegulisque novis reformata, et interius ara Sanctae Annae ad meliorem formam redacta. Historia Domus Coronensis pp. 33-34, 100, 178.

⁷⁴ *Protocolli Residentiae*, cap. De Patrociniis, p. 8.

⁷⁵ [1748] *Ex pio motu ad condolentia nostrae vix non adhuc nudaee Ecclesiae ac Devotione erga Sanctum Patrem Franciscum et Sanctum Petrum Regalatum paucis abhinc annis cannonizatum Illustrissimus Dominus Capitaneus de Holaud Incylti Regiminis Molchiani curavit fieri duas lampades argenteas, unam ante Altare Sancti Francisci, aliam ad imaginem Sancti Petri Regalati, quae est ante aram Sancti Antony ad parietem affixa. Historia Domus Coronensis p. 36.*

⁷⁶ Lista acestora vezi în Anexa nr. 4.

ANEXE⁷⁷

1. **Principalii patroni ai bisericii franciscane din Mediaș.** Veress Ludovicus, *Facies vetus et nova Transsilvaniae Franciscanae...* Claudiopoli, 1753. Manuscris, Arhivele Naționale, Direcția Județeană Cluj, Fondul Ordinul Franciscanilor din Transilvania, Cluj. pp. 165-168.

Huic, iterum Anno 1740 accessere bina Altaria collateralia, unum Sancti Patri Nostri Francisci: ad cuius erectionem Spectabilis Domina Catharina Baranyai, Spectabilis ac Magnificii Domini Nicolai Torma senioris Consorts pientissima, supertes adhuc, etquidem praevie Anno scilicet 1726, ex sua, in Sanctum Patrum Nostrum Franciscum devotione, expensas locaverat. Alterum S. Antony honori [166] pro quo Excellentissimus ac Illustrissimus Dominus Joannis Josephus Bornemisza Liber Baro de Kászon Aulicus Transylvaniae Cancellarius, sumptus ibidem in vivis adhuc existens promiserat sufficientes, quod postmodum, Excellentissimus ac Illustrissimus Dominus Ignatius Bornemisza, ante dicti Domini Parentis Filius et Haeres numeris suis absolutum reddidit. Tertium: munificentiam Excellentissimi, ac Illustrissimi Domini Comitis Ladislai Gyulaffi de Ráthott Aulico Transylvaniae Cancellary, in cultam Sacratissimae familiae Christi Jesu /: nempe :/ Beatae Virginis Mariae, Sancti Josephi, Sancti Joachimi, Sanctae Annae, Sanctae Zachariae, Sanctae Elisabeth et Sancti Joannis Baptistae, et in eminentiori loco Sancti Ladislai Regis positum est.

Quartum: sumptibus ex devotione spectabilis Dominae Susannae Jósika natae Baronissae, consortis spectabilis Domini Antony Domokos de Csernáton positum est. Aliae autem duae Arae in honorem quidem unius, vel alterius e celitibus designatae Benefactorum super erectione sua opem praestolantur.

Chorus a fundamento ante valvas Ecclesiae ab intus cum templi ipsius restauratione exsurrexit amplus omnino et nitidus, in quod demum Anno 1750, ex diversorum eleemosynis organum novum, et solemne procuravit Reverendu Pater Anselmus Péterffi, Guardianus pro tunc Medgyesiensis; illatum deinde in chorum sub Reverendo Patre Joanne Bernárd ejus successore, aliud siquidem organum, quod tempore recuperationis dicti Conventui Illustrissimus Dominus Comes, Martinus Sárpataki obtulerat, illinc amotum est.

V. Benefactores, qui ad erectionem fabricae sua beneficia contulerunt

Primum hujus loci Patronum Conventus iste testatur Excellentissimum ac Illustrissimum Dominum Comitem Joannem Haller de Hallerstein, Sacrae Caesareae Regiaeque Catholicae Majestatis Camerarium, Statusque ejusdem Actualem, Intimum Consiliarium, Principatus Transylvaniae, Partiumque eidem annexarum, Regium Principalem, Gubernatorem et Provinciae

⁷⁷ În transcrierea noastră am urmărit practica generală a editării textelor epocii premoderne, astfel am corectat inconsecvențele gramaticale ale textului original, și le-am întregit prescurtările din text, fără să le semnalăm.

nostrae Transylvanicae Fratrum ordinis Minorum S. Franciscis de Strictiore observantia Syndicum Apostolicum Generalem. [167] Hujus inter caeteros Provinciae Conventus Patrem, Patronum, Restauratorem, Promotorem, etc., cujus beneficentiae, metam ponere haud possumus; a primo namque nostro hunc in Conventum ingressu praeter alias, ad fabricam expensas: quibus ab initio de fenestris Tractus occidentalis provisum, tandem et fornix Ecclesiae ex integro suum esse habet, nostra in gratiarum actione, et assiduis ad Deum precationibus perpetuo repositum.

Excellentissimum item ac Illustrissimum Dominum Sacrae Romanae Imperii Comitem Hugonem Damianum a Virmondt, ante suis meritis et dignitate titulum, Conventus istius peramicabilem (ut praefertur) sui interpositionem apud Magistratum Civitatis Medgyes, Procuratorem, patronem munificentissimum, cujus aere eleemosynario profusione, prima fabricae restorationi manus imposita fecit, ejusque Illustrissimam consortem, quae et hic in Transylvania existens, et ab hinc postmodum longe dissita mariti sui in continuatione beneficiorum erga Conventum ipsum vestigiis astitit continua, non tantum in aere, verum et in supellectilibus Ecclesiasticis pretiosissimis.

Huic successit postmodum Serenissima Domina nata Principissa Liechtensteiniana Anna Maria: haec praeter resuscitatum a fundamento quasi magnis sumptibus Tractum septemtrionalem, manu propria contextas ex materia pretiosa, auro et argento, vestes sacerdotales, nimirum casulam, dalmaticas, pluviale, antependium, omnes has fimbriis aureis exornatas, baldachinum item ex rubro serico, mappam altaris pretiosam rara pietate et devotione obtulit.

Illustrissimus Dominus Comes Stephanus Mikes de Zabola, Avi, Progenitorisque sui Illustrissimorum vestigys insistens⁷⁸ merito hic commemorandus venit cum suae Illustrissima nata Comitissa Rosalia Petki, non solum ad vitae humanae necessaria, verum et ad fabricam, alisque Conventus emolumenta, suae munificentiae et pietatis monumenta deprofusit, et usque in hodiernum benefacere pergit.

Perillustris Dominus Georgius Mathausu [!] Apothecarius Caesareus Cibiniensis cum sua dilecta consorte Anna Maria Ettinger praeter bonam pecuniae pro fabrica summam, de vestibus sacerdotalibus, aliisque ad cultum divinum spectantibus, liberalem se et beneficium erga Conventum istum exhibuit.

[168] Excellentissimi, pariter ac Illustrissimi Domini Comites successive erga locum istum suam munificentiam contestatam fecere, nimirum Excellentissimus Illustrissimus Dominus Sacri Romani Imperii Comes Josephus Lotharius a Kinigszeg⁷⁹ Generalis in Principatu Transylvaniae Commendans. Stephanus Kohári Judex Curiae in Hungaria.

Defuncta quoque Perillustris Domini Ladislai Balog Incltyti Comitatus Hunyadiensis Supremi Comitissae lectissima consors stipem contulit haud mediocrem. Hos secuti ab initio plurimi alii, quorum notitia nondum ad me pervenit, faciuntque in dies, quorum eleemosinis dietim perfruimur. Quibus prosperam in terris ac beatam in coelestibus vitam etc.

⁷⁸ Utimele două cuvinte inserate lateral.

⁷⁹ De fapt Königsegg.

2. **Lista patronilor bisericii franciscane din Mediaș.** Historia Domus, păstrat în Biblioteca Parohiei Romano Catolice din Mediaș. pp. 99-101.

Absoluta hujus conventus Mediensis et ecclesiae descriptione, jure subnectitur hic series patronorum praecipuorum, quorum eleemosynali providentia in hunc religiosa haec aedificia posthinc desolationis statum fuere difficili labore elevata.

Series patronorum

Patronorum Conventus Mediensis primum obtinet locum Excellentissimus Dominus Comes Damianus Hugo de Virmond, utpote cujus inclinatio ad Sanctum Franciscum filiosque ejus patrocinio hic locus restitutus est.

Sequitur Excellentissima ejus consors Catharina, quae contulit antependium pro altari pretiosum, casulam, velum ad calicem, integrum sacerdotale paramentum, magnam monstrantiam pretiosis lapidibus ornatam, aliam item casulam misit Vienna, antependium, duo pulvinaria, velum calicis, bursam cum corporali, et palam.

Illustrissimus Dominus Joannes Josephus Liber Baro Bornemisza pro erigendo altari Sancti Antonii aere parato fl. h. 170.

Excellentissimus dominus Josephus Lotharius⁸⁰ commendans Generalis fl. h. 260.

Anna Maria Ettingeriana apothecarii caesarei Georgii Matthuni Cibiniensis conjux legato pio fl. Rhen. 600.

Capitaneus Joannes de Sailer fl. Rhen. 75.

Comes Stephanus Kornis in moneta aurea fl. h. 50.

Petrus Gilben legato pio fl. Rhen. 90.

Balthasar Paul in moneta aurea fl. h. 105.

Consors domini Nicolai Torma Catharina Baranyai fl. h. 80.

Comes Stephanus Kohari fl. h. 100.

Jacobus Stroutz miles fl. Rhen. 100.

Excellentissimus episcopus Szorger fl. Rhen. 100.

Cancellarius Joannes Josephus Bornemisza fl. h. 165 d. 70.

Barbara Balog conjux domini Petri Szabo fl. h. 500.

Dominus Michael Szent Ivanyi fl. h. 20.

Comens [!] Antonius Kornis fl. h. 51.

Dominus Petrus Kopatz armenus fl. h. 100.

Comes Ladislaus Gyulaffi fl. h. 100.

Dominus Michael Sz. Iványi fl. h. 82 d. 94.

Domina Clara Damokosiana Antoniana fl. h. 100.

Dominus Michael Sz. Iványi fl. Rhen. 26.

Item fl. h. 43 d. 19.

Comes Stephanus Mikes fl. h. 100.

Comes Nationis Saxonicae Aillerschau⁸¹ fl. h. 170.

⁸⁰ Adică: Joseph Lothar Königsegg.

⁸¹ Probabil Stephan Waldhüttern von Adlershausen, comite al sașilor (1745-1761).

Gubernator Joannes Haller fl. h. 45.
Item dominus Michael Sz. Ivanyi fl. Rhen 100.
Item idem fl. Rhen. 66.
Dominus Antonius Damokos fl. h. 60.
Carolus Fridetzki armenus fl. Rhen. 200.
Dominus Georgius Bako fl. h. 30.
Domina Elisabetha Gereb viduae Gabrielis Torma fl. h. 30.
Excellentissima Gubernatrix Sophia Daniel fl. Rh. 100.

3. **Principalii patroni ai bisericii franciscane din Brașov.** Veress Ludovicus, *Facies vetus et nova Transsilvaniae Franciscanae...* Claudiopoli, 1753. pp. 206-208.

VI.

Memoria Benefactorum hujus loci

Caeteros inter, qui seu e vivis sublatis, seu de numero viventium in terris ad huc censentur, potiore ad fabricae utriusque restaurationem succursum tulere:

Excellentissimus ac Illustrissimus Dominus Generalis Liber Baro Stephanus de Tige, per multos annos Commendans Coronensis [207] ac tandem toto Principatu Transylvaniae Actualis Commendans Generalis, qui ante etiam obtentum hujus coenobii, multis annis unum e Patribus Custodiae hujus alumnis hac in Civitate continuo manere voluit, eumque suae mensae dietim assidere dignabatur, adepto postmodum Coenobio, largam primus aeris eleemosynam ad restaurationem aedificii profudit, fratribus insuper ad vita sustentationem de victualibus plurimum contulit, velut denique parens optimus, de suis sollicitus, fratres nostros hoc in coenobio degentes fovit, protexit.

Optima hujus charismata sancta aemulatione prosecutus Excellentissimus ac Illustrissimus Dominus Comes Josephus Platz, unius Legionis pedestris Colonellus, ac Generalis, nihil intermittebat, quo et ipse, non solum ad promotionem aedificii largam eleemosynam conferret, verum etiam ad ampliandum conventui spatium duas templo contiguas civicas domos cum suis appertinentiis, proprio sumptu coemeret. Ad hac stipem quotidianam in carne bubula: tum vetitis a carnis esu diebus, non minorem pro piscibus opem praestabat, suosque sub-officiales, ad similia beneficentiae argumenta, exemplo provocabat.

Hunc proxime de sua benignitate sequebatur Excellentissimus ac Illustrissimus Dominus Liber Baro Ludovicus de Molche Generalis, qui fundum hortensem pro fratrum refocilamento huic loco contiguum suis impensis procurare et ad continuationem aedificii, largam contribuere eleemosynam dignabatur.

Perillustris Dominus Franciscus Kozolnik, multis annis hac in Civitate Annonae Officialis Caesareus, praeter multa alia et quasi quotidiana in fratres beneficia chorum in templo amplum satis et nitidum erigi fecit.

Reverendissimus Dominus Martinus Demeter Capituli Albensis in Transylvania Praepositus Major, ad consumationem aedificii opem haud mediocrem praestitit.

Nec defuere alii plurimi vel maxime, ex ordine et Instituto Militari, Illustrissimus Dominus Franciscus de Palánka, Illustrissimus item Dominus Graff cognomina, ambo ex

Inclyto Regimine Thrautsoniane Centuriones et [208] multi alii, quorum nomina et optime, in hunc locum merita recensere prolixum esset, nec desunt etiam num, qui tum ad continuationem aedificii, tum ad ornatum templi, in vasis Deo sacratis, et supellectilibus, tum ad victum, et vestitum fratribus stipem conferre noverunt. Quibus, ut uberem, ac promeritatam in caelestibus, quam hic in terrestribus mercedem.

4. Lista patronilor bisericii franciscane din Braşov. *Protocolli Residentiae Coronensis. Pars I, cap. De Patrociniis*, Manuscris, Arhiva mănăstirii franciscane din Braşov, nenumerotat.

De Patrociniis eorum qui specialia et notabilia beneficia exhibentur noviter erecta residentiae S. Joannis Baptistae

1-mo. Excellentissimus ac Illustrissimus Dominus Dominus Generalis de Tige pro edificio residentiae et templi Sancti Joannis contulit flor. 1000.

Item alia vice Illustrissima ejusdem consors casulam et antependium, item monstrantiam 1.

2. Reverendissimus dominus praepositus major Martinus Demeter in pecunia parata flor. 160.

3. Excellentissimus dominus dominus generalis de Trautson⁸² in eleemosyna pecuniaria flor. 156.

4. Excellentissimus dominus generalis Stephanus comes a Chohári⁸³ dedit flor. 100.

5. Spectabilis ac magnificus dominus Nicolaus de Porta pro altari S. Antonii dedit flor. 204.

6. Item in testamento ab uno Armeno pro aedificio flor. 157.

7. Item Illustrissimus Bellicus Commissarius a Dinelli curavit unum pluviale varii coloris.

8. Perillustris dominus Joannes Bogadi, deditum calicem et in elemosyna flor. 80.

9. Perillustris dominus Josephus Kozma dedit unam varii coloris casulam et ciborium.⁸⁴

10. Domini Franciscus et Joannes Bialis dederunt unum paramentum cum omnibus pertinentiis.

11. Illustrissimus dominus Capitaneus artis Tormentariae curavit imaginem Vienna S. Antonii cum vitro ac lista deaurata.

Illustrissimus dominus Baro Salcza Regiminis Liechilstanioni⁸⁵ curavit unam casulam albam.

Illustrissimus dominus capitaneus Graff Regiminis Drauthsoniani [!] curavit unum pluviale sericeum, varii coloris, ex eadem materiam, etiam dalmaticas et casulam, calicem argenteum deauratum, thuribulum magnum cum navicula et cocleari ac nodos dependentes tam pro pluviali quam dalmaticis.

⁸² Johann Karl Joseph Graf von Trautson (1684 - 1729).

⁸³ Contele István II. Koháry (1649 - 1731).

⁸⁴ Ciboriul este o interpolare ulterioară.

⁸⁵ Adică Liechtensteiniani.

13. Perillustris dominus Franciscus Koszolnius annonae officialis exsolvit chorum 130 fl. rhen., fl. 146.⁸⁶

Anno 1734.

14. Illustrissimus comes Balthasar Circour placsmajor [!] Carolinensis cum sua consorte Elizabetha Roséti curavit unum argenteum (39 lott.) cum patena calicem deauratum, constat flo. hung. 66.⁸⁷ Item casulam viridem in medio rubrum.

15. Illustrissimus comes Joannes Haller dedit pro calice materiam in valore 40 flo. hung. Caetera alii benefactores. Constat 80 flo. hung. lotones sint in calice 45 cum patena deauratus intus et foris.

16. Catharina Kaplerin curavit unam rubrum casulam.

17. Illustrissimus dominus comes de Rosetti⁸⁸ praeter continua beneficia et gratias hinc inde exhibitas, 30 etiam florenos pro restauratione muri ruinam minantis penes culinam, tanquam puram eleemosynam, suspeditavit, et Deo cooperante, longe majorem adhuc assistentiam in residentia successive perficienda gratiose intendit.

18. Illustrissimus dominus capitaenus Franciscus de Palancka legavit (postquam regimen Trauzamianum [!] reliquit) 500 Rhenenses, ex quibus 200 pro residentiae restauratione summe necessaria sunt impensis reliqui, 300 applicabuntur iuxta dispositione admodum reverendi patri minister provincialis pro ecclesia a foris resficienda, utpote fissures periculosas ubique praeseferente, prout etiam pro ecclesia sunt destinati a testatore, prout refertur, illis 300 non dum augebi usus ad 1737, et diem 15 Augusti, tandem applicati sunt pro ecclesia et residentiae restauratione, praecipue pro ecclesiae.⁸⁹

19. Excellentissimus dominus liber baro et generalis de Molke,⁹⁰ motu proprio, comiseratus residentiae Coronensis emit cum consensus spectabilis domini de Herbert,⁹¹ iudicis civitatensis actualis, nec non gubernialis actualis, fundum hortulis et 41 Rhen. exsolvit vicino Saxoni idemque terrae spatius per modum eleemosynae curavit in usum residentiae, et augmentu hortuli eisdem. Rogat tamen, ut per 20 annos 7 die Februarii 1 sacrum pro se celebraretur in gratitudinis tesseram. Instrumentum publicum desuper habetur in Protocolles Residentiae acclusum fl. H. 29, den. 20.

Illustrissimus (tit.) generalis de Moltke⁹² [!] 200 Rhen. donavit pro fundamento ponendo et materialibus procurandis, pro continuendo et iam iam continuato tractu versus chorum et intendit denuo 200 mittere pro continuatione illius. Fl. H. 240.

Excellentissimus generalis de Damnitz⁹³ specialis benefactor fuit residentiae Coronensis, plures dando eleemosynam ac concedendo saepes penes pedem montis, seu arcis, per totum hortum, alias ad usum spectabilis domini officialis Artollariae vulgo Zeuglevter spectantes, qui et libenter concessit usum illius horti pro residentiae equis et pro foeno exinde colligendo. Id

⁸⁶ O altă mână: *facit fl. 156.*

⁸⁷ *Vezi: Gyárfás Tihamér, op. cit, p. 228.*

⁸⁸ Conte Nicolae Rosetti.

⁸⁹ La această donație lateral apare suma de 600 forinți.

⁹⁰ Philipp Ludwig Freiherr von Moltke (1693 - 1780).

⁹¹ Samuel Herbert von Herbetsheim.

⁹² *Vezi nota 90.*

⁹³ Wolfgang Sigmund Freiherr von Damnitz (1685 - 1754/55).

ipsum, quoad pascua in monte arcis et quoad hortum indemnem conservandum, quoad usum fructum confirmavit, Deo inspirante, excellentissimus generalis et comes de Plaz.⁹⁴

Qui⁹⁵ etiam 100 florenos pro continuatione tractus praefati, gratiose est elargitus et ultra se obtulit, ad aliquid dandum pro aedificio tempore sibi bene viso. Idem quavis die 7 libras carnis pubulae selectae pro residentia exsolvi curavit, et continuavit sub suo commando. Addidit pro aedificio 200 flor. Rhen. [lateral] fl. H. 210.

Dominus capitaneus de Weiss dedit 5 aureos pro aedificio continuandi, [id est] 25 fl. H.

Dominus capitaneus de Ebere ex Regimine Wenzeslai Wallis⁹⁶ (prior ex Regimine Damniz) dedit 6 aureos praecisse pro aedificio, [id est] 30 fl. H.

1737. Pellio catholicus circa 50 Rhen. dedit pro confusorio aedificando, ita tamen, ut et ille suis temporibus, illo uti possit sine damno nostro, iterum aliquot flor. Rhen. usque ad nidiam partem ex [?] cusorum totius combustorii deposuit hic civis.

Illustrissimus dominus comes et colonellus de Harsch⁹⁷ pro aedificio continuando dedit 9 aureos et suos consilios, ut exactus architectus delineationem a Venerabile Deffinitorio dein confirmatam in bonum ordinem redegit pro aedificando successive toto conventu per 4 ambitus superiores et inferiores cum celeis competentibus tam pro studiosis clericis in aestate 9-no pro Reverendi Patri Provinciali pro [?] anno servientibus. Fl. H. 45.

1740. Illustrissimus at excellentissimus dominus dominus comes et generalis de Plaz⁹⁸ elaboravit tum consilio tum opera, ut utraque domus vicina mediantibus memorialibus a praesidente huius residentiae exponentis fuerit pretio competenti concessa pro aedificio continuando, ad quod denuo 100 Rhen. gratiose est elargitus, sic iam 400 successive dedit, Deus ipsi retribuatur. Fl. H. 120.

1740. Spectabilis dominus Annonae officialis de Wassermayr contractus nomine et loco supremi syndici, a quo substitutus fuit in hunc finem inivit quoad domum ex parte sanctuarii et ex propriis pecuniis dedit anticipato 220 flor. Rhen., item pro aedificio continuando duos aureos semel, altera viae duos iterum, cui et praefatis omnibus hic et in aeternum retribuere dignetur Deus ter optimus. 90 flor. ad successio eidem solvendi iam solute: per sacra celebranda annuatim. Fl. H. 264, 20.

1740. Excellentissimus generalis de Molke⁹⁹ denuo 100 Rhen. misit Viennam pro continuando aedificio, fl. H. 120.

1740. Serenissimus Princeps Lobkovitz gratiosissime sollicitavit sua recommendatione amplissima et obtinuit consensum a Magistratu ad utramque domum immediate vicina nobis competenti pretio consignandam, etiam 6 aureos misit pro aliquandi subsidio, fl. H. 30.

1742. Illustrissimus et excellentissimus dominus baro Lentulus generalis et comendans Coronensis,¹⁰⁰ benigne dat residentiae 8cto [!] pondo bubulae dietim pro sustentatione Fratrum Franciscanorum et alia quaeque.

⁹⁴ Lateral: fl. H. 173. Joseph Anton Graf von Platz (1677 - 1767).

⁹⁵ Lateral: 1735[?].

⁹⁶ Franz Wenzel Graf von Wallis (1696 - 1774).

⁹⁷ Ferdinand Philipp Graf von Harsch (1704-1792).

⁹⁸ Joseph Anton Graf von Platz (1677 - 1767).

⁹⁹ Vezi nota 90.

¹⁰⁰ Cäsar Joseph Freiherr von Lentulus (1683 - 1744).

1743. Excellentissimus dominus comes de Platz generalis existens nunc in castris in Bohemia dedit residentiae 50 flor. 1 april.

1748. Curavit dominus capitaneus de Holand ex regimine Molckiano duas parvas argenteas lampades, unam ad aram Sancti Patris Francisci, et unam ad Imaginem Sancti Petri Regalatis, quae est penes altare Sancti Antonii.

1748. Spectabilis domina Annonae officialissa de Wassermayr dedit ad Imaginem Beatae Virginis Mariae in ara majore collocatam unam catenulam ex argento deauratam.

1749. Curavit dominus Thaddeus Sartori contrarotularius Tömösiensis unum calicem argenteum intus, et foris deauratum, cum patena consimilis, Lott. 33, constat 55 flor. Hung. [lateral] fl. H. 50[!].

1752. Hic idem spectabilis dominus Thaddeus Sartoris p. obtulit cor argenteum, quod ante pectus Beatae Virginis Mariae in ara laterali appensum est, in vigilia Immaculatae Conceptionis.

1754. Spectabilis dominus supremus tricesimator et syndicus venerabilis residentiae Coronensis Martinus Mathaei occasione sepulture 20 Martii suae filiae dedit 10 ducatos id est fl. H. 50.

1754. Dominus Huttner neoconversus obtulit ad Imaginem Beatae Virginis Mariae in ara majori collocatam unum cor argenteum.

1754. Dominus Bartholomeus Grosz senator obtulit ad aram Sancti Nepomuceni unum circulum cum stellolis deauratis argenteum et ad aram Sancti Francisci similem circulum argenteum, fl. H. 30.

1755. Spectabilis dominus Josephus Kozma referendarius Viennensis senior obtulit elemosynaliter fl. H. 300.

1755. Spectabilis dominus Christophorus Seebald iudex Coronensis pie defunctus testamentaliter dedit residentiae fl. H. 120. Item pro sacris et exequiis datis sunt fl. H. 41.

1757. Illustrissimus comes de Wallancz dedit aureum anulum suae pie defunctae consortis ad aram Sanctae Annae hunc anulum iterum recepit.

1758. Spectabilia domina vidua Beldiana obtulit cor argenteum ad aram Sancti Annae. Eodem excellentissimus generalis Georgius de Stentz¹⁰¹ pro nova campana contulit fl. H. 25, d. 50, reliquam summam contulerunt diversi benefactores, que campana die 25-ta Novembris anno 1757 apensa fuit.

1758. Domina Josepha de Westermeyer pie legavit¹⁰² suum monule argenteum lapillis Bohemicis est ornatum uti etiam anulum aureum pro ara Sanctae Annae. Licitata sunt omnia 1770 at mihi post infirmitates etiam conventus inde habere potuit.

1760. Excellentissimus generalis baro Georgius de Stensch legavit¹⁰³ residentiae integram suam capellam domesticam, item quam plurimos libros cui Deus dat requiem sempiternam [!].

1765. Dominus capitaneus de Zinzersperg contulit residentiae duos aureos pro casulis floreis ceruleis, fimbrias pro iisdem casules contulit excellentissima generalissa comitissa de Montoja.¹⁰⁴

¹⁰¹ Georg Leonhard Freiherr von Stentzsch († 1761).

¹⁰² *pro nova casula pretiosam modernam item.*

¹⁰³ Vezi nota 101.

¹⁰⁴ Soția generalului Francisco Conde de Montoya de Cardona († 1782).

1768. Illustrissimus dominus inspector Martinus Mathaei contulit conventui unam thogam muliebrem cum substrato quasi violacei coloris ac floribus desuper rubris, flavis et viridibus, pro paramentis, in cujus inferiori parte inveniuntur assutae aureae fimbriae vulgo csipke duplicatae.

1769. die 5-ta Maji ab Illustrissimo domino comite Francisco Nemes in salarium capellani pro annis capitularibus praesenti et futuro de consensus admodi reverendi patris provincialis Cornelii Peterffi accepit conventus unam Thogam muliebrem albam cum floribus aureis et argenteis unde fient paramenta valde elegantia et pretiosa.

Eodem anno illustrissima domicella et comitissa Theresia¹⁰⁵ polona natione obtulit pro nostra ecclesia particulam Sanctae Crucis cum sigillo authentico vitro inclusam, item unum stropholum sericeum rubrum aureo et argenteo filo in marginibus elaboratum, nec unum cor argenteum ad aram Sancti Antonii gratis ex devotione.

Anno 1771. Die 14-ta Junii sub guardianatu fratris Innocentii Xánthos effective introductus est in atrium puteus saltans per fistulas subterraneas, in maximam conventus utilitatem, ex grata liberalitate domini Gabrilla quaestoris et syndici conventus, qui pii amoris inclinatione erga conventum fasus pro erectione fati putei, ex proprio solvit flh. 21 d. 45, cujus memoria perpetua sit benedicta ab excelis [!].

Item eodem anno debitum activum fl. 150 eadem liberalitate obtulit dominus Gabrilla, quos etiam desumpsit V. syndicus. N.B. erat contractus de 564 florenis, sed aliter non poterant nisi per pacificam compositionem, tunc autem dominus Gabrilla sine omni onere, absolute et sine conditione dederat.

Anno 1777¹⁰⁶ 22 die Septembris perillustris dominus Joannes Barányi decimarum Barcensium commissarius ex pia liberalitate eleemosynaliter obtulit 20 ducatos. Tumulus Fagarasini ad criptam.

Item eodem anno die 21 Decembris ejusdem dona conthoralis obtulit 8 ordinum unions ad manus Imaginis Betae Virginis Mariae in majori ara existentis.

Anno 1789. Adamiana vidua in Kőbánya dedit conventui R. flnos 200-bos et domum suam, quae vendita est R. flnus 100, quae sepulta est in communi caemeterio, eo quod illo anno non licebat sepelire in cryptis.

Anno 1792. Illustrissima comitissa de Ballitschan praeter frequenter elargitas eleemosynas et praestita beneficia hoc anno mense Julio, pro ecclesia ornatu curavit ex vesta muliebri, pluviale 1-ma classis saltem 70-ta florenis constans fieri, uti et stolam pro casula.

1799 diebus Novembris dominus Constantinus Badits graeci ritus noster optimus patronus occasione sepulturae sororis suae eleemosynaliter obtulit 25 RH. fl.

¹⁰⁵ Locul numelui de familie este lăsat liber.

¹⁰⁶ În rândul de deasupra este tăiată: *Anno 1769*.



Fig. 1. Interiorul bisericii franciscane din Mediaș.



*Fig. 2. Portretul guvernatorului Ioan Haller
(după Nemzeti Portrétár, www.npg.hu).*



*Fig. 3. Portretul lui Zsófia Daniel
(Muzeul de Artă Religioasă, Târgu Mureș).*



*Fig. 4. Blazonul de alianță al guvernatorului Ioan Haller
și al soției Sofia Daniel de pe tribuna bisericii.*



Fig. 5. Mediaș. Capela funerară Haller.



Fig. 6. Altarul capelei cu cele două blazoane de alianță.



Fig. 7. Decorații din stuc de pe bolta capelei.



Fig. 8. Altarul secundar nordic.



Fig. 10. Partea centrală a altarului.



Fig. 9. Blazonul lui Szentiványi Mihály și al soției sale pe cornișa altarului nordic.



Fig. 11. Blazonul de alianță Bornemisza -Kornis de pe altarul de sud.



Fig. 13. Inscricția comemorativă de pe fațada bisericii franciscane din Brașov.



Fig. 12. Braşov. Interiorul bisericii franciscane.



Fig. 14. Altarul principal cu blazonul de alianță Khevenhüller-Lemberg.



Fig. 16. Blazonul lui Johann Drauth de pe pictura altarului.



Fig. 15. Portretul lui Ludwig Andreas Khevenhüller, gravura lui F.L. Schmitner din volumul Jacobus Focky, Rerum gestarum Ludovici Andreae S.R.I. Comitis a Khevenhüller, Viena 1744.



Fig. 17. Pictura Maicii Protectoare de Passau (Mariahilf).

THE ARTISTS OF BISTRIȚA IN THE TWILIGHT OF THE 19TH CENTURY AND THE DAWN OF THE 20TH

VASILE DUDA *

REZUMAT. *Artiști din Bistrița la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.* Istoria picturii din Bistrița este un subiect care nu a fost cercetat până în prezent, fiind aproape necunoscut. În istoriografia de specialitate a fost abordată doar tangențial această problematică deoarece lipseau sursele de informare și cercetare. Documentele medievale menționează existența unor artiști plastici care pictau spațiile religioase până la adoptarea reformei religioase din secolul al XVI-lea, dar relații directe între activitatea acestora și fragmentele de pictură descoperite sporadic nu au fost realizate până în prezent. Din secolul al XVIII-lea se păstrează la Bistrița o serie de picturi în ulei pe pânză, dar lipsa unui centru local de creație și identificarea clară a artiștilor implicați în realizarea lucrărilor îngreunează înțelegerea fenomenului artistic local. Activitatea plastică de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX nu a fost cercetată și nu se cunoșteau până la studiul de față lucrări ale artiștilor plastici din orașul Bistrița. În cursul anului 2010 a fost studiat fondul de picturi aflate în patrimoniul Bisericii Evanghelice C.A. din Bistrița fiind identificate lucrări ale pictorilor: Michael Fleischer, Norbert Thomae și Heinrich Schunn. Picturile reprezintă portrete ale cetățenilor din oraș, și conturează o primă imagine a vieții artistice provinciale, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.

Cuvinte cheie: portrete, pictori sași, colecția Bisericii Evanghelice C.A. din Bistrița

ZUSAMMENFASSUNG. *Künstler aus Bistritz gegen Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts.* Die Geschichte der Bistritzer Kunstmalerei ist ein Thema, das bisher nicht erforscht wurde und von dem man sogar behaupten kann, dass es gänzlich unbekannt ist. In der Fachliteratur wurde dieses Thema nur am Rande gestreift, da die Quellen und Informationen zu diesem Thema völlig fehlten. Die mittelalterlichen Dokumente erwähnen zwar die Existenz von bildenden Künstlern in Bistritz, die bis zur Einführung der Reformation kirchliche Innenräume ausmalten, es konnte jedoch kein direkter Zusammenhang festgestellt werden zwischen der Tätigkeit einzelner Künstler und jenen Gemäldefragmenten, die gelegentlich entdeckt wurden. Es gibt zwar eine Reihe von Gemälden auf Leinwand, die aus dem 18. Jahrhundert stammen, aber das Fehlen einer zentralen Werkstatt und die nicht eindeutig feststellbare Identität der Künstler erschweren eine genaue Zuordnung. Die Tätigkeit bildender Künstler im 19. Jahrhundert wurde ebenfalls nicht erforscht, und bis zum Erscheinen vorliegender Arbeit, waren auch die Werke dieser Künstler aus Bistritz einer breiten Öffentlichkeit unbekannt.

* Doctorand în istoria artei, Profesor la Liceul de Arte Plastice Corneliu Baba, Bistrița, Istoric de artă la Primăria Bistrița, vasileduda@yahoo.com

2010 wurde die Gemäldesammlung, die sich im Besitz der Evangelischen Kirche A.B. in Bistritz befindet, genauer untersucht, wobei Werke folgender Maler identifiziert wurden: Michael Fleischer, Norbert Thomae und Heinrich Schunn. Bei ihren Werken handelt es sich um Porträts Bistritzer Honoratioren, die einen ersten Blick auf das Künstlerleben in der Provinz ermöglichen im Zeitraum gegen Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Schlüsselwörter: Porträts, siebenbürgisch-sächsische Maler, Gemäldesammlung der Evangelischen Kirche A.B. in Bistritz

ABSTRACT. The history of painting in Bistrița is a topic that has not yet been analyzed, this subject being most unknown. The specialized historiography has only briefly investigated this matter because the sources of information and research on the topic were missing. The medieval documents mention the existence of some craftsmen who were painting religious establishments until the reform of the 16th century. However, up to the present moment, no direct connections between their activity and the painting fragments discovered from time to time, were recorded. A series of paintings have been preserved in Bistrița since the 18th century, but the understanding of the artistic phenomenon is difficult due to the absence of a local production center and the nuclear identification of the artists involved. The artistic activity during the 19th century has never been researched, thus the works of the artists of Bistrița were not known before the present study. In 2010 the paintings belonging to the Evangelical Church were analyzed and the works of the following artists were identified: Michael Fleischer, Norbert Thomae and Heinrich Schunn. These works represent portraits of the town's key personalities and they outline a first image of the artistic life in the late 19th century and the early 20th century.

Keywords: portrait, saxon painters (actual term derived in use "sai"), the collection of the Evangelical Church of Bistrița.

Arts represent in all historical stages a landmark of cultural quality, of evolution and are a proof of the influences coming from the great creation centers that radiated towards the periphery. In this context, Bistrița makes no exception, but, unfortunately, the studies in this domain are almost inexistent, the specialized historiography focusing mainly on the study of architecture, without also including painting or sculpture.

This approach was also determined by the relatively few painting or sculpture fragments that were still kept after the reform by the Saxons ("sai") of Nösnerland.

The restoration work carried out at Târpiu, Herina, Teaca, Bistrița and Jelna reveals the existence of painted walls before the reform and shed a new light upon the old documents which had mentioned the existence of certain artists in the area.

The first literature that also deals with the history of painting and sculpture is based on the analysis of painting fragments visible in the early 20th century. Thus, a first image of the artistic phenomenon takes shape in the works of some historians:

Victor Roth¹, Virgil Vătăianu², Vasile Drăguț³.

During the second half of the 20th century, the art historians Gheorghe Mândrescu⁴ and Nicolae Sabău⁵ performed a more detailed study of the Renaissance and of the Baroque and revealed new aspects related to the artistic life of the area. However, the research does not go further than the 18th century. In 2010, the first attempts to discuss the problem of the artists of Bistrița appeared, but the research focused only on the selection of information existent in historiography⁶.

During the 2nd half of the 19th century, modernization of life in Transylvania determined the dissolution of old guilds and the education system gradually broke off from the control of the church. Painting began being understood as a major cultural element, and drawing was studied in schools. In Transylvania's major schools, some of the more active teachers became also the first modern artist in Romania. The development of the education for the Saxon people of Transylvania also determined the development of the arts within this ethnic group, before other nationalities living of the same area. At the same time, a mention must be made of the fact that painting and photography will develop in close connection to the artistic modernism. Painters dealt with photography, and vice versa, and their topics were at the beginning portraits of the local personalities.

In some cases, making a portrait on canvas using a photograph as model was a common practice at that time and in some cases the painting was even accompanied by specifications in this regard. This relationship between painting and photography proves once more that painting was considered far superior to photography since the ones ordering the canvases were not simply satisfied with the photographs.

However, the photographers of Bistrița were among the pioneers of the field. The works of Carl Koller (1838-1889) – painter and photographer were appreciated at that time in the whole empire – receiving awards in 1868 in Hamburg, in 1869 at Paris, in 1870 at Graz and Kassel. In 1873, the artist exhibited at the World Exhibition in Vienna some colored photographs of German and Romanian folk costumes from the Bistrița area and was awarded the gold medal – the artist was subsequently given the position of the Imperial Court's photographer⁷.

Photography and its technical challenges determined a new interest for the image and its aesthetic effects. The main personalities of the town became subjects for photographers and the cultural characteristics of the area start being presented through photographs across Transylvania's borders.

¹ V. Roth, *Geschichte der Deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Strassbourg 1905.

² Virgil Vătăianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București 1959.

³ Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, București 1979.

⁴ Gheorghe Mândrescu, *Arhitectura în stil Renaștere la Bistrița*, Cluj-Napoca 1999.

⁵ Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, II, Pictura, Cluj-Napoca 2005.

⁶ Vasile Duda, *Bistrița, Galeria de Artă Românească, Modernă și Contemporană*, Bistrița 2010.

⁷ Information obtained by correspondence with historian Günter Klein- Freiburg.

Carl Koller was a drawing teacher at the Evangelical Gymnasium of Bistrița between 1859 and 1871 and he ingrained the taste for the image in the young generations. In 1861, the artists opened the first photography workshop in the town, but from 1871 on, he worked in Sibiu and in 1875 he opened a workshop with 30 employees in Budapest⁸. Here he was known as Koller Károly. Some of his photos are part of the European history of photography. We could exemplify with the portrait of Francis Josef – 1888. The framing of the character, and the way of highlighting the psychological characteristics gives us information about an artist for whom the portrait is subject to the traditional canons, more than to realistic capture of details specific to photography.

The photograph taken for the composer Franz Liszt in 1885 is the most representative image of the musician who, by then, had reached his creative peak. The complex composition with the character standing shows through the objects surrounding him the romantic details of a cultural personality who is typical of the end of a century. But the posing attitude of the character is surpassed by the romantic and pensive ones.

In other words, the portrait photography, due to the work of Carl Koller, not only embraced the spirit of the age, but also achieved unique accomplishments that have become historical landmarks.

Furthermore, Carl Koller's activity in Bistrița determined the apparition of a strong nucleus of photographers who in the following years took up urban topics that became visual symbols of the town. This creative pioneering was numerically surpassed during the following decades. Among the many photographers, the following names could be mentioned: F. Hausler, E. Lippert, O. Galter, F. Romnischer and Alexandru Rou. The "domination" of the Saxon artists is in direct proportion to the number of German inhabitants of the town and is also due to their access to education.

Alexandru Rou's activity was highlighted in the recent years by the researcher Corneliu Gaiu through the exhibition held at the Museum Complex of Bistrița-Năsăud County in 2010. The artist's religious paintings don't go beyond the mediocre conformism of the time, but in photography, his unforgettable achievements are priceless for the Romanian culture of Transylvania⁹.

The photographic work of Bistrița is known by the great number of old images of the town that were preserved in various private collections, but the artistic phenomenon has not yet known a specialized analysis. The painting and sculpture of this time have on the other hand remained unresearched from all points of view. Before the present study neither the artists, nor the works of the late 19th century until the early 20th century were known.

⁸ *Ibidem.*

⁹ Corneliu Gaiu, *Catalogul expoziției Cronica în imagini, Complexul Muzeal Județean, Bistrița iulie 2010.*

The present analysis was based on the research of the collection housed by the Evangelical Parish Church from Bistrița where we have found a series of works belonging to the Evangelical Gymnasium of the town. In this collection, five paintings were attributed to Michael Fleischer, three to Norbert Thomae while Henrich Schunn signed one. These works can be seen in the Parish House, while in the Southern Gallery of the Church a female portrait and a plaster male portrait can be seen.

The artists of the town had a direct connection with the artistic center in Sibiu, formed around painter Carl Dörschlag. The young Transylvanian artists who have studied abroad were: Fritz Schullerus (1866-1898), Arthur Coulin (1866-1912), Robert Wellmann (1866-1946), Michael Fleischer (1869-1938), Ana Dörschlag (1868-1947), Hermine Hufnagel (1864-1897) and Octavian Smigelschi (1866-1912), all of which were in fact the modern artists of Transylvania¹⁰.

Fritz Schullerus and Michael Fleischer¹¹ are to be found among the teachers of the Evangelical Gymnasium of Bistrița. As a matter of fact, the activity of the visual arts of the town was influenced in Bistrița by the three personalities: Carl Koller, Fritz Schullerus, Michael Fleischer, all three being teachers in the most important school of Nösnerland.

Fritz Schullerus was educated in Budapest, together with his good friend, the famous artists Arthur Coulin and Octavian Smigelschi¹². In 1892, Schullerus was appointed drawing teacher in the Middle School of Bistrița and he worked there for a few years. This activity cannot be found in the artist's biography, but it is known that in 1894 he participated with "Holy Communion" in the National Salon of Budapest. This work is highly appreciated by the German people of Transylvania and is housed by the Brukenthal Museum¹³.

At this stage of the research, we have not identified in Bistrița works made by Fritz Schullerus, but his presence only in this town is a testimony of the development and new horizons of the arts there.

Michael Fleischer had a more visible activity in Bistrița, being mentioned as a descriptive geometry teacher at the Evangelical Gymnasium, over a longer period of time. The artist was awarded in 1901 the Ráth prize for his work "The Awakening", and his works were highly regarded all throughout his life. His letters addressed to the representatives of the Brukenthal Museum, which were published in 2008, give important details of his activity¹⁴.

¹⁰ Vasile Duda, *op.cit.*, p. 8.

¹¹ *Un secol de scoală – de la Gimnaziul Evanghelic C.A. la Colegiu Național „Liviu Rebreanu” Bistrița*, Bistrița 2011, p. 27-41.

¹² Iulia Mesea, *Transylvanian Painters in European Art Centres*, from Brukenthal Library, XVII, Sibiu 2007, p. 8-9.

¹³ Gudrun-Liane Ittu, *Artiști și instituții în dificultăți financiare. Pagini de corespondență din Biblioteca Brukenthal din Sibiu*, in "Studia UBB Historia Artum", LIII, 1, Cluj-Napoca 2008, p. 55.

¹⁴ *Ibidem*.

In 1904, the artist publishes an article on the German stitching work, article which was accompanied by 12 plates¹⁵ made after photographs, that prove the ethnographic preoccupations of the painter. In the late 20th century, the artist is mentioned together with other 2582 artist of the empire with his Hungarian name – Fleischer Mihály¹⁶.

Since 1920, the artist worked in Cluj, at the Institute of Forensic Medicine, where he would help the students of the Arts University in their exercises and studies of anatomy¹⁷.

The Collection of the Parish House holds most of the artist's works. The oldest canvas represents "The Wood Gate", one of the old gates of the medieval town which was demolished at the end of the 19th century. Fleischer's work is however a replica of a mid-19th century engraving. The painting is signed and dated in 1901, in the lower right side of the canvas. The historical image of the fortification is realistically reproduced, the artist also insisting upon the details of the building that still exist at the intersection of the present day Liviu Rebreanu Street (the former Woods Street) and Bistricioarei Street. The artist also included some characters but they don't match the general proportions of the composition. Dominated by different shades of grey, the work does not go into any further detail, nor is it of a greater quality than the original engraving.

The most important works of the artist are four large portraits in which he represented the most notable figures from Bistrița of the time: Georg Fischer, Friedrich Kramer, Georg Gottlieb Budaker, and Georg Paul Gross.

Georg Fischer was the headmaster of the Evangelical Gymnasium of Bistrița and he had the leading role in the building of the school, this process being completed in 1911. The portrait of the headmaster is signed at the top left, and dated in 1911. Next to the signature, the author also specifies the fact that the work was done using a photograph as a model. The portrait shows slight disproportions, but the sobriety of the atmosphere and certain details such as intellectual preoccupations complete the work.

The portrait of the priest Friedrich Kramer, one of the key characters in the fund raisings and completing the buildings of the school has the same dimensions, the same signature with the same specification, being dated in 1912, one year after the priest's death. The photo that could have inspired the artist could be the one still kept in the parish collection. In this situation, however, it is quite clear that the author did not execute a mere reproduction. The priest's physiognomy is the same with the one in the photograph but the rest is an interpretation of the artist, applied in a similar manner to Georg Fischer's portrait. The priest's portrait is not as good as the previous work, and the identical size and shape allow us to assume that the artist has responded to a firm order and to an imposed format.

¹⁵ Michael Fleischer, *Muster von Leinenstickererien sächsischer Bäuerinnen aus dem Nösner Gau*, in *Beilage zum Bistritzer Gymnasialprogramm 1903/1904*, Besztercze, Botschar 1904.

¹⁶ *Jegyzett magyar fest művészek almanachja 1800/1914*, edit. Orlikon.

¹⁷ Jenő Muradin, *Artiști care au studiat în sălile de autopsie la Cluj*, în *Clujul Medical*, nr. 3, Cluj-Napoca 2010, după traducere din limba maghiară de Székely Sebesteyen.

The portrait of Georg Gottlieb Budaker is the artist's most appreciated work, signed and dated 1912. The work has the same size and characteristics as the other ones and yet the artist used a thicker paste handled with a knife, thus obtaining a plastic outline of the character's clothing. The character's features have the same expressivity that makes the difference between physical resemblance and true portrayal.

Georg Gottlieb Budaker's traits or characteristics are also to be found in the plaster bust at the Evangelical Church of Bistrița. The identity of the bust is unknown, but the resemblance with the above mentioned portrait allows us to consider it as Michael Fleischer's work. Thus, Michael Fleischer was also active as a sculptor; we have to mention that these preoccupations are completely new at the time. The way of treating volume belongs to the romantic mood, having dynamic elements and slightly heroic traits.

George Paul Gross' portrait is neither signed, nor dated, but the shape, size and style lead us to consider it as one of Fleischer's works. The usual signature at the top of the canvas is probably missing because it was repositioned on a new frame as the trances on the canvas prove it.

Michael Fleischer's works do not represent a peak of the painting or sculpture, but they surely are an example of middle level art during that time. The connections with the cultural centers of the time, with exhibitions and collections show the strong relationship between the reeducated people of the town and the important European centers.

Norbert Thomae (1887-1977) is an artist of German origin, who was educated in the cultural environment of Bistrița. He was born on May 15th, son of Friedrich Thomae and he began his studies at the Evangelical Gymnasium of his native town. From 1907 until 1908 he had been a student of to the Budapest Arts Academy and between 1908 and 1912 he followed preparatory courses for drawing teachers in Budapest¹⁸.

In 1912, the artist was appointed teacher at the Evangelical Middle School of Sebe, and in 1913 he married Josephine Hechthald¹⁹. The First World war interrupted his artistic activity the artist being enrolled on the Russian and Italian fronts.

In 1927 he was transferred to Bistrița where he became a drawing teacher at the High Evangelical Gymnasium and became known as a personality in the town. He used to live close to the Dominican Monastery, the current Dogarilor Street. Norbert Thomae was attracted by the study of the cultural German traditions from Transylvania, by the understanding of the ethnographic patterns kept in Nösnerland. These preoccupations and national passions drew him during the period between the two world wars closer to the doctrines of Nazi Germany. Thus, his reintegration in the cultural environment after the war were jeopardized namely by his compromising

¹⁸ Marius Joachim Tătaru, *Catalog expoziție Norbert Thomae*, Bistrița 2010.

¹⁹ *Ibidem*.

publications²⁰. The artist was present in the culture life of the town even between 1940-1944. For example on December the 13th and the 23rd 1942, he participated in the organization of the Barabás Miklós exhibition in the building of the casino (currently no. 3 Al. Odobescu Street).

In the autumn of 1944, the artist and his family fled to Austria with the German troops and in 1949 he finally settled in Schwäbisch Gmünd.

His passion for the arts and for the German culture inspired him to write two volumes where he proclaims his theory of artistic principle. In 1956 he published "The Fountain of Youth".

The artist continued throughout his life to work and treat a wide variety of subjects from landscapes, still life and portraits without leaving classical topics or the respect for construction and form. His works between the two world wars such as: "Woman with a red shawl, the artist's wife" – 1922 Portrait of the wife (1923), "Spring" – 1925, "Portrait of a little girl" (1936), prove important artistic qualities. "Self Portrait" or "Portrait of a little girl" announce the modernist accents of his art²¹.

The artistic thought of the painter was several times expressed in writing and outlines surprisingly modern principles. "The New Objectivity has taught us not to venture too far from the impressionist excess, but to represent our model in an easily recognizable fashion. Cubism and monumental art remind us that we must neither forget the harmonious effect on large surfaces. And if, we eventually are to give expressionism its credit, we could say: it has taught us to make the image speak, to express something, in other words, to breathe the image"²². This 1972 portrait was published in 1993²³, and in 2010 the first Romanian exhibition of the artist was organized with the help of the County Museum of Bistrița-Năsăud and the Transylvanian Museum of Gundelsheim.

Norbert Thomae was one of the most important artists from Bistrița, but his most important works are not to be found in the town's collections. Three early portraits are kept in the collection of the Evangelical Church, portraits that were finalized in his Budapest study years. The 1911 portrait of the priest Friedrich Kramer is a far better representation than that of Michael Fleischer, even if it has a certain academic appearance. In a less rigid manner, but having a romantic expression we can mention Gottfried Ziegler's representation in 1911. In the same style and having the same dimensions we could also mention another representation of a still unidentified character. Even though Thomae's signature is not on the canvas, the painting is attributed to him.

²⁰ Norbert Thomae, *Kurzer Abriss der Kunstbetrachtung 1941*, edit. Carl Csallner, *Bistrița and Norbert Thomae, Die deutsche Bauernstube in Nordsiebenbürgen. Ein Kapitel deutscher Volkskunst und ein Aufruf zugleich, in Bistritzer Gymnasial-Programm 1943/1944*.

²¹ Vasile Duda, *op. cit.*, p. 9.

²² Norbert Thomae, *Cum imi place. Câte ceva despre pictura și desenul figurativ*, in *Die Kunstschule, 11 (1928)*, 12, p. 361-370; traducere Marius Joachim Tătaru, în *catalogul vernisajului Norbert Thomae, Bistrița 17 septembrie-17 octombrie 2010*.

²³ *Lexicon der Siebenburgen Sachsen*. Wort und Wert Verlag, Thaur bei Innsbruck, 1993, p. 524.

The works in Bistrița don't have extraordinary qualities, but give us information about the artist's activity and potential at the beginnings of his career. In this light, these works receive chronological importance and remain the only known works of the artist in this period.

The collection of the Evangelical Parish also includes a large work of Heinrich Schunn's (1897-1984). The artist belongs to the Braov area and has studied arts in Berlin. Between 1921 and 1927, he had been a teacher at the Evangelical Gymnasium of Bistrița²⁴. During this period he painted an urban landscape of the Evangelical Church from the town's main square, as seen from the present day Lupeni Street, above the high roof of the parish house. This "Bistrița Landscape" is signed and dated in 1926.

From 1927 until 1952, H. Schunn was a teacher at the Honterus Middle School of Brașov, where he has many works in private collections²⁵ and after 1961 he finally settled in Germany. Due to his vast activity both in Romania and in Germany, the artist is considered the most important Saxon artist of the 20th century. The lyrical expressionism with abstract tendencies is worth being analyzed and reconsidered as an element that completes the Romanian artistic modernism at the middle of the 20th century. In the album dedicated to the artist, published in 1983, several drawings and water color works from his Bistrița years were included: *Kopfstudie*; *Bleistift, Bistrița 1922*²⁶, *Blume mit Vogel, Stilleben 1924*²⁷, *Morgennebel, Bistrița, 1924*²⁸.

The activity of the artist who had settled for a short while in Bistrița has not yet been studied, but his works that remained prove an intense activity worth being analyzed as the beginnings of his career.

The collection of the evangelical parish of Bistrița does not include the most representative works of the famous artists of Transylvania, but offer valuable information regarding the beginning of their careers. Moreover, on a local cultural level, this collection offers us the opportunity to reconstruct an artistic life of the times between the world wars, which has been unknown until now. Without this research, we cannot truly understand the negative and destructive effects of the 20th century dictatorships, which have erased from the collective memory the creation of several important local artistic personalities.

The process of recovery of these values proves itself to be difficult and is complicated by national, ideological and cultural interpretations. The recovery and recognition of the activity of the Saxon artists of Transylvania as accomplishments of Romanian art is a must, because art demolishes state or ethnic borders, being the expression of the spirit of a certain place that has to identify itself with the local culture.

²⁴ *Un secol de scoală – de la Gimnaziul Evanghelic C.A. la Colegiul Național „Liviu Rebreanu” Bistrița*, Bistrița 2011, p. 37.

²⁵ Mihai Nadin, *Pictori din Brasov*, București 1975, p. 13.

²⁶ Hans Bergel, *Heinrich Schunn - Ein Maler, sein Werk, seine Zeit*, Innsbruck 1983, p. 13.

²⁷ *Ibidem*, p. 37.

²⁸ *Ibidem*, p. 38.



Carl Koller, foto. Franz Liszt, 1885.



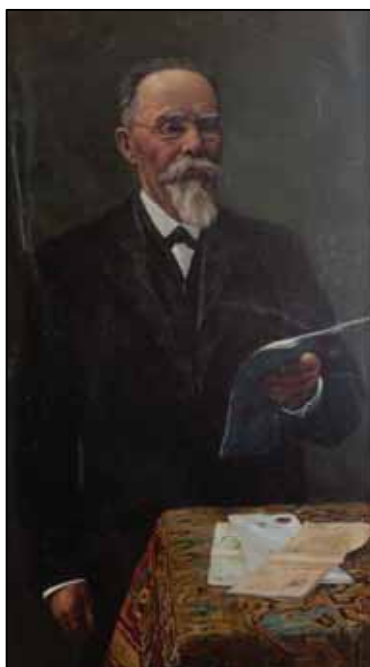
Koller & Kania BUDAPEST
Carl Koller, foto. Franz Josef, 1888.



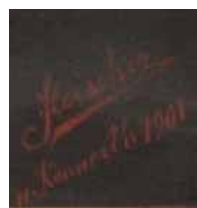
Michael Fleicher - *Poarta Lemnelor*, 1901.



Michael Fleicher –
Friedrich Kramer, 1912.



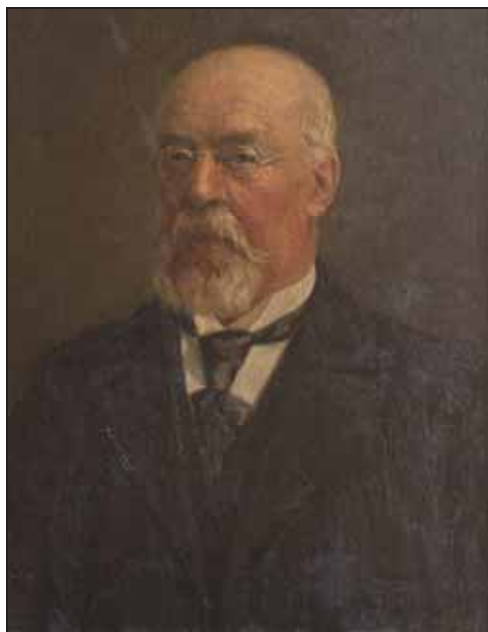
Michael Fleicher –
Georg Fischer, 1911.



Michael Fleicher –
signed Fleicher.



Michael Fleischer – *Georg Gottlieb Budaker*, 1912.



Norbert Thomae – *Friedrich Kramer, 1911.*



Norbert Thomae – *Gottfried Zigler, 1911.*



Norbert Thomae (nesemnat) – *Portrait of a Man.*



Michael Fleicher (nesemnat) – *Georg Paul Gross*.

VASILE DUDA



Heinrich Schunn – *Bistrița Landscape*, 1926.

OLD ROMANIAN ART IN VIRGIL VĂTĂȘIANU'S WORKS BETWEEN THE TWO WORLD WARS AND HIS CHOICE OF METHOD

VLAD ȚOCA *

REZUMAT. Arta veche românească în scrierile lui Virgil Vătășianu între cele două războaie mondiale și alegerea metodei sale. În perioada interbelică Virgil Vătășianu și-a concentrat munca de cercetare asupra artei românești, fără a se apleca, așa cum a făcut-o mai târziu și asupra artei celorlalte popoare care au locuit pe teritoriul țării. Deși a fost interesat și de arta epocii moderne sau de cea contemporană lui, profesorul clujean a fost cu precădere preocupat de arta românească veche, și, mai cu seamă, de domeniul arhitecturii religioase. De ce a fost Vătășianu interesat de aceste subiecte și de ce a fost preocupat exclusiv de arta românilor, în deceniile care au precedat instaurarea comunismului în România? În ce fel preocupările pentru arhitectura de zid din județul Hunedoara și cercetarea arhitecturii de lemn din Moldova sunt legate între ele? Prezentul articol încearcă să răspundă acestor întrebări analizând textele științifice ale lui Virgil Vătășianu scrise în perioada menționată precum și un număr de texte polemice. Folosind metoda lui Josef Strzygowski, Vătășianu și-a propus să demonstreze legătura strânsă care a existat între toate provinciile românești, încă din cele mai vechi timpuri. Ca și profesorul său vienez, istoricul de artă transilvănean era convins de precedența arhitecturii de lemn și de faptul că aceasta a transmis formele sale esențiale celei de piatră, ulterioare. De asemenea, a căutat să demonstreze faptul că arhitectura de lemn a românilor constituie o parte a arhitecturii zonei de nord a continentului european, profund diferită de cea de sorginte mediteraneană. Virgil Vătășianu a căutat să demonstreze prin aceste studii vechimea, originalitatea și unitatea artei românești. Aceste aspecte erau importante în perioada interbelică, întrucât autorul lor spera să poată dovedi prin intermediul istoriei artelor vechimea locuirii românilor pe teritoriul României, a unității de cultură precum și a calităților artistice superioare. Asemenea multor istorici de artă formați la școala vieneză de istoria artei, care au activat apoi în importante instituții ale statelor succesoare, Vătășianu s-a simțit chemat să pună în slujba țării sale știința și munca sa. Metoda de lucru a lui Strzygowski, venită la pachet cu o complexă construcție teoretică a fost îmbrățișată de profesorul clujean pentru că i-a oferit cele mai utile instrumente pentru demonstrarea ideilor sale și, de asemenea, pentru că acest mod de lucru îi oferea certitudinea corectitudinii istorice și științifice care confereau cercetărilor sale garanția adevărului și a imparțialității.

Cuvinte cheie: Vătășianu, Strzygowski, istoriografie de artă, arhitectura de lemn a românilor

* *Lector la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Romania, vladvtoaca@yahoo.com*

Throughout his career Virgil Vătășianu had been mostly preoccupied with the study of art history in Romania. All of his writings had been directed towards this subject, with few exceptions, such as his history of European art¹ (a textbook) or his book about the art of mediaeval Hungary², this last being in fact connected to his fundamental studies about – what he named in the 1950's – feudal art in Romania, published in 1959³ and a few other articles⁴. During the interwar period and also the years before his return to Romania in December 1946⁵, and the change of regime in the country, Vătășianu had directed his research not so much on art in Romania, but on *Romanian* art. This is an important distinction to be made, because he did not concern himself with the art of Hungarians or Saxons in Romania before the 1950's, as he did in his monumental work about mediaeval art in Romania, mentioned above.

Why did Vătășianu focus his research on the art of Romanians and deliberately avoided looking on to the artistic production of the other two peoples living in Transylvania? Why did he not aim, during this period, at getting a broader perspective on Transylvanian art, and in what way did he see the Romanians in Transylvania in relation to the other territories inhabited by Romanians, especially Moldavia? This paper aims at answering these questions by analysing Vătășianu's writings from the mentioned period, focusing of his scholarly papers about old Romanian art⁶, but also looking at some polemic texts⁷. These last are important because they shed a good light on his general beliefs and also his method, since these are the only writing from the time in which he discusses these issues. It

¹ Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene*, Editura Meridiane, București 1972.

² Virgil Vătășianu, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1966.

³ Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările romine. Vol. I. Arta din perioada de dezvoltare a feudalismului*, Editura Academiei Republicii Populare Romine, București 1959.

⁴ E.g.: Virgil Vătășianu, *La «Dormitio Virginis»*. *Indagini iconografiche*. In "Ephemeris dacoromana. Annuario della Scuola Romana di Roma", VI, Libreria di scienze e lettere, Roma 1935.

⁵ Corina Simon, *Artă și identitate națională în opera lui Virgil Vătășianu*. Cluj-Napoca, Editura Nereamia Napocae, 2002, p. 75.

⁶ Virgil Vătășianu, *Boțile moldovenești, originea și evoluția lor istorică*. In "Anuarului Institutului de Istorie Națională", Anul V, Cluj 1929; Virgil Vătășianu, *Contribuție la cunoașterea bisericilor de lemn din Moldova*. Offprint from ***: *Închinare lui N. Iorga cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani*. Cluj, Cartea românească, 1931; Virgil Vătășianu, *Pentru originea arhitecturii moldovenești*, în "Junimea Literară", Anul XVI, Cernăuți 1927; Virgil Vătășianu, *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara*, Offprint from "Anuarul Comisiunii monumentelor istorice. Secțiunea pentru Transilvania", Cluj 1929.

⁷ Virgil Vătășianu, *Considerațiunii asupra istoriei artelor și nouilor ei probleme*, în "Transilvania", Anul LX, Cluj 1929; Virgil Vătășianu, *Despre Bisericile de piatră din județul Hunedoara*, în "Gând românesc", No. 12, Anul II Decembrie, 1934; Virgil Vătășianu, *Ardealul și arta lui privită prin prizma șovinismului budapestan*. (*O punere la punct*, în "Societatea de mâine. Revistă bilunară pentru probleme sociale și economice", Anul VI, N-rele 5-6, 15 martie și 1 aprilie, Cluj 1929.

eventually goes down to his beliefs, which are translated in his choice of method. These two are interconnected, albeit two separate aspects of his work.

Vătășianu's students and followers have often proudly praised his method. It has been named by many the Vătășianu method. It was presented in great detail by the scholar himself in a book on methodology⁸, and discussed by many other authors⁹. Most of times it has been referred to as an exact, scientific and reliable method. Some authors have found it modern even in the 1980's¹⁰, or even the 2000's¹¹. It has been assumed, at least nominally, by most of Vătășianu's students in Cluj and it is still very popular with many scholars in Transylvania even today.

Vătășianu began using this method of research in art history since the time he had been a student in the University of Vienna's Kunsthistorisches Institut. He made changes and refined his method in the decades following the last world war, and it was in this form that it was presented as a book in 1974. Initially, Vătășianu he took the method over from Josef Strzygowski, his professor in Vienna, and applied it to his earliest writings such as his doctoral thesis, which was published in 1929¹² and again in 1930¹³, and in several other studies about the old Moldavian architecture¹⁴. In his works dedicated to painters of the 19th

⁸ Virgil Vătășianu, *Metodica cercetării în istoria artei*, Editura Meridiane, București 1974.

⁹ Corina Simon, *op. cit.*, pp. 22-26 and pp. 125-135; Robert Born, *The historiography of art in Transylvania and the Vienna School in the Interwar Period*, în "Centropa", vol. 9, no. 3, September, 2009, p. 190; Theodorescu, Răzvan, *Modelul Vătășianu*, în Marius Porumb – Aurel Chiriac (eds.), *Sub zodia Vătășianu. Studii de istoria artei*. Academia Română / Institutul de Arheologie și Istoria artei Cluj-Napoca / Muzeul Țării Crișurilor Oradea, Editura Nereamia Napocae, Cluj-Napoca 2012, pp. 11-12; Ioan Opreș, *Virgil Vătășianu – Vizionarul*, în Marius Porumb – Aurel Chiriac (eds.), *Sub zodia Vătășianu. Studii de istoria artei*. Academia Română / Institutul de Arheologie și Istoria artei Cluj-Napoca / Muzeul Țării Crișurilor Oradea, Editura Nereamia Napocae, Cluj-Napoca 2012, pp. 13-15; Chiriac, Aurel, *Virgil Vătășianu – Promotorul metodei în cercetarea artei românești*, în Marius Porumb – Aurel Chiriac (eds.), *Sub zodia Vătășianu. Studii de istoria artei*. Academia Română / Institutul de Arheologie și Istoria artei Cluj-Napoca / Muzeul Țării Crișurilor Oradea, Editura Nereamia Napocae, Cluj-Napoca 2012, pp. 17-19; Țoca, Mircea, *Virgil Vătășianu – Savant umanist, creator de școală*, în Mircea Țoca, Mircea (ed.), *Studii de istorie a artei*. Editura Dacia, Cluj-Napoca 1982; Gheorghe Arion, *Învățământul de istorie a artei la universitatea clujeană în Mircea Țoca*, (ed.), *Studii de istorie a artei*. Editura Dacia, Cluj-Napoca 1982, pp. 65-68.

¹⁰ Mircea Țoca, *op. cit.*

¹¹ Porumb, Marius, *Sub zodia Vătășianu*, în Marius Porumb – Aurel Chiriac (eds.), *Sub zodia Vătășianu. Studii de istoria artei*. Academia Română / Institutul de Arheologie și Istoria artei Cluj-Napoca / Muzeul Țării Crișurilor Oradea, Editura Nereamia Napocae, Cluj-Napoca 2012, pp. 7-8.

¹² Virgil Vătășianu, *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara*. Offprint from "Anuarul Comisiunii monumentelor istorice. Secțiunea pentru Transilvania", Cluj 1929.

¹³ Virgil Vătășianu, *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara*, Tip. „Cartea Românească” S.A., Cluj 1930.

¹⁴ Virgil Vătășianu, *Boțile moldovenești, originea și evoluția lor istorică*, în "Anuarului Institutului de Istorie Națională", Anul V, Cluj 1929; Virgil Vătășianu, *Contribuție la cunoașterea bisericilor de lemn din Moldova*. Offprint from ***: *Închinare lui N. Iorga cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani*. Cartea românească, Cluj 1931; Virgil Vătășianu, *Pentru originea arhitecturii moldovenești*, în "Junimea Literară", Anul XVI, Cernăuți 1927.

and 20th centuries he did not in fact apply this method strictly, but aimed at writing monographs, and thus had taken a rather different approach¹⁵. In these works Strzygowski's method is used more loosely. While in his works about the Romanian old art Vătășianu mentioned, in each one of them, Strzygowski and his research method, he did not do so in his books about the artists of the more recent periods.

When reviewing Vătășianu's works from the discussed period it becomes clear that he applied his famous method strictly when dealing with some subjects, and altered it or used it sparingly in other cases. He adapted it when referring to the art of the 19th and 20th centuries, and when discussing about the painting or the painters of this period, but had used it when he dealt with the old Romanian art, especially architecture. It is worth noting this difference: when he studied old art he did not focus on painting, but concentrated on architecture, while when he studied the art of the last two centuries he was intent on studying painting, and to a lesser measure architecture¹⁶. This is evident in his most important work of this period, his book about the old Romanian wall churches of the Hunedoara county. In this work the sections about the painting in and on these churches are very small compared with the rest of the work, and he also does not apply the same method to approach them as he does when referring to architecture. His method is mostly applied to architecture although in his later book on method he discussed the ways in which it could be applied to all major arts (architecture, sculpture and painting), and implicitly to all fields of the visual arts. But in this case as well, the method seems to be more easily and fluently applied to architecture.

Vătășianu's method was, at least in the first decades of his career, borrowed directly from Strzygowski with minor modifications. He mentioned this fact in all his works about old Romanian art as well as in some of his polemic texts¹⁷. Like Coriolan Petranu, Vătășianu emphasised the use of his method in order to demonstrate that he was using the same method as the one whom he believed to be one of the most prominent scholars of his time, coming from the most prestigious art historical school in the world. This was important for the two Transylvanian art historians, as it had been for many of their colleagues in the successor states of the Austro-Hungarian Monarchy¹⁸. Jan Bakoš has demonstrated how art historians in the decades following the dissolution of the Empire came to

¹⁵ I have discussed Vătășianu's artist monographs in Vlad Țoca, *Art Historical Discourse in Romania. 1919-1947*. Budapest, L'Harmattan, 2011, pp. 129-131.

¹⁶ See Vătășianu's bibliography in Simon, *op. cit.*, pp. 201-209.

¹⁷ See note 7.

¹⁸ Ján Bakoš, *From Universalism to Nationalism. Transformation of Vienna School Ideas in Central Europe*, in Robert Born – Alena Janátková – Adam S. Labuda (eds.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2004, pp. 79 sqq.

serve their newly formed states with their craft¹⁹. This movement saw the birth of national art historiographies in the central European countries, each intend on investigating and presenting the art of its respective nation. This new art historical writing had been based on the different Viennese School of art history methodologies in order to achieve a scientific, balanced and unbiased discourse. This led to the creation of national art historiographies based on ethnic grounds, which allowed no crossing of national/ethnic demarcations. That is why Vătășianu in this period is focused on the art of Romanians, and not of the art in Romania or Transylvania, since this would have inevitably included the art of other ethnic groups and therefore would have transported his writings into forbidden territory. He did not explicitly say this in his works, as Coriolan Petranu had done. But we can presume that he had been acutely aware of the dangers he would have faced if his writings had crossed the boundaries of national art. He had faced the opposition of fellow art historian later in his career when he had written about the art of territories which had never been part of Romania²⁰. Vătășianu followed the general trend of the art historians in central-eastern Europe, in the path of his career and the nature of his writings²¹. At the same time there are hints of his patriotism and of his belief that it was his duty as a Transylvanian Romanian to dedicate his research to the Romanian art in general, and to that of his native province in particular, in all of his polemic works from this period²², but also in his other writings.

Vătășianu does in fact more than just that. Indirectly, through his research, he implements some of the most important theses of the Romanian historical writing such as the continuity of living of the Romanian people in the Carpathian basin since the ethnogenesis, the unity of culture of all Romanians on both sides of the mountains, the originality of Romanian civilisation etc. These postulates have been taken up by the political discourse and have been important arguments for the justness of the Romanian state's territorial gains in the wake of the First World War. During the interwar period, the general perception had been that it was the duty of each and every intellectual in Romania – as it had been also elsewhere

¹⁹ Ján Bakoš, *op. cit.*, pp. 86 sqq.

²⁰ Corina Simon discusses the opposition with which Vătășianu's book about the art of mediaeval Pannonia (note 2) was met by the Romanian specialists, especially George Opreșcu. Simon, *op. cit.*, p. 115.

²¹ Jan Bakoš argues that paradoxically it had been the disciples of Strzygowski who had achieved a more balanced discourse as opposed to the one developed by Alois Riegl and Max Dvořák. Bakoš believes this is due to Strzygowski's scientific inconsequence and lack of exactness, so that his impact had not been so profound as Riegl's and also because the anti-hegemonic scope of Strzygowski's geographical pluralism which did not go along well with a stronger, xenophobic nationalism. Bakoš, *op. cit.*, pp. 92-93.

²² See note 7.

in central-eastern Europe – to act as a clerk of the state using ones knowledge and craft in order to serve and protect the establishment. Vătășianu was no exception. He had proven his patriotism and sense of duty on numerous occasions, probably the most telling had been his return to Romania in late 1946, although he had had the possibility to stay in the West, and had been advised by numerous acquaintances and friends against doing so²³. There is no reason to believe Vătășianu does not fit into the general pattern.

He therefore aimed at demonstrating through his works the mainstream ideas of Romanian general historiography, although as a scholar he polemised with fellow historians and art historians on issues regarding aspects of methodology, demonstration or detail. He is known to have become an adversary to Nicolae Iorga in the 1930's²⁴ and George Oprescu in the 1950's²⁵. But he had never questioned – as none of the prominent historians or art historians of his generation had – the fundamental ideas and theories of the Romanian historiography regarding the origins, continuity and existence of the Romanian people or the importance and originality of its civilisation. There have always been discussions regarding the nature of this civilisation or about the details of historical evolution, but no one in Romania has ever dared question these cornerstones of Romanian identity and history. Defending these fundamental ideas has always been very important, since a number of foreign scholars have argued the opposite, and these ideas have been used by those politicians questioning the justice of the territorial enlargements Romania had benefited from between 1878 and 1920. Scholars, politicians and activists from the Kingdom of Hungary, the Soviet Union and the Kingdom of Bulgaria, all of them countries that maintained territorial claims against the Kingdom of Romania throughout the interwar period, had directed such challenges against the mentioned ideas.

Those decades had been troubled times for the historiographies of Central Europe and very many respected scholars did not resist the temptation of mixing politics with the academic discourse. The Viennese art historians had been no exception and there had been some high profile scholars who had given their art historical writing a strong political twist. Among them were Josef Strzygowski and Hans Sedlmayr, both of them had headed the Viennese Institute of Art History, and both had developed ideas akin to the nazi ideology. The first of the two had been Vătășianu's professor and supervised his doctoral thesis.

Vătășianu had been strongly influenced by Strzygowski, as he did not adopt from his professor only his research method, but also his general views on art historical development. These two aspects are interconnected and they go hand in hand.

²³ Simon, *op. cit.*, p. 75; Theodorescu, *op. cit.*, p. 12.

²⁴ Simon, *op. cit.*, p. 26.

²⁵ Simon, *op. cit.*, pp. 100-111, and also the annexes pp. 141-189.

All of Vătășianu's research works from the discussed period about old Romanian art were in fact focused on religious art²⁶. In these works he aimed at demonstrating a number of things. First of all he believed that Romanian religious art is an old art that originates in times immemorial and is bound to its land and its inhabitants. He also believed that the to a great extent old Romanian religious art was created by peasants and it was not an expression of high (urban culture, as for example the art of the Saxons)²⁷. As we have seen above, Vătășianu concentrated his research on architecture. He believed in the existence of an original and very old wooden architecture that originated in the East and was afterwards translated into masonry. He also believed that this old Romanian art had some specific features which distinguished it from the one of its neighbours: Slovaks, Ruthenians, Croatians, etc. In several of his studies he aimed at demonstrating the fact that on both sides of the Carpathian mountains the Romanians have built in the same way, both in wood and in stone.

In order to demonstrate these theses he set his research in two directions, which apparently are divergent. The first, which had been the subject of his doctoral thesis, was the masonry architecture in the county of Hunedoara. Paradoxically, this extensive study about masonry architecture aimed in fact to demonstrate that the discussed churches are derived from earlier wooden models. The second direction was represented by the study of wooden churches in Moldavia. It is a surprising topic since it focused on a marginal group of monuments from that province. Transylvania has been famed for its numerous wooden churches of which many are standing even today, but in Moldavia this type of monuments are much fewer and have never been seen as representative for Moldavian architecture. But Vătășianu aimed at demonstrating the contrary. He believed that these churches are the descendants of an ancient type of construction which is typical for the Romanians, and that it is closely related to the monuments of the Romanians in Transylvania.

He believed that wooden architecture preceded stone architecture and that its basic features have been passed on from the first to the second. This is the argument he uses in order to explain the specific features of stone architecture both in Transylvania and in Moldavia. This was possible primarily because both the wooden and the stone architecture are two aspects in the evolution of the art of the Romanian people that is primarily a peasant art, or at least – in the case of Moldavia's most important monuments – strongly influenced by it. This also made

²⁶ See note 6.

²⁷ Virgil Vătășianu, *Ardealul și arta lui privită prin prizma șovinismului budapestan (O punere la punct)*, în "Societatea de mâine. Revistă bilunară pentru probleme sociale și economice". Anul VI, N-rele 5-6, 15 martie și 1 aprilie, Cluj 1929, p. 85.

Romanian religious architecture not impervious, but scarcely receptive to external influences. Eastern, Byzantine influences were more pronounced, because of the ties and common religion with this area, whereas the Western influences were not so strong. Vătășianu rejected the use of the term Romanesque when it came to the Romanian stone churches of the Hunedoara County²⁸. Although he did not deny Western influences, he believed that local Romanian and Byzantine influences were also very important, and that these churches belong to a separate type which is neither Romanesque nor Byzantine. Vătășianu argued that these monuments belonged to a separate type that was based on local ancient types emerged from the wooden architecture, which received a number of external influences from all directions. Below are his own conclusions about the wooden architecture in Moldavia:

«The importance of these wooden churches resides for us in the fact that we must see in them the models for old Romanian architecture, of that architecture which appeared under the influence of the geographic environment and the ethnic conditions, in which the Romanian people developed. Moldavia's geographic conditions, which belongs to the northern forested area bring along wood's abundance and the absence of cut stone. On the other hand the practical necessities of a people of shepherds and farmers were perfectly satisfied by wooden constructions. Political representational needs did not exist permanently in Moldavia, only after the principality's creation and consolidation. In the old days there could have only existed the wooden house and temple, later replaced by the church built of the same material. On the strength of tradition, that kept the ancient forms, and according to the structural logic of these wooden churches, we are therefore entitled to see these wooden churches as the representatives of a distant [*in time*] "culture of wood" .»²⁹

[...]

²⁸ Vătășianu, *op. cit.*, p. 86.

²⁹ Virgil Vătășianu, *Contribuție la cunoașterea bisericilor de lemn din Moldova*, Offprint from ***: *Închinare lui N. Iorga cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani*. Cluj: Cartea românească, Cluj 1931, p. 14. «Importanța acestor biserici de lemn stă pentru noi în faptul că trebuie să vedem în ele reprezentantele vechii arhitecturi românești, ale acelei arhitecturi, ce s'a născut sub influența mediului geografic și a condițiilor etnice, în cari s'a dezvoltat poporul român. Situația geografică a Moldovei, care aparține zonei boreale de păduri aduce cu sine abundența lemnului și absența pietrei de talie. Pe de altă parte necesitățile practice ale unui popor de păstori și agricultori erau perfect satisfăcute de clădirile de lemn. Nevoi politice reprezentative nu au existat în mod permanent în Moldova, decât după formarea și consolidarea principatului. În vremurile vechi nu putea să existe decât casa și templul de lemn, înlocuit mai târziu cu biserica construită din același material. În virtutea tradiției, care a păstrat formele străvechi, și a logicei structurale ale acestor biserici de lemn, suntem astfel îndreptățiți să vedem în bisericuțele moldovenești reprezentantele unei indepartate „culturi a lemnului” .»

«It is for certain that in Moldavia the subsequent stone architecture could not have inspired essential forms in wooden architecture, forms that it should have already possessed because otherwise it could not have existed.»³⁰

[...]

«It is sufficient for now to conclude that in Moldavia [*in the past*] wood had been the only building material.»³¹

These conclusions are formulated in more or less the same manner in all of Vătășianu's writings from this period. There are several simple ideas that are present in all of his works about old Romanian art. He believed that the area inhabited by Romanians was part of a larger, north-eastern region of Europe, which provided wood in abundance for building purposes. This resulted in the creation of an ancient fashion of building, later translated into stone architecture. This northeastern area (having connections with areas as far in space and time as ancient Iran) existed and developed in parallel with the Mediterranean south, although he admitted reciprocal influences at a later stage³². At the same time, although part of this larger area, the land inhabited by Romanians has distinct characteristics developed in relation with the local soil and geographical conditions and modelled also by the racial features of the people³³.

All these ideas were inspired by his professor from Vienna, Josef Strzygowski. Most of them are copied verbatim, while some are nuanced by Vătășianu. In fact he particularised Strzygowski's theory for the Romanian space and for its religious architecture. Vătășianu also spoke against the centrality of classical Mediterranean art in the mainstream European art historiography and argued that there are also other places in which forms have originated. The Austrian scholar believed that Christian art owed much of its influence to oriental art³⁴. He also argued that non-figurative ornament was a defining character of Europe's northern parts, in opposition to the illusionistic trend that has been southern or Mediterranean. The 'North' in Strzygowski's thinking must not be confused with 'nordic-germanic'³⁵,

³⁰ Vătășianu, *op. cit.*, p. 15. «În Moldova hotărît că arhitectura de piatră ulterioară nu a putut inspira arhitecturii de lemn forme esențiale, forme pe cari trebuia să le poseadă fiindcă altfel nu putea exista.»

³¹ Vătășianu, *op. cit.*, p. 16. «Deocamdată e suficient să stabilim că în Moldova se construia numai în lemn.»

³² Virgil Vătășianu, *Considerațiunii asupra istoriei artelor și nouilor ei probleme* în "Transilvania", Anul LX, Cluj 1929, pp. 382-383.

³³ Virgil Vătășianu, *Ardealul și arta lui privită prin prisma șovinismului budapestan (O punere la punct)*, în "Societatea de mâine. Revistă bilunară pentru probleme sociale și economice". Anul VI, N-rele 5-6, 15 martie și 1 aprilie, Cluj 1929, p. 86.

³⁴ Lee Sorensen, *Strzygowski, Josef*, în *Dictionary of Art Historians*, Retrieved on November 1, 2012. Web site <http://www.dictionaryofarthistorians.org/strzygowski.htm>.

³⁵ Georg Vasold, *Riegl, Strzygowski and the Development of Art*, în Johanna Vakkari, *Towards a Science of Art History: J. J. Tikkanen and Art Historical Scholarship in Europe, The Acts of an International Conference, Helsinki, December 7-8 2007*, Taidehistoriallisia Tutkimuksia / Konsthistoriska Studier / Studies in Art History 38, Society of Art History, Helsinki 2009, p. 112.

but must be understood as a larger term referring to the pre-Christian Germanic-celtic-slavic north, seen as different from the 'South'. On the other hand, as Georg Vasold observed, Strzygowski throughout his work has aimed at finding "the *pure* heart of a work or of an epoch"³⁶, and while he did recognize as a fact the transformation and development of art he could not accept the idea of profound and continuous artistic change³⁷. Vătășianu was actually set upon demonstrating the same basic ideas for the Romanian space. He believed that the area inhabited by his own people was part of the 'North' and therefore its art had the same fundamental traces. Folk or peasant art was the keeper of the 'pure' characteristics of this art that have survived changes – such as the adoption of Christianity – but have nevertheless remained the same in their basic elements. This is best illustrated by the religious art that represented the continuation of the ancient wooden type of construction that has not changed even when its most characteristic models have been transposed into stone.

Vătășianu also believed there was a strong relationship between the land and the people inhabiting it. He used this idea to demonstrate the impossibility of a rapid and total contamination of the Romanian art with the western styles brought by the Saxons and the Hungarians. These styles were mostly predominant in the urban settlements and the irradiation had been slow, and according to his belief Romanian art was essentially a peasant art. Vătășianu did not exclude the fact that also Saxons and Hungarians became related to the land, but this had been a lengthy process³⁸.

For Vătășianu, the adoption of Strzygowski's theory gave him the perfect instrument to use in order to demonstrate in the field of art history the core beliefs of Romanian general historiography. His theoretical constructions allowed him to demonstrate the continuity of the Romanian people in the Carpathian basin and the area of the lower Danube, and also the unity of culture in all the provinces inhabited by his own people. Furthermore it also stressed the originality of the Romanian culture and civilisation, setting it aside from that of the neighbouring Slavic populations and also the Hungarians. These notions were strong arguments for the justness of the existence of the modern Romanian state and its new territorial claims it made after the wars at the beginning of the 20th century. Although his tone was much more moderate than that of other Romanian scholars such as Coriolan Petranu, his writings have a political footnote that is common to almost all art historical writings in central-eastern Europe.

³⁶ Vasold, *op. cit.*, p. 110.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Virgil Vătășianu, *Ardealul și arta lui privită prin prizma șovinismului budapestan (O punere la punct)*, în "Societatea de mâine. Revistă bilunară pentru probleme sociale și economice". Anul VI, N-rele 5-6, 15 martie și 1 aprilie, Cluj 1929, p. 86.

The method Vătășianu adopted from Strzygowski is in fact part and parcel of the latter's theoretical construction. It is this view of art historical development that is most important, while the methodological aspects are merely a sideshow of this approach³⁹. It served him well in the case of old Romanian art since this particular method focused on the morphological aspects and the transition of forms and paid almost no mind to the philological aspects of research, in a field and an area that so much lacks written sources. Vătășianu's discourse, as was Strzygowski's, is thoroughly anti-humanistic, and aimed against the prevalence of Western- and Mediterranean-centric approach of the mainstream art historiography of the time, which was "screened by the Humanist blinders", as the Transylvanian scholar liked to quote from his professor's writing⁴⁰.

There are ultimately two main reasons why Vătășianu concentrated on the art of the Romanians in this period and avoided talking about the art of the other nations in Transylvania or Romania as he had done later. The first was that he believed, like his fellow art historians also did at that moment in time, that it was his duty to concentrate on the art of his own nation. It was also important to do so as a scholar paid by the Romanian state (as a librarian, a professor or as the secretary of the Romanian Academy in Rome). He therefore felt obliged to defend, through his craft, the general politics of the state and demonstrate the justness of the peace treaties and the very existence of the relatively young Romanian state. The second reason is related to the first. He adopted Strzygowski's method of research and his theoretical foundations because it best served his first aim. This method directed him to look for the original art of the land his people inhabited. This also made him look away from the art of the Saxons and Hungarians (which he saw as mere imitators of Western art⁴¹), which had no or little relation to the land and its traditions and were just mere foreign and artificial implants of Western and Mediterranean origin. As a conclusion, Vătășianu was in the discussed period in search of the origins, characteristics and specificity of the Romanian national art.

³⁹ Corina Simon identified a number of things that made Vătășianu share his method and vision on art historical development. I do not disagree with her, but I consider there are other reasons as well. She believes that Vătășianu's motivation for choosing Strzygowski as a mentor is twofold: his critical method that he used, and also his attempt at reconsidering the criteria for establishing hierarchies in art history. Corina Simon, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁰ Vătășianu, *op. cit.*, p. 86.

⁴¹ Vătășianu, *op. cit.*, p. 85.

UN'IDEA DEL BELLO. LA NOZIONE DI PATRIMONIO CULTURALE NEL DIBATTITO ITALIANO DEGLI ANNI CINQUANTA: CONTINUITÀ E ROTTURE DELLA SCIENZA GIURIDICA

ANDREA RAGUSA *

REZUMAT. O idee despre frumos. Noțiunea de patrimoniu cultural în dezbateră italiană din anii '50: continuitate și sincope în cadrul științelor juridice. Lucrarea încearcă să definească conceptul de moștenire culturală, prin prisma unei literaturi, care, din perspectiva istorică nu acordă suficientă atenție acestei probleme. Scopul lucrării este de a testa și evalua evoluția conceptului de moștenire culturală în contextul schimbărilor aduse de cel de al Doilea Război Mondial și transformările suferite de sistemul juridic italian. În al doilea rând lucrarea examinează impactul pe care l-a avut dezbateră reflectivă în doctrina sistemului juridic internațional, marcând anul 1954 ca dată importantă, ca anul ratificării Convenției de la Haga, privind Protecția Patrimoniului Mondial.

Cuvinte cheie: patrimoniu cultural, război, științe juridice, Convenția de la Haga

ABSTRACT. An Idea about Beauty. The Notion of Cultural Patrimony in the '50's Italian Debate: Continuity and Discontinuity in Juridical Science. The paper examines the question of the conceptual definition of cultural heritage, in the light of a literature that does not yet pay sufficient attention to the problem in a historical perspective. The goal is to test and evaluate how the concept of cultural heritage evolves in its content in the light of the changes brought about by the end of the Second World War and the renovation experienced by Italian juridical science. Secondly, it examines the impact that the debate on reflection has accomplished in the doctrine of international law, setting a significant date in 1954, the year of ratification of the Hague Convention on the Protection of the World Heritage.

Keywords: cultural heritage, war, juridical science, Hague Convention

* *Direttore Centro Interuniversitario per la Storia del Cambiamento Sociale e dell'Innovazione, Siena, andrea.ragusa@unisi.it*

Introduzione: il problema e gli obiettivi

A fronte dell'intensa crescita del dibattito sia in sede italiana che internazionale, crescita fattasi ancor più forte ed evidente negli ultimi anni in relazione al rilievo che si ritiene la questione abbia assunto nei suoi risvolti politici ed economici come possibile risposta alla crisi di tutti i principali settori produttivi ed alla trasformazione del ruolo dell'Italia negli assetti internazionali, il problema del patrimonio culturale non appare ancora oggi oggetto di una attenzione specifica e di studi sistematici sul piano storico. Proprio la peculiare caratterizzazione di zona di frontiera che il settore evidenzia sul piano tematico e metodologico, ha anzi favorito il prevalere di una impostazione piuttosto attualizzante che si concentra sui risvolti giuridici, politologici, addirittura economici della questione, ma che mostra ancora una attenzione forse non sufficiente, né del tutto consolidata relativamente alle categorie interpretative, sul piano storico. Così, se ormai moltissimi sono gli studi di carattere giuridico - anche in ragione della fioritura di corsi di studio, scuole di specializzazione, scuole superiori di perfezionamento, dottorati di ricerca e *Master* che ne hanno fatto il proprio *asset* strategico - e continua è l'attenzione in sede politologica, legata agli sforzi di apertura di settori nuovi seppur di ancora incerta identità, assai meno prolifica appare la produzione di studi che accostino il tema delle politiche di gestione, tutela e valorizzazione dei beni culturali dal punto di vista storico. Ove semmai la materia resta marcata da uno specialismo disciplinare che ad esempio ne fa oggetto prediletto di studio per gli storici dell'arte o per i cultori degli ormai molteplici e differenziati settori su cui questa materia si suddivide (la storia delle arti tradizionali - pittura, scultura - ma anche, negli ultimi anni, delle espressioni artistiche più nuove, dalla fotografia al cinema, addirittura all'esposizione virtuale), mentre ancora pochi risultano gli studi di ampio respiro sulle questioni inerenti le scelte più propriamente politiche, il dibattito che intorno ad esse si è impennato nel tempo, i risultati che esso ha determinato in sede di azione legislativa ed amministrativa, a meno di non voler considerare all'interno di questo scenario gli studi - questi invece più diffusi e consolidati - sugli aspetti organizzativi ed istituzionali, derivanti da una attenzione che al patrimonio culturale - e soprattutto ai soggetti cui è deputata storicamente la loro tutela, organizzazione, valorizzazione - hanno dedicato e continuano a dedicare gli studiosi di questioni relative alla storia dell'amministrazione pubblica.

Non è problema di lieve momento né di facile spiegazione quello relativo alle ragioni di tale debolezza, assommandosi in esso elementi di carattere culturale, politico, istituzionale, stratificatisi nel corso dell'intera storia dello Stato italiano e che non senza un qualche rischio di generalizzazione ci sentiremmo però di individuare nei caratteri stessi che esso acquisisce alle proprie origini, e che tendono a protrarsi, nonostante sforzi indubbiamente rilevanti compiuti in sede politica, fino a tempi a noi assai vicini. Ragioni di ordine istituzionale, si vuol dire innanzitutto: ove la

stessa struttura fortemente centralistica, orientata all'imitazione del modello francese facente leva sul Prefetto come anello di congiunzione tra centro e periferia, ha indubbiamente reso più incerto e vischioso il processo di acquisizione di una coscienza e di una prassi gestionale decentrata, così da svuotare le Soprintendenze, e l'organizzazione "regionalizzata" su cui esse erano organizzate sin dai primi regolamenti amministrativi di inizio Novecento, del loro potenziale innovativo e di una effettiva capacità di azione. Ragioni di ordine economico, in secondo luogo, che hanno sin dall'inizio portato a sacrificare le voci del bilancio destinate alla gestione del patrimonio a favore di un necessario ed urgente piano di potenziamento infrastrutturale funzionale al decollo di un embrionale mercato interno. La storia della dolente e grama carriera professionale dei tanti ed oscuri *travet* che a fatica mantenevano in vita i diversi centri di conservazione – dai musei alle pinacoteche alle biblioteche – ne è forse la testimonianza più evidente. Ragioni di ordine sociale e culturale, infine: e non si vuol dire solo della problematica situazione di un paese reso muto dall'analfabetismo e nel quale – come è stato autorevolmente sottolineato – l'autorappresentazione identitaria è all'inizio un'autorappresentazione borghese, elitaria, riservata ad una ristretta minoranza; ma ci si vuol riferire anche, e forse soprattutto, al peso schiacciante esercitato da una cultura umanistica che chiude il problema del patrimonio culturale nella ridotta del vagheggiamento estetico, della memoria storica e del rifiuto, quasi, dell'apertura al pubblico in un istinto conservativo che tende a negare l'opportunità dell'investimento produttivo sul bene culturale, nella decadente presunzione che la bellezza, in fondo, possa essere sufficiente a stessa. Il fatto stesso che il patrimonio culturale venga gestito per oltre un secolo – dal 1861 al 1975, anno dell'istituzione di un apposito Ministero – dal Ministero della Pubblica Istruzione, subalterno a finalità di pedagogia patriottica e di educazione morale, ne è forse la riprova più significativa.

Il problema di una debolezza degli studi sulla storia delle politiche di gestione dei beni culturali è dunque problema complesso e denso di implicazioni, e si riconduce, in fondo, al problema di una difficoltosa e per molto tempo incerta definizione del concetto stesso di patrimonio, i cui strascichi e le cui conseguenze giungono fino ai giorni nostri, quando finalmente – e comunque non senza un elemento di permanente ambiguità – si è riusciti a codificare la legislazione sulla tutela del patrimonio culturale ed ambientale in una normativa che raccoglie il portato di un dibattito iniziato addirittura con le prime prese di posizione, ed i primi tentativi di elaborazione di organici piani di tutela, negli anni immediatamente successivi all'Unità, senza dire del rilievo che in questo dibattito rivestono i precedenti legislativi degli Stati pre-unitari.

Può dunque essere motivo di non trascurabile interesse problematizzare il tema della concettualizzazione del patrimonio culturale nel corso della sua evoluzione, osservandone i momenti di avanzamento e di arretramento, gli elementi di continuità

e di rottura introdotti dai mutamenti nell'ordine politico e sociale del paese, per riflettere sulle difficoltà e le incertezze che tale concettualizzazione, appunto, incontra nel corso del proprio svolgimento.

Si sceglie di farlo, nelle note che seguono, da un punto di vista particolare come l'esame del dibattito giuridico che si svolge in Italia all'indomani del secondo conflitto mondiale, e fino alla metà degli anni Cinquanta, quando le novità di ordine politico e sociale introdotte dal "miracolo economico", ma anche gli innesti e le suggestioni nuove provenienti da una più matura dottrina internazionale, determinano l'apertura di una fase nuova destinata a concludersi con il grande atto politico che segna l'Italia del secondo dopoguerra in questo settore: l'istituzione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali per volontà di Giovanni Spadolini, nel 1975.

E si sceglie di farlo, infine, da un punto di vista peculiare e, si ritiene, privilegiato come quello del dibattito che si svolge in tema, tra il 1945 e la prima metà degli anni Cinquanta, all'interno della cultura giuridica, rilevante ed interessante per almeno due ordini di ragioni: per un motivo di carattere interno alla materia dei beni culturali, in primo luogo, ovvero il fatto che siano da sempre soprattutto i giuristi, accanto agli storici ed ai critici d'arte, i soggetti culturali e spesso anche politici maggiormente impegnati sul tema, proprio in ragione dello sforzo di traduzione della riflessione politica e culturale in sede legislativa; per un motivo esterno, in secondo luogo, ovvero il fatto che anche intorno al tema dei beni culturali, ed anzi con una rilevanza maggiore di altri settori, si snodi quella vicenda che riguarda il progresso e l'apertura della scienza giuridica verso materie e settori nuovi corrispondenti all'aprirsi di nuovi settori di intervento dello Stato. L'esame della riflessione che in tema di patrimonio culturale si svolge all'interno della scienza giuridica italiana tra il 1945 ed i primi anni Cinquanta rappresenta dunque il terreno di verifica di un duplice vettore tematico e metodologico: da un lato osservatorio privilegiato per la comprensione della difficoltosa evoluzione delle politiche di gestione del patrimonio; dall'altro specchio fedele dell'apertura della scienza giuridica verso nuovi e complessi orizzonti.

La costituzionalizzazione della cultura: l'articolo 9 della Costituzione repubblicana

Il primo elemento da considerare per una ricostruzione problematica del dibattito giuridico italiano in tema di patrimonio culturale dopo il 1945 è senza dubbio l'articolo 9 della Costituzione repubblicana, promulgata il 22 dicembre 1947 ed entrata in vigore il 1° gennaio 1948. Al suo interno, infatti, presero forma gli interrogativi intorno ad un nuovo accostamento alla gestione del patrimonio, nel più ampio scenario della ricostruzione, materiale e morale, del paese distrutto dalla guerra. L'articolo 9 della Costituzione introduceva la funzione culturale nell'ordinamento

italiano, ed in particolare determinava una nuova considerazione della materia, imponendo la tutela del paesaggio e del patrimonio storico ed artistico della Nazione “senza riferimenti al pregio estetico che, pur essendo rilevante ed espressamente contemplato dalla legge, non (era) più il requisito essenziale per l’assoggettamento a tutela”¹. Sulla base di tale norma, infatti, una larga parte della dottrina giuspubblicistica italiana avrebbe, nei decenni successivi, desunto un’intenzione, propria dei Costituenti, a fare dello Stato italiano uno “Stato di cultura”: non nel senso della formazione e sviluppo di orientamenti culturali determinati dall’alto, ma al contrario di sviluppo e formazione culturale libera del cittadino. D’altra parte il contenuto precettivo dell’articolo 9 era alla base di una disciplina di settore che rappresentava, secondo l’osservazione della dottrina riassunta nelle parole di Giuseppe Severini, “per sua propria natura una deroga al principio della libera proprietà, perché (incideva) sulla facoltà di godere e disporre delle cose”². Una *eccezione* che sottolineava la primazia del contenuto precettivo della norma anche rispetto agli interessi privati, come sarebbe emerso da una successiva prassi giurisprudenziale della Corte Costituzionale. Una norma, dunque, che rappresentava un duplice livello di avanzamento tanto sul piano tecnico quanto su quello culturale: da un lato per la definizione di un concetto di patrimonio che superava i tradizionali limiti “estetico-conservativi” cui esso era legato nella precedente legislazione, e non meno che in altre nelle due leggi del 1939 che ne rappresentavano il punto di più alta maturazione ed il quadro nel quale ancora la materia veniva gestita; dall’altro per l’estensione delle competenze e delle prerogative dell’intervento statale anche al di sopra dei limiti imposti dal rispetto di un diritto fondamentale definito dalla cultura giuridica ottocentesca, come il diritto di proprietà. Una norma, pertanto, in grado di operare nel suo contenuto uno spostamento in avanti rispetto alla difesa dell’individualismo borghese tipico dello Stato liberale, verso una concezione aperta ed interventista di Stato sociale contemporaneo. Non è un caso che proprio il confronto tra queste due linee di orientamento si fosse palesato in sede di discussione, all’interno dell’Assemblea Costituente, nella divaricazione interpretativa tra la vecchia tradizione del liberalismo ottocentesco degli Orlando e dei Romano, e la visione nuova dello Stato contemporaneo dei Mortati e dei Crisafulli. Condensata nella notazione fatta dallo stesso Crisafulli nel 1951-’52, secondo cui alle norme programmatiche della Costituzione non potesse non essere attribuito un contributo anche precettivo,³

¹ N. Assini - G. Cordini, *I beni culturali e paesaggistici. Diritto interno, comunitario, comparato ed internazionale*, Cedam, Padova 2006, pag. 22.

² G. Severini, *Il concetto di “bene culturale” nel Testo Unico*, in P.G. Ferri-M. Pacini (a cura di), *La nuova tutela dei beni culturali e ambientali*, Lavis, Milano 2001, pag. 25.

³ V. Crisafulli, *Le norme “programmatiche” della Costituzione*, in *Studi di Diritto Costituzionale in memoria di Luigi Rossi*, Giuffrè, Milano 1952, pag. 62.

tale interpretazione segnalava come nella carta fondamentale si fosse voluto superare “il limite positivistico ottocentesco della costituzione come norma regolante esclusivamente le manifestazioni di sovranità dello Stato-persona e dei suoi organi, e le relazioni fondamentali di questi con i cittadini”, in favore di una “regolazione della società stessa con i suoi equilibri”⁴. Laddove appena pochi mesi prima, e proprio in una seduta dell’Assemblea Costituente dedicata alla norma in tema di tutela del patrimonio, lo scontro tra il costituzionalismo di Orlando ed il tentativo di Mortati di storicizzare lo Stato di diritto svuotandone la connotazione universale ed assoluta e facendone una forma istituzionale da implementare in senso democratico e sociale⁵, era stato netto e non privo di asprezze.

Non pare un caso, in questo senso, che la prima edizione della Costituzione commentata, edita a pochi mesi dalla promulgazione della Carta stessa con prefazione proprio di Orlando, contenesse una notazione, inerente i primi 12 articoli, non priva di ambiguità e contraddizioni: da una parte si sottolineava infatti come il corpo dei 12 articoli non costituisse un *Preambolo*, perché tale definizione avrebbe potuto dar luogo ad una graduatoria di valori fra le norme relegatevi e quelle contenute nel vero e proprio testo costituzionale; dall’altra, però, se ne sottolineava il carattere “generalissimo” che valeva a delineare “il volto della Repubblica”, con ciò confermando il valore, assai più di indirizzo politico che non di cogenza normativa, delle stesse⁶. E del resto il commento, brevissimo, all’articolo 9, era incentrato esclusivamente su di una delle altre questioni emerse nel dibattito: quella fra opzione centralistica e regionalistica nell’organizzazione della tutela⁷.

⁴ M. Fioravanti, *Costituzione, amministrazione e trasformazioni dello Stato*, in A. Schiavone, *Stato e cultura giuridica in Italia dall’Unità alla Repubblica*, Laterza, Bari-Roma 1990, pag. 76.

⁵ *Ivi*, pagg. 76-77. “Chi – scrive l’Autore – come Orlando, considerava il fascismo come una sorta di parentesi apertasi lungo il cammino dello Stato di diritto, non poteva non ripresentare quello Stato in chiave di ‘limite’ naturale e necessario da porre all’avanzata dell’opera costituente; e chi, come Romano, aveva dedicato tutta la sua opera di giurista durante il ventennio alla conservazione del medesimo Stato di diritto non poteva non pensare, in modo non molto dissimile, alla Costituente nei termini prevalenti di una rinnovata minaccia alla certezza del diritto incorporata nello Stato-persona e nella sua amministrazione. Al contrario chi, come Mortati e Crisafulli, già nel corso degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta aveva intuito la profondità della grande trasformazione che stava attraversando i sistemi politici contemporanei post-liberali poteva ora muovere, nell’interpretazione della Costituzione del 1948, proprio dalla sua parte programmatica, nella quale più evidente appariva la consapevolezza dell’esistenza, in parte attuale ed in parte da promuovere, di una forma di Stato democratica e sociale, comunque diversa dallo Stato di diritto ottocentesco”.

⁶ *La Costituzione della Repubblica Italiana illustrata con i lavori preparatori da Vittorio Emanuele Orlando, Filippo Palermo, Francesco Cosentino, del Segretariato Generale della Camera dei Deputati*, con Prefazione di Vittorio Emanuele Orlando, Colombo, Roma 1948, pag. 12.

⁷ *Ivi*, pag. 40.

Il dibattito che il costituzionalismo italiano impennò negli anni 1948-'51 intorno all'interpretazione del nuovo dettato normativo appare così segnato da una ancora incerta considerazione del rilievo che le novità nel campo dei rapporti sociali e culturali – introdotte dalla Carta – rappresentavano. Il carattere sociale del nuovo Stato veniva ad esempio messo in rilievo nel *Diritto Costituzionale* di Ferruccio Pergolesi, la cui quinta edizione uscì proprio nel 1948 per i tipi UPEB di Cesare Zuffi. Il termine – affermava l'Autore – doveva essere inteso in senso "convenzionale", cioè di Stato che aveva tra i suoi fini, oltre a quelli tradizionali dell'organizzazione e della difesa (interna ed esterna) del territorio, della tutela dei diritti individuali, anche quello della difesa di organizzazioni intermedie tra Stato e cittadini, e dell'adempimento e promozione di "doveri di solidarietà economica e sociale"⁸. Il senso lato e generale della solidarietà rappresentava l'unico appiglio alla considerazione – tra i doveri dello Stato – anche della tutela del patrimonio. Più incisiva, in questa direzione, appare la notazione che Carlo Cereti faceva nella parte generale del proprio *Corso di diritto costituzionale* anch'esso pubblicato nel 1948. In prospettiva storica – egli sottolineava – era da constatare l'ampliamento delle competenze dello Stato: per ragioni di ordine culturale ed etico, sociale, istituzionale. Ne discendeva che, tra le competenze dello Stato, dovesse essere considerato, oltre alla creazione ed al mantenimento dell'ordine giuridico, alla conservazione e difesa dello Stato entro l'ordinamento internazionale, all'attuazione delle prerogative di uno Stato costituzionale e di diritto, anche la tutela e l'incremento del benessere materiale e morale del cittadino, e quindi anche della sua educazione alla bellezza ed alla conservazione di questa⁹.

Fu comunque soprattutto a partire dalla metà degli anni Cinquanta che l'insegnamento mortatiano sul valore politico dei nuovi ordinamenti parve cominciare ad essere recepito in maniera più attenta. Ne parlò ad esempio diffusamente Emilio Crosa, del quale fu pubblicata, nel 1955, la quarta edizione di un *Diritto Costituzionale* che segnalava sin dalle prime battute il carattere innovativo delle costituzioni del secondo dopoguerra, proprio nel prevalere in esse del carattere politico, palesantesi nella risposta data alle istanze sociali e nel peso dato al ruolo dei partiti di massa organizzati. Il carattere sociale della Costituzione italiana del 1948 derivava dalle diverse influenze e dalla sintesi delle sensibilità che si erano espresse dapprima nella Costituzione francese del 1791, poi in quella di Weimar del 1919, e persino – in alcuni tratti – nella Costituzione sovietica del 1936¹⁰. Ancor più nettamente furono dapprima Giorgio Ballardore Pallieri, nel 1957, e poi nuovamente Ferruccio Pergolesi, l'anno successivo, a ribadire come caratteristica

⁸ F. Pergolesi, *Diritto Costituzionale (parte generale)*, UPEB, Bologna 1948⁵, pag. 46.

⁹ C. Cereti, *Corso di diritto costituzionale italiano*, Giappichelli, Torino 1948, pag. 37.

¹⁰ E. Crosa, *Diritto costituzionale*, UTET Torino 1955⁴, pagg. 28-29.

precipua dei moderni ordinamenti fosse l'allargamento delle competenze e dei campi di intervento dello Stato: quella "accentuazione della socialità del diritto" – così si esprimeva Pergolesi – che aveva portato ad una certa limitazione dei diritti individuali, ma che di questi aveva d'altra parte arricchito la sostanza, dando soddisfacimento ai bisogni reali della società¹¹.

In questo quadro si contestualizzava anche la costituzionalizzazione della tutela del patrimonio storico-artistico della Nazione, che con l'articolo 9 veniva definito innanzitutto come intento programmatico, ma che al tempo stesso – come è stato osservato – imponeva al legislatore "un vero e proprio obbligo giuridico (e non solo politico) di attivarsi per migliorare le condizioni di tutela"¹². E certamente, per chiudere questa prima parte della nostra analisi, fu sul terreno della gestione del patrimonio, come e più che su altri, che si misurò quell'epoca "felice ed incerta" in cui la dottrina giuspubblicistica italiana – secondo la condivisa opinione proposta da Sabino Cassese – vide il diritto pubblico, nel solco della tradizione orlandiana, misurarsi con i problemi, i temi, le prospettive, di una società nuova connotata dalla presenza di nuovi attori in campo, in particolare i partiti politici. Fu il ventennio – 1950-1970 – nel quale, pure, il diritto amministrativo acquisì una definitiva autonomia come scienza a carattere nazionale, governativa, ed in netta prevalenza rispetto all'interesse privato, emanante dall'alto verso i più diversi settori della vita sociale e con un approccio "realistico" – come lo aveva definito già nel 1939 Massimo Severo Giannini - volto alla "rilettura di singoli istituti", ma anche alla "scoperta di nuovi territori"¹³. L'emergere del tema della tutela del patrimonio fu per altro verso uno dei terreni su cui si misurarono le non poche contraddizioni di quest'epoca e su cui, pure, si affermarono prospettive nuove destinate a maturare tra gli anni Sessanta ed i Settanta, con il definitivo superamento dell'impostazione pandettistica, e l'affermazione di nuove tecniche, metodi e campi disciplinari nella ricerca.

Si collocarono infatti, significativamente, proprio in questo scenario due tra i primi contributi sistematici dedicati alla tutela: il volume di Mario Grisolia *La tutela delle cose d'arte*, pubblicato nel 1952 dalla Società Editrice del "Foro

¹¹ F. Pergolesi, *Diritto costituzionale*, CEDAM Padova 1958¹², pag. 675; cfr. anche G. Ballardore Pallieri, *Diritto costituzionale*, Giuffrè, Milano 1957⁵, pag. 121-122.

¹² S. Cassese, *Il diritto amministrativo: storia e prospettive*, Giuffrè, Milano, 2010, pagg. 481-489; cfr. anche, per un profilo generazionale, A. Sandulli, *Costruire lo Stato. La scienza del diritto amministrativo in Italia (1880-1945)*, Giuffrè, Milano 2009, pagg. 256-258.

¹³ L. Torchia, *La scienza del diritto amministrativo*, "Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico", 4/2001, pagg. 1105-1133; il saggio di M.S. Giannini, *Profili storici della scienza del diritto amministrativo*, fu pubblicato negli "Studi Saresani", XVIII (1939), ed è citato da G. Cianferotti, *Diritto pubblico e scienza giuridica nella seconda metà del Novecento*, "Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno", 30/2001, pag. 759.

Italiano" di Roma, e, l'anno successivo, per i tipi della CEDAM di Padova, *La tutela giuridica delle cose d'interesse artistico e storico* di Michele Cantucci. Analoga, nei due volumi, era l'impostazione e persino, con una qualche sfumatura, la ripartizione tematica e l'organizzazione interna. Entrambi partivano da una parte generale di carattere informativo dedicata ai precedenti della legislazione vigente ed alla legislazione degli altri paesi (che Cantucci, peraltro, restringeva ad un unico e più breve capitolo, laddove Grisolia dedicava al tema un capitolo più lungo ed un altro ne aggiungeva dedicato alla legislazione internazionale, con particolare riferimento alla tutela in caso di conflitti armati). Tutto il resto della trattazione era riservato invece ad una analitica disamina delle leggi vigenti, ovvero le leggi Bottai del 1939. Comune era pure il percorso dei due autori: pur essendo Cantucci uno studioso puro – allievo di Mario Bracci e partecipe della fronda a-fascista e poi antifascista senese, perfezionatosi a Roma e contemporaneamente impiegato presso l'Ufficio Studi della Confederazione dell'Industria, infine incaricato di diritto costituzionale e di diritto amministrativo dal 1956 al 1980 a Siena – mentre Grisolia era stato Segretario della Commissione interministeriale insediata da Bottai sotto la presidenza di Santi Romano per la stesura delle leggi del 1939. La "Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico" presentò il volume di Grisolia in una densa nota redatta da Massimo Severo Giannini, il quale, sottolineandone il valore scientifico, chiariva innanzitutto l'opportunità della notazione che l'Autore faceva a proposito della locuzione "tutela delle cose d'arte": locuzione da respingere, secondo l'opinione di Grisolia condivisa da Giannini, in quanto l'azione di tutela ineriva un campo assai più ampio e nello stesso tempo non del tutto comprendente, ed oltretutto non essendo tale azione di tutela da interpretarsi in senso giuridicamente proprio¹⁴. Del resto, scriveva Grisolia nelle pagine introduttive, lo stesso Parpagliolo, presentando la seconda edizione del suo *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte*, si era trovato nella stessa difficoltà ritenendo più esatto, più significativo, più rispondente all'obiettivo da tutelare, il titolo *Codice dei monumenti della storia e dell'arte*, ma preferendo infine il titolo precedente in quanto di uso convenzionale diffuso. L'intero volume, significativamente, era dedicato ad una analitica trattazione della normativa vigente: ovvero quella del codice civile e della legge Bottai del 1939. Del tutto assente era, invece, la considerazione della norma costituzionale, a testimonianza della non ancora superata difficoltà ad assegnare valore cogente al testo fondamentale. Tuttavia è pur vero che l'intendimento del volume, come sottolineava Grisolia, era quello di portare un contributo alla chiarificazione del concetto di bene culturale in quanto categoria ascrivibile ai beni collettivi, rispetto alle ancora evidenti lacune della legislazione e della dottrina. Rapportandola

¹⁴ Cfr. la recensione di M.S. Giannini a M. Grisolia, *La tutela delle cose d'arte*, Società Editrice del "Foro Italiano", Roma 1952, in "Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico", 1/1953, pag. 173.

all'espressione "demanio culturale", Grisolia sottolineava infatti come la locuzione "bene culturale" fosse sempre più frequentemente utilizzata anche in documenti normativi per indicare una specie di bene di particolare interesse collettivo e come tale degno di speciale protezione; ma come, al tempo, stesso, quello delle cose d'arte fosse uno dei settori in cui più si avvertiva l'insufficienza della dottrina dei beni pubblici, nel quale infatti ricorrevano locuzioni le più diverse ed imprecise: ora con implicazioni tecniche relative al demanio, ora come locuzioni comprensive di elementi diversi, dal demanio archeologico alle cose mobili ed immobili che vi fossero rinvenute¹⁵.

Per rispondere a tali incertezze, l'Autore indicava, nell'intera seconda parte del testo, l'esistenza, accanto ad un criterio di *titolarità* del bene, anche di un criterio di *funzionalità*: per cui i beni d'interesse artistico, in ragione della particolare funzione rivestita di testimonianza della storia e della memoria nazionale, sarebbero stati da ascrivere a questa particolare categoria di beni d'interesse pubblico¹⁶. Tesi che Giannini riteneva senza dubbio suggestiva, ma forse un po' "azzardata" rispetto ai reali poteri che la legge conferiva allo Stato nella tutela, essendo l'unico potere effettivo – ovvero quello di impedire un uso di mobili o immobili ricadenti sotto questa categoria tale da configurarsi come "incompatibile" con la funzionalità storica e memorialistica - piuttosto confuso ed incerto¹⁷. Tuttavia, innegabilmente, il volume di Grisolia si imponeva all'attenzione del dibattito giuridico non solo per la ricchezza informativa e la puntualità dell'analisi, ma anche per la capacità di inserire la materia delle cose d'arte nel crescente consolidarsi dell'autonomia del diritto pubblico, cogliendo della tutela soprattutto la funzione sociale, già sancita dalle leggi del 1939, ma ribadita in maniera ancor più netta dalla Costituzione: per cui l'ordinamento italiano riconosceva ormai in maniera chiara il valore sociale della tutela attribuendo allo Stato una serie di poteri ampi d'imperio, ed assegnando ad esso la tutela attraverso un sistema di diritto pubblico che faceva perno direttamente su tale interesse¹⁸.

Il volume di Michele Cantucci *La tutela giuridica delle cose d'interesse artistico o storico*, edito per i tipi della CEDAM di Padova, che lo stesso Grisolia presentò l'anno successivo ancora dalle pagine della "Trimestrale", fu quasi una naturale prosecuzione del discorso aperto dal precedente, introducendosi con l'indicazione dei nuovi settori cui lo Stato estendeva le proprie competenze ed il proprio intervento: tra i quali quello della tutela delle cose d'arte ineriva il compito

¹⁵ M. Grisolia, *La tutela...*, *op. cit.*, pag. 15.

¹⁶ *Ivi*, pagg. 157 e seguenti.

¹⁷ Cfr. la recensione, *op.cit.*, pag. 175.

¹⁸ M. Grisolia, *La tutela...*, *op. cit.*, pag. 197.

delicato dell'elevazione spirituale e culturale degli individui¹⁹. E, per altro verso, con la considerazione per cui, pur essendo la legislazione italiana da considerare la "più completa e perfetta" tra le legislazioni in materia, tuttavia si intravedevano in essa incertezze e lacune²⁰. Il giudizio di Grisolia, favorevole nel complesso come lo stesso non mancava di ripetere in maniera persino insistita, era peraltro – su non poche delle tesi espresse da Cantucci – piuttosto critico, non privo, in certi punti, di una qualche asprezza. In particolare contestava l'idea secondo cui l'interesse artistico o storico di una cosa assoggettata a tutela non potesse considerarsi immanente ma dovesse piuttosto essere valutata e decisa dall'amministrazione competente: tesi – osservava Grisolia – su cui Cantucci si era, sostanzialmente, fermato "a metà strada", non supportandola di valide ed incisive argomentazioni. Questo, di conseguenza, portava Cantucci – mancando di sganciare in maniera compiuta il problema della definizione della cosa d'arte da quello dell'indisponibilità e del bene demaniale – a non sciogliere il nodo della proprietà e quindi anche del complesso rapporto che l'amministrazione poteva instaurare, attraverso la tutela, con la cosa d'arte²¹. Proprio le incertezze che si palesavano nel volume dello studioso senese, del resto, testimoniavano come la difficoltosa concettualizzazione del patrimonio culturale richiedesse ancora uno sforzo di consolidamento e di arricchimento sul piano degli strumenti interpretativi. A tale arricchimento avrebbe contribuito, di lì a poco, l'elaborazione compiuta nella dottrina internazionalistica che avrebbe finalmente mosso anche il dibattito italiano dalle secche in cui per molti aspetti ancora si trovava.

L'incidenza della normativa internazionale: le Convenzioni sulla tutela del patrimonio

Se un secondo elemento si vuol individuare come decisivo ai fini della maturazione di una consapevolezza del rilievo del patrimonio culturale, e di una più nitida concettualizzazione dell'oggetto della tutela, si dovrà infatti considerare il rilievo assunto dall'elaborazione compiuta dalla dottrina internazionalistica, che – in maniera per molti aspetti analoga a quanto avveniva nello stesso tempo nella giuspubblicistica italiana – trovava nel patrimonio culturale un terreno fertile anche per il progresso della propria autonomia disciplinare. Il processo di definizione del tema del patrimonio culturale nella scienza del diritto internazionale è infatti simmetrico a quello che si compie nella scienza italiana del diritto pubblico: al

¹⁹ M. Cantucci, *La tutela giuridica delle cose d'interesse artistico o storico*, CEDAM, Padova 1953, pag. 1.

²⁰ *Ivi*, pag. 7.

²¹ Cfr. la recensione di M. Grisolia a M. Cantucci, *La tutela giuridica delle cose d'interesse artistico o storico*, CEDAM, Padova 1953, in "Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico", 1/1954, pagg. 150-155.

contributo offerto alla migliore comprensione del tema specifico, si accompagna in essa anche una riflessione importante intorno al tema dei confini metodologici e di contenuto della materia.

In questo senso l'esame dei volumi che abbiamo poco sopra considerato – quello di Grisolia, forse, più che quello di Cantucci – offrirà al lettore una traccia assai chiara alla comprensione di questo duplice fenomeno. Nel suo volume del 1952, infatti, Grisolia dedicava un capitolo non breve a *La tutela internazionale delle cose d'arte*, giustificando tale scelta con la considerazione del fatto che per essere completamente efficace la tutela non potesse esaurirsi nella sola sfera nazionale.²² In realtà la trattazione della disciplina internazionale partiva da un ampio riferimento alla disciplina interna dei singoli stati: era infatti la legge del paese nel quale il bene – mobile o immobile, demaniale o privato – si trovasse, a regolarne le condizioni di alienabilità, di trasferimento, e le implicazioni relative al furto od al trasporto illegale²³. Tesi che Egli mutuava dagli studi del belga Charles De Visscher, maestro del diritto internazionale, che aveva dedicato al tema una rilevante attenzione.

Nei paragrafi successivi Grisolia passava a tracciare un quadro analitico della normativa internazionale in materia di tutela, osservando innanzitutto come – a fronte di una attenzione crescente alla tutela nel caso di conflitti armati – poche fossero invece le norme relative al periodo di pace. Nulla più, infatti, che pochi trattati particolari relativi alla partecipazione di uno Stato estero e di stranieri all'esecuzione di scavi e ricerche archeologiche sul territorio nazionale; oltre ai moderni trattati di pace – ispirati da una logica sanzionatoria ma comprendenti alcuni elementi di tutela – era quanto si poteva enumerare²⁴.

L'esigenza di una tutela internazionale era tuttavia da tempo avvertita: sin da quando, durante il Congresso Internazionale Artistico del 1905, svoltosi a Venezia, era stata posta dal Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Istruzione italiano Carlo Fiorilli. Nell'ottobre 1932 era stata poi l'Assemblea Generale della Società delle Nazioni a stabilire il principio per cui la conservazione del patrimonio artistico ed archeologico dell'umanità interessava la comunità dei paesi "guardiani" della civilizzazione. L'azione di tutela, si era stabilito infatti, avrebbe facilitato la "comprensione reciproca tra i popoli", favorendo la "missione sociale" che loro competeva²⁵. A tal fine la Società delle Nazioni aveva provveduto ad istituire un "Office International des Musées", la cui attività aveva pure dato buoni frutti: dapprima nella Conferenza Internazionale per la protezione dei monumenti

²² M. Grisolia, *La tutela...*, op. cit., pag. 101.

²³ *Ivi*, pagg. 105-115.

²⁴ *Ivi*, pag. 116.

²⁵ *Ivi*, pag. 118.

storici, tenutasi ad Atene nel 1931; successivamente nella Conferenza museografica svoltasi a Madrid nel 1934; infine, nel 1937, con la Conferenza Internazionale sugli scavi archeologici del Cairo. L' "Office International" aveva inoltre redatto un importante progetto per la tutela degli oggetti d'arte assoggettati ad esportazione. Del progetto esistevano ben tre versioni: la prima, del 1933, dedicata al "rimpatrio degli oggetti d'interesse artistico, storico o scientifico, che siano stati perduti o rubati o alienati illegalmente"; la seconda, del 1936, dedicata alla "protezione dei patrimoni storici ed artistici nazionali"; la terza, del 1939, dedicata alla "protezione delle collezioni nazionali di arte e di storia". In generale tutte e tre le versioni erano volte a prevenire o reprimere le esportazioni, ed a consentire la riacquisizione degli oggetti illegalmente esportati anche se non perduti o rubati. Due erano infatti i punti salienti su cui i progetti si soffermavano: il primo fu il superamento della distinzione tra oggetti d'arte legata alla titolarità di appartenenza: superamento proposto da Aloisi con un rapporto presentato all' "Istituto Internazionale di Cooperazione Intellettuale" ed all' "Ufficio Internazionale dei Musei"; il secondo fu il superamento della regola privatistica "possesso vale titolo" in materia di cose d'arte. Elemento particolarmente significativo, questo, in quanto – autorizzandosi la rivendicazione contro l'attuale possessore tanto per i casi di perdita e di furto quanto per quelli di alienazione ed esportazione illecita – si affermava l'indipendenza della disciplina delle cose d'arte dal tradizionale regime privatistico dei beni²⁶. I progetti del 1936 e del 1939 recuperavano poi la distinzione tra oggetti appartenenti allo Stato ed alle istituzioni pubbliche, ed oggetti di proprietà privata, lasciando allo Stato la possibilità di impegnarsi anche nella tutela di oggetti di proprietà privata, o limitando più semplicemente il proprio impegno ai casi di perdita e furto sul territorio.

Ciò che tuttavia l'Autore non mancava di far emergere, pur riconoscendo i notevoli progressi compiuti in questi documenti, era la necessità che la tutela fosse inserita in un quadro internazionale compiuto, secondo le direttive che l'Assemblea Generale della Società delle Nazioni aveva dato nella seduta del 10 ottobre 1932, raccogliendo la risoluzione adottata dalla Commissione Internazionale di cooperazione internazionale nel luglio dello stesso anno. Ove si postulava il principio della mutua assistenza per il recupero delle opere d'arte illegalmente portate all'estero: principio che avrebbe contribuito a superare l'emergente tendenza ad una difesa nazionalistica del patrimonio, favorendo la crescita di una coscienza universale dell'importanza del patrimonio²⁷.

I principi fissati dalla Società delle Nazioni erano ora raccolti dall'UNESCO, succeduto alla prima organizzazione come organismo internazionale di cooperazione intellettuale. Era dunque l'UNESCO a sovrintendere alla funzione internazionale

²⁶ *Ivi*, pag. 121.

²⁷ *Ivi*, pag. 122.

delle cose d'arte, a migliorare l'aspetto tecnico della tutela e ad assicurare una disciplina protettiva sul piano internazionale, proponendosi del pari un'azione di educazione diretta dei singoli per il rispetto del patrimonio, mirando a quella che veniva considerata come una vera e propria finalità di democratizzazione del patrimonio. Interessante, in proposito, la notazione di Grisolia relativa all'iniziativa di mostre circolanti tra i singoli Stati, all'attività di "museobus" o "museomobili", ed all'organizzazione di veri e propri musei internazionali. Accanto all'UNESCO, funzionavano poi due altri organismi internazionali che concentravano la loro attenzione su settori specifici del patrimonio: l' "International Council of Museums", che si occupava specificamente dei musei come organismo privato composto da esperti di museografia; l' "International Institut for the Conservation of Museum Objects"²⁸.

Nel successivo paragrafo la disamina di Grisolia si concentrava sul problema della protezione internazionale del patrimonio dai danni di guerra, danni che – come ricordava l'Autore – potevano essere causati attraverso la pratica del bottino, oppure attraverso la distruzione per fatti bellici, soprattutto ad opera di artiglieria ed aviazione. In questo senso i due conflitti mondiali avevano determinato una importante crescita di attenzione al tema, già del resto affrontato in successive convenzioni internazionali. In particolare la II^a Convenzione dell'Aja del 19 luglio 1899, sanciva l'obbligo dei belligeranti, in caso di bombardamento, di adottare tutte le misure necessarie per risparmiare, nei limiti del possibile, gli edifici consacrati alle arti ed alle scienze, a meno che non fossero adibiti a scopi militari; lo Stato ove si trovassero avrebbe dovuto munirli di speciali contrassegni e darne comunicazione al nemico; si stabiliva inoltre l'obbligo, per gli Stati belligeranti, di astenersi da distruzioni, spoliazioni o deturpazioni fatte intenzionalmente su detti edifici o su monumenti storici od opere artistiche o scientifiche.

Tali principi erano stati estesi alla materia del bombardamento aereo e navale da una successiva convenzione, sempre siglata all'Aja, il 18 ottobre 1907. La tutela era poi ulteriormente ampliata statuendo – nell'accordo siglato a Washington il 15 aprile 1935 tra gli Stati Uniti ed i governi degli Stati dell'America Latina – la neutralizzazione dei monumenti storici, delle istituzioni consacrate alle scienze, alle arti, all'educazione ed alla cultura. Oltre ad estendere la tutela alle istituzioni educative e culturali si prevedeva la tutela anche per il periodo di pace e si stabiliva l'obbligo per ciascun Stato di individuare i meccanismi legislativi interni atti al suo esercizio.

Accanto alle Convenzioni, più di un documento aveva poi prefigurato soluzioni ulteriori per la protezione dai danni bellici. Esemplare, in questo senso, era stato il rapporto steso da una Commissione istituita dal Ministero degli Esteri

²⁸ *Ivi*, pagg. 127-128.

Olandese all'interno della Società Olandese di Archeologia: rapporto che sottolineava l'esigenza di fissare sin dal tempo di pace meccanismi atti ad identificare monumenti ed edifici da sottoporre a protezione; e demilitarizzare e neutralizzare alcuni centri artistici di rilievo: Bruges, Firenze, Norimberga, Oxford, Parigi, Roma, Rothemburg, Venezia. Con le cosiddette Regole dell'Aja, sancite da una Commissione internazionale di giuristi nel 1923, si erano inoltre fissate le regole per la guerra aerea stabilendo una zona di protezione intorno ai monumenti, estesa, su proposta italiana, così ai monumenti di grande valore storico, come a quelli di valore artistico. Era venuto, da ultimo, il progetto, del 1938, dell' "Office International des Musées", che pure stabiliva in tema di tutela alcuni principi fondamentali. Il progetto era ispirato ad alcuni criteri di fondo: oltre all'impegno degli Stati ad adottare misure atte alla protezione, e di risparmiare, in caso di conflitto, i rifugi ove fossero state riparate opere d'arte e d'interesse storico, ed i monumenti; anche l'immunità assicurata ai mezzi di trasporto con i quali venissero trasferite opere d'arte, l'estensione della protezione anche al caso di guerra civile, ed il controllo dell'applicazione della Convenzione attraverso l'istituzione di Commissioni internazionali.

Durante la seconda guerra mondiale il Governo americano aveva istituito (1943) una "Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas", autorizzata a compilare un elenco delle opere d'arte di cui si fossero appropriate le forze d'invasione. Tali misure erano vieppiù rafforzate dalla Dichiarazione sottoscritta dalle potenze alleate il 5 gennaio 1943, che superava per efficacia le norme della Convenzione dell'Aja. All'indomani della chiusura delle ostilità, intensa era stata l'attività di restituzione del patrimonio alle potenze cui fosse stato sottratto. Il Trattato di pace del 1947 aveva imposto in particolare, all'Italia, la restituzione nei confronti di paesi verso i quali vi fossero vincoli di legame territoriale, o piuttosto degli obblighi scaturiti da azioni di guerra. In particolare si stabiliva che l'Italia avrebbe restituito alla Francia gli archivi storici ed amministrativi che riguardassero i territori ceduti alla Francia con il trattato del 23 agosto 1860. Si stabilivano inoltre obblighi di restituzione a favore della Jugoslavia. Si prevedeva in particolare la restituzione di tutti gli oggetti di carattere artistico, storico, scientifico, educativo o religioso, come pure gli archivi amministrativi rimossi, per effetto dell'occupazione italiana, tra il 4 novembre 1918 ed il 2 marzo 1924, dai territori ceduti alla Jugoslavia in base ai Trattati di Rapallo e di Roma: tutti gli oggetti aventi giuridicamente carattere di bene pubblico. Si stabiliva inoltre che lo Stato successore avrebbe ricevuto senza pagamento i beni statali e parastatali situati sul territorio ceduto; e che l'Italia avrebbe ceduto allo Stato successore tutti gli oggetti di valore storico, artistico o archeologico appartenenti al patrimonio culturale del territorio ceduto, e che nel caso di impossibilità avrebbe ceduto oggetti dello stesso genere o di valore approssimativamente equivalente. Si ribadiva dunque

il principio di reintegro del patrimonio culturale di una nazione o del territorio ceduto, rinsaldando la figura del bene culturale e precisando che la sottrazione dovesse esser stata effettuata con la violenza o con la costrizione. Alcuni oneri di restituzione erano stati imposti, in conseguenza di tali principi, anche a favore dell'Etiopia. Un passaggio importante era stato del pari la costituzione del Tribunale di Norimberga, il cui Statuto aveva previsto, tra i "delitti di guerra", anche "il saccheggio dei beni pubblici o privati, la distruzione senza motivo di città e villaggi, e la devastazione non giustificata dalle esigenze militari".

Era in questo articolato quadro che si inserivano le proposte di regolamentazione della materia della tutela elaborate dalle Commissioni UNESCO tra la fine degli anni Quaranta ed i primi anni Cinquanta. La prima, emersa dall'incontro del 17-21 ottobre 1949, prendeva il nome dal giurista Georges Berlia, che ne aveva presieduto i lavori. Il Rapporto Berlia evidenziava due aspetti della protezione: l'uno diretto, fisico, con l'adozione di misure adeguate garantite dall'adozione di una apposita convenzione internazionale; l'altro, di carattere penale, con l'adozione di sanzioni e misure nei confronti di chiunque attentasse alle opere d'arte ed ai monumenti. Interessante era inoltre il riferimento all'oggetto della tutela: il Rapporto Berlia comprendeva, tra i beni culturali, i beni mobili o immobili, pubblici o privati, che costituiscono dei monumenti d'arte o di storia, o sono delle opere d'arte, o documenti di storia, od oggetti di collezione. Inseriva inoltre, nella categoria, gli edifici la cui destinazione principale ed attuale è di conservare queste opere, questi documenti o questi oggetti. Le infrazioni erano ricondotte alla categoria della distruzione e della sottrazione. Il progetto rimandava a trattati specifici ogni altra norma di dettaglio.

Dopo un nuovo rapporto steso, nel 1949, da George Van de Hagen, che prefigurava misure per la tutela sin dal tempo di pace da inserire nei regolamenti militari, si arrivava infine ad un progetto di Convenzione, invocato dallo stesso rapporto Hagen, che confluì nella risoluzione UNESCO adottata a Firenze nel maggio-giugno 1950 su proposta della delegazione italiana. Il progetto presentato, dopo alcune modifiche successivamente intervenute, dava dell'oggetto della tutela una definizione significativamente più ampia rispetto ai precedenti documenti. Vi si comprendevano infatti, oltre alle opere d'arte ed ai monumenti, anche i monumenti artistici: accanto alle opere d'arte mobili, i documenti storici e gli oggetti da collezione; si restringeva la protezione degli edifici ai soli che avessero destinazione principale ed effettiva di proteggere le opere d'arte e gli oggetti da collezione; soprattutto – novità assai importante – si prevedeva la protezione dei centri monumentali, che comprendessero le città e gli altri centri monumentali costituenti un insieme di monumenti inseparabili, con alcune analogie alla tutela riservata, dalla Convenzione di

Ginevra del 1949, alle zone sanitarie o di sicurezza. Per quanto riguardava i limiti della protezione, si prevedeva di interdire la sottrazione da un territorio occupato. Si rinvia infine all'UNESCO la competenza per il controllo e l'applicazione della Convenzione stessa, e l'obbligo di notifica o comunicazione, da parte di ciascuno Stato, dei beni da tutelare. Opportunamente, a conclusione del lungo capitolo, Grisolia osservava come il progetto avesse non solo ampliato notevolmente il concetto di bene culturale, ma lo avesse, anche, svincolato dalle strettoie del diritto interno sulla base del proposito che il bene culturale fosse un bene eccezionale, appartenente a tutta l'umanità, di cui si riconosceva la funzione sociale, come tale da tutelare e preservare come espressione massima della coscienza moderna.

All'interno della materia tutelata si comprendevano infatti anche opere di artisti viventi o la cui esecuzione non superasse un determinato numero di anni; si eliminava ogni differenziazione relativa alla titolarità proprietaria (oggetti di proprietà pubblica accanto a quelli di proprietà privata), ed alla natura del bene (mobile o immobile); si accomunavano alla tutela cose singole (opere d'arte, monumenti, documenti storici ed oggetti da collezione), ed una serie di beni che potremmo ricondurre ad una particolare categoria di "complessi monumentali o conservativi": biblioteche, centri monumentali, nonché edifici (musei o archivi) la cui destinazione principale effettiva fosse quella di proteggere le opere d'arte, i documenti o gli oggetti appartenenti alla prima categoria. L'eliminazione della differenza tra bene pubblico e privato, in particolare, superava la distinzione che invece continuava ad essere operante nel diritto interno della gran parte degli Stati: si assumeva in particolare, all'articolo 8 del progetto, la violazione dei divieti di esportazione come condizione del divieto di invalidità del trasferimento all'estero di un bene artistico. Notevole era anche la strumentazione prevista per la tutela: zone di neutralizzazione ed immunità, rifugi, obblighi positivi e negativi, notificazioni e comunicazioni di elenchi, protezione dei mezzi di trasporto delle cose d'arte, invalidità di atti e rivendicazioni di cose, controlli, organizzazione. A conferma della coscienza nuova con cui il tema veniva ormai affrontato a livello di singole nazioni e negli organismi internazionali, tale da far sì che il diritto interno, ancora vincolato ad alcuni elementi retri, convergesse infine su questi principi di socialità che il diritto internazionale forniva intanto *de iure condendo*, sigillandoli in una categoria che da taluni veniva già codificata come *pubblicità internazionale del bene*²⁹.

²⁹ *Ivi*, pag. 154. Interessante, nella nota di Grisolia, il riferimento alla concettualizzazione proposta da De Gennaro di *demanio internazionale* in riferimento alle catacombe ed al regime per esse istituito dall'articolo 33 del Concordato tra Italia e Santa Sede. *Ibid.*, nota 1.

La tutela internazionale dei beni culturali in guerra ed in pace

Come ha da ultimo sottolineato Craig Forrest, la storia della guerra e della protezione del patrimonio dal flagello della guerra, è caratterizzata da due nozioni fondamentali: in primo luogo la presa d'atto che fosse un dovere proteggere il patrimonio; in secondo luogo la considerazione che tale protezione dovesse essere tuttavia assoggettata alle esigenze militari. Nozione quest'ultima, destinata a svilupparsi nella categoria giuridica della *necessità militare*, divenuta fondamentale alla comprensione dell'intero sviluppo dell'ordinamento internazionale ed interno in materia di tutela³⁰. Le origini di un regime giuridico internazionale di tutela – a parte il precoce esempio di un codice promulgato dai Turchi e basato sui principi coranici, che tutelava i monumenti durante le guerre – sono da far risalire ai contributi di Alberico Gentili ed Ugo Grozio: così il *De iure belli*, pubblicato dal giurista di San Ginesio nel 1598, come il *De iure belli ac pacis*, con cui Grozio pose di fatto, nel 1625, le basi del moderno diritto internazionale, superavano il principio romanistico per cui, al momento in cui la guerra fosse stata dichiarata, la proprietà nemica divenisse *res nullius* affermando il principio secondo cui, pur rientrando tra le necessità della vittoria militare, oltre all'uccisione di quanti più nemici possibile, anche la distruzione dei loro equipaggiamenti e delle loro fortificazioni e provvigioni, tali distruzioni dovessero essere compiute evitando danni che non fossero strettamente necessari agli scopi bellici. Anche la materia dei beni culturali, pur ancora assai lontana da una codificazione esatta dell'oggetto e degli strumenti di tutela, appare dunque come un terreno di elaborazione importante della nascente scienza del diritto internazionale, e più in generale all'affermazione della concezione moderna dello Stato nazionale territoriale e dei rapporti tra Stati sovrani³¹. Ed a ben guardare, anche, dei fondamenti di quella riforma della scienza del diritto che proprio a Grozio, come è stato sottolineato, deve attribuirsi, nella creazione di una materia autonoma del diritto naturale³².

Fu tuttavia a partire dalla metà del secolo XIX° che, nel quadro di una crescente attenzione alla tutela della bellezza paesaggistica e storico-monumentale che emergeva in tutti gli Stati nazionali, in Europa e fuori di essa, anche una

³⁰ C. Forrest, *International Law and the Protection of Cultural Heritage*, Routledge, London-New York 2010, pag. 63.

³¹ Cfr., a titolo informativo, C. Focarelli, *Lezioni di storia del diritto internazionale*, Morlacchi Editore, Perugia, pagg. 63-71; e, per una trattazione più particolareggiata del "diritto di guerra" teorizzato da Grozio, P. Haggemacher, *Grotius et la doctrine de la guerre juste*, PUF, Paris 1983, *passim*.

³² A. Dufour, *Grotius et le Droit naturel du dix-septième siècle*, in *The World of Hugo Grotius (1583-1645) Proceedings of the International Colloquium organized by the Grotius Committee of the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences* Rotterdam 6-9 april 1983, APA – Holland University Press, Amsterdam & Maarssen 1984, pagg. 15-41.

disciplina internazionale della tutela cominciò a prendere una forma più definita. Dapprima nel riconoscimento di un dovere di bilanciamento della tutela dei diritti naturali e delle ragioni della guerra, che ebbe una eco significativa nella nascita di organizzazioni internazionali di soccorso³³. Poi negli iniziali tentativi organici di regolamentazione, il cui primo esempio fu il cosiddetto Lieber Code, promulgato sotto forma di General Orders n°100 dal Presidente Abraham Lincoln nel quadro della Guerra di Secessione americana. Il Lieber Code – che prendeva il nome da Francis Lieber, professore di diritto presso la Columbia University³⁴ – recava nei suoi contenuti una serie di *Instructions for the Government of Armies of the United States in the Field*. Non solo per il fatto di porre per la prima volta delle regole relative al comportamento in armi per due Stati in guerra, ma anche per il fatto di essere redatto in una situazione in cui l'Unione non intendeva riconoscere sovranità agli Stati confederati, e tuttavia riconosceva il dovere di guardare al conflitto come se esso fosse ingaggiato tra due Stati belligeranti, perlomeno per ciò che concerneva le esigenze di tutela dei diritti umani, il Lieber Code rappresentò in effetti il primo significativo esperimento di disciplina di guerra di età contemporanea. Dopo aver distinto, nella Section I, tra cittadini in armi e civili non belligeranti – prevedendo che quest'ultimi dovessero esseri difesi e protetti nella persona, nella proprietà e nell'onore – la Section II introduceva una serie di dettagliate previsioni relative alla tutela di istituzioni religiose, istituzioni educative, e musei di belle arti. Gli articoli 34-36, in particolare, rappresentavano la parte più innovativa di questa disciplina: l'articolo 34 prevedeva che una serie di proprietà che garantivano un pubblico servizio – come scuole, università, ospedali, istituti di carità, chiese e

³³ Cfr. il suggestivo quadro tracciato da L. Firpo nell'introduzione a Id. (a cura di), *Henri Dunant e le origini della Croce Rossa*, UTET, Torino 1979, pagg. VII-XXXIX..

³⁴ Di origine tedesca (era nato a Berlino nell'anno 1800), Francis Lieber aveva combattuto contro i francesi a Ligny (vicino a Waterloo), rimanendo, appena quindicenne, ferito a Namur. Intellettuale liberale, dopo la fuga determinata dalle difficoltà incontrate con l'occhiuta sorveglianza della polizia prussiana, si era rifugiato in Grecia dove aveva preso parte al movimento di resistenza contro la Turchia, riuscendo a tornare a Berlino soltanto nel 1823, dopo aver trascorso alcuni anni a Roma sotto la benevola protezione dello storico Barthold George Niebuhr, allora Ministro plenipotenziario del governo prussiano nello Stato Pontificio. Le nuove difficoltà lo indussero a trovare nuovamente rifugio all'estero: nel 1826 si trasferì a Londra e da lì, l'anno successivo, a Boston, divenendo dapprima professore di storia e scienza politica presso il South Carolina College, nel 1835; poi, dal 1857 e fino alla morte, avvenuta nel 1872, presso il Columbia College. Su Lieber, e sulle ricadute e le influenze del suo codice, alla cui stesura egli si prodigò anche in ragione di una personale attenzione al tema della guerra, accentuata dal coinvolgimento dei suoi tre figli nella guerra di secessione (due nell'Unione, il terzo nell'esercito confederale, ove trovò la morte), cfr. il profilo di T. Meron, *Francis Lieber's Code and Principles of Humanity*, in J.I. Charney - D.K. Anton - M.E. O'Connell (ed.), *Politics, Values and Functions. International Laws in the 21th Century. Essays in Honor of Professor Louis Henkin*, Martinus Nijhof Publishers, The Hague-London-Boston 1997, pagg. 249-260.

musei – non dovessero essere considerate come proprietà pubblica per ciò che concernesse gli obiettivi di appropriazione da parte delle forze nemiche; l'articolo 35 stabiliva che capolavori artistici, biblioteche, collezioni o strumenti preziosi dovessero essere messi al sicuro contro tutti i danneggiamenti evitabili, anche nel caso in cui fossero conservate in edifici fortificati posti sotto assedio o bombardati. Si postulava una eccezione relativa all'acquisizione da parte dello Stato nemico, stabilendosi che ove uno dei due paesi in conflitto possedesse capolavori, biblioteche, o strumenti scientifici, essi potessero essere acquisiti con la forza e trasportati, per il beneficio della nazione nemica, cui sarebbe stata riconosciuta la proprietà di detti beni in ultima sede, attraverso il trattato di pace. E tuttavia, a garanzia della tutela, l'articolo 36 introduceva una ulteriore eccezione prevedendo che alcuni capolavori d'arte non potessero in nessun caso essere alienati o portati via se presi, né che potesse sussistere per essi l'ipotesi di appropriazione privata, di distruzione o danneggiamento. La protezione sulle proprietà civili era peraltro prevista soltanto nei limiti in cui le esigenze della guerra lo consentissero. Si introduceva in questo senso un embrionale concetto di "necessità militare", definito come "necessità di utilizzare quelle misure indispensabili ad assicurare il raggiungimento dei fini della guerra, in pieno accordo con il moderno diritto e le consuetudini di guerra" così definito³⁵.

Con le proprie precoci definizioni, il Lieber Code divenne così un modello per una serie di successive Convenzioni che stratificarono e precisarono sempre meglio il problema della protezione dei monumenti e del patrimonio dai danni di guerra, dalle spoliazioni e dagli atti di vandalismo che durante un conflitto potessero essere perpetrati. Ne fu un esempio importante lo Schema di regole internazionali sulle leggi ed i costumi di guerra, siglato nel 1874 durante la conferenza svoltasi a Bruxelles il 27 luglio su iniziativa dello Czar Alessandro II° e con la partecipazione di 15 paesi, per valutare il rilievo del problema alla luce dei danni inferti al patrimonio monumentale durante la guerra franco-prussiana del 1870-'71³⁶. In risposta alla distruzione di siti storici a Parigi e Strasburgo, ad esempio, lo schema dichiarava proibito il danneggiamento a proprietà che non fosse imperativamente reso necessario dalle esigenze belliche, e stabiliva che dovesse essere compiuto ogni passo necessario a risparmiare gli edifici preposti a finalità artistiche, che non

³⁵ Cfr. Lieber Code, art. 14.

³⁶ Già la Dichiarazione di San Pietroburgo, del 1868, si era espressa a favore di una interpretazione delle leggi di guerra come "limiti entro cui le necessità della guerra devono essere bilanciate con le pretese dell'umanità", affermando che il progresso della civiltà dovesse avere l'effetto di alleviare il più possibile le calamità della guerra, e che l'unico obiettivo legittimo che gli Stati potevano avere di mira durante una guerra fosse quello di indebolire il nemico senza però infliggergli sofferenze inutili. Cfr. D. Schndler-J.Toman (ed.), *The Laws of armed conflicts. A Collection of Conventions, Resolutions and Other Documents*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht 1988, pag. 26.

dovevano essere neanche assoggettati ad uso militare. Si prevedeva del pari che la proprietà di stabilimenti ed edifici deputati a fini artistici o scientifici dovesse essere assoggettata al regime di proprietà privata e che tali edifici o stabilimenti non potessero essere presi da una potenza nemica. Proibito era il danneggiamento tramite assalto, e del tutto proibito ogni tipo di danneggiamento durante un eventuale periodo di occupazione. Lo schema, che prese la forma di un *Project of an International Declaration concerning the Laws and Customs of War*, non fu in realtà neanche approvato in quanto molti degli stessi Stati che avevano partecipato alla sua redazione durante la Conferenza³⁷ finirono per considerarlo non vincolante. Esso tuttavia costituì un ulteriore importante modello per successivi documenti giuridici ed atti politici di grande rilievo: tra i primi – in particolare – il cosiddetto Oxford Manual, ovvero il Manuale sulle leggi e costumi di guerra adottato nel 1880 dall'Institut of International Law, fondato nel 1873; tra i secondi, soprattutto, la lunga serie di convenzioni siglate all'Aja, vero e proprio laboratorio di un moderno *ius belli ac pacis* dalle fondamentali ricadute anche sul piano della tutela del patrimonio culturale.

La prima Conferenza di pace convocata all'Aja si dovette all'iniziativa dello Czar Nicola II°, con l'obiettivo di creare un regime giuridico che avrebbe dovuto regolare la condotta della guerra e – negli auspici dei partecipanti e dei promotori – incoraggiare il raggiungimento di una sorta di "pace definitiva". La Conferenza, che si svolse dal 18 maggio al 29 luglio 1899, non riuscì in effetti a raggiungere l'obiettivo prioritario di un accordo intorno alla riduzione degli armamenti, ma adottò – oltre ad alcune dichiarazioni di principio ed auspici di carattere politico - tre Convenzioni relative rispettivamente alla risoluzione pacifica delle controversie internazionali, alle leggi e costumi della guerra terrestre, all'applicazione alla guerra navale dei principi ratificati dalla Convenzione di Ginevra del 22 agosto 1864 relativa al trattamento dei feriti³⁸. Impegnata la Russia nella guerra contro il Giappone, l'iniziativa di promuovere una seconda conferenza che perfezionasse gli obiettivi ed i contenuti della prima fu inizialmente presa – negli anni successivi – dal governo statunitense, anche se fu ancora una volta per mano russa che la Conferenza fu infine organizzata, svolgendosi nuovamente all'Aja dal 15 giugno al 18 ottobre 1907.

³⁷ Il Protocollo finale fu siglato da Austria-Ungheria, Belgio, Danimarca, Francia, Germania, Gran Bretagna, Grecia, Italia, Olanda, Portogallo, Russia, Spagna, Svezia e Norvegia, Svizzera, Turchia.

³⁸ *Ivi*, pag. 50. L'Atto finale della Conferenza fu sottoscritto da Austria-Ungheria, Belgio, Bulgaria, Cina, Danimarca, Francia, Germania, Gran Bretagna, Grecia, Italia, Giappone, Lussemburgo, Messico, Montenegro, Olanda, Persia, Portogallo, Romania, Russia, Serbia, Siam. Spagna, Svezia e Norvegia, Svizzera, Turchia, Stati Uniti,

Il frutto principale di questa lunga fase di studio, cui la proposta del 1950 aveva impresso una decisiva accelerazione, fu comunque la Convenzione per la protezione del patrimonio culturale in caso di conflitto armato, siglata all'Aja nel 1954: a tutt'oggi, pur con le modifiche introdotte da successive convenzioni, da considerarsi come "il quadro normativo unificante del diritto internazionale a tutela dei beni culturali in caso di conflitti armati"³⁹. Il progetto di Convenzione fu preparato dal Direttore Generale dell'UNESCO, in base alla Risoluzione 4-44 approvata a Firenze, e diffuso poi tra gli Stati membri per le relative osservazioni, che furono discusse durante la VI^a Conferenza Generale svoltasi a Parigi nel 1951. Una seconda versione fu elaborata dal Comitato Internazionale dei Monumenti, Siti d'interesse artistico e storico, e Scavi archeologici, e sottoposta nuovamente all'esame dei governi degli Stati membri, rielaborata dalla Segreteria dell'UNESCO. Un'ultima revisione, effettuata da un comitato di esperti, dette come risultato l'elaborazione di tre distinti documenti – un Commentario, un progetto di Convenzione, ed un Protocollo attuativo – approvati dalla VII^a Assemblea Generale celebrata a Parigi nel 1952. Tutti e tre i documenti furono infine approvati nella Conferenza svoltasi dal 24 aprile al 14 maggio 1954 all'Aja. La Convenzione si presentava come un documento che armonizzava i precedenti testi stabilendo uno *standard* minimo che non poteva essere oggetto di accordi successivi contenenti deroghe peggiorative. Stabiliva inoltre una clausola di estensione generale che rendeva la Convenzione applicabile anche a Stati coinvolti in conflitti che non l'avessero ratificata. Riconosceva l'applicabilità della tutela ai casi di conflitti sorti tra due Stati firmatari, ma anche a conflitti che non avessero carattere internazionale, o ai casi di occupazione nemica del territorio anche quando non vi fosse resistenza militare⁴⁰.

L'organizzazione della tutela era definita in base ad una accezione molto ampia di bene culturale, a sua volta definita in tre categorie. L'articolo 1 della Convenzione stabiliva infatti che, ai fini dell'applicabilità delle norme di tutela previste, dovessero essere considerati beni culturali, indipendentemente dalla loro origine o proprietà:

a) i beni, mobili o immobili, aventi grande importanza per il patrimonio culturale dei popoli, come i monumenti architettonici, d'arte, di storia, religiosi o secolari; i siti archeologici, gli insediamenti che nel loro insieme offrirono grande

³⁹ F. Francioni, *Il contributo del diritto internazionale alla protezione del patrimonio culturale*, in Alberico Gentili, *La salvaguardia dei beni culturali nel diritto internazionale*, Atti del Convegno di San Ginesio 22-23 settembre 2006, Giuffrè, Milano 2008, pag. 320.

⁴⁰ C. Marquez Carrasco, *La proteccion internacional de los bienes culturales en tiempo de conflicto armado*, in F. Marrella (a cura di), *Le opere d'arte tra cooperazione internazionale e conflitti armati*, Cedam, Padova 2006, pagg. 228-229.

interesse storico o artistico, opere d'arte, manoscritti, libri ed altri oggetti d'interesse storico, artistico, o archeologico, così come collezioni scientifiche e collezioni importanti di libri ed altri oggetti d'interesse storico, artistico, o archeologico, così come collezioni scientifiche e collezioni importanti di libri, archivi e riproduzioni di beni precedentemente definiti;

b) gli edifici il cui scopo, principale ed effettivo, fosse quello di conservare od esporre i beni culturali immobili definiti nel capoverso a., come musei, grandi biblioteche, depositi di archivi, così come i rifugi destinati a proteggere, in caso di conflitto armato, i beni culturali mobili definiti nel capoverso a.;

c) i centri che comprendessero in misura considerevole beni culturali delle tipologie definite nei capoversi a e b, denominati centri monumentali.

Così accantonando il principio della titolarità e dell'origine, rinsaldando il criterio dell'importanza culturale, ed introducendo in maniera significativa una nozione di spazialità storico-conservativa nel riferimento a luoghi di conservazione ed a centri monumentali⁴¹.

Sulla base di questi criteri, la Convenzione organizzava due differenti tipologie di tutela: l'una *generale* e l'altra definita come *protezione speciale*. La prima si strutturava in due ordini di azione: la *salvaguardia* ed il *rispetto*. La *salvaguardia* consisteva in una serie di tipologie di intervento destinate ad assicurare l'esistenza di condizioni materiali adeguate per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto. Si trattava di misure preventive di competenza dello Stato sul cui territorio si trovasse il bene culturale, da stabilirsi in periodo di pace. Secondo l'articolo 3 le Alte Parti Contraenti si sarebbero impegnate ad adottare tali misure di prevenzione contro i danni prevedibili in caso di conflitto. In caso di occupazione, il paese occupante era impegnato a collaborare con le autorità del Paese occupato ai fini della tutela. Il *rispetto*, diversamente, si definiva come misura negativa, riferendosi innanzitutto all'obbligo di non commettere determinate azioni, previste come proibite: in particolare l'utilizzo dei beni culturali, dei loro sistemi di protezione e di tutte le vicine pertinenze in un modo che potesse esporli a distruzione o deterioramento in caso di conflitto, e qualunque atto di ostilità nei riguardi di detti beni. Allo stesso modo gli Stati si impegnavano a proibire, impedire, ed in caso di necessità far cessare, qualunque atto di sottrazione, occultamento o appropriazione indebita, stabilendosi come ugualmente proibita la requisizione dei beni culturali mobili siti sul territorio di altro Stato contraente, come pure ogni altra azione di rappresaglia contro i beni culturali. Tali obblighi di rispetto erano da osservare anche da parte di paesi che non avessero sottoscritto la Convenzione, e questa previsione di responsabilità condivisa colmava le lacune delle precedenti convenzioni del 1899 e del 1907.

⁴¹ *Ivi*, pag. 230.

Il secondo regime di tutela – la cosiddetta *protezione speciale* – si applicava ad un numero ed a tipologie limitate di beni, rispetto ai quali l'immunità veniva elevata al livello di inviolabilità assoluta, concretizzandosi nel divieto di compiere "qualunque atto di ostilità" nei confronti di tali beni. Tale regime era previsto per un numero ristretto di rifugi destinati a preservare i beni culturali in caso di conflitti, di centri monumentali e di altri beni culturali immobili di particolare importanza⁴². L'applicazione di tale regime era peraltro vincolata alla condizione che tali beni non fossero destinati ad uso militare e fossero del pari lontani da centri industriali o strutture militari considerate obiettivi sensibili. Se ne prevedeva l'iscrizione in un "Registro internazionale dei beni culturali sottoposti a regime di protezione speciale" controllato dal Direttore Generale dell'UNESCO. I beni sottoposti a protezione speciale avrebbero dovuto riportare l'emblema della Convenzione ripetuto tre volte; una sola volta gli altri.

Accanto alla Convenzione fu approvato poi un Protocollo che per la prima volta si occupava dell'importante problema dell'illecito trasferimento dei beni. Si disponeva che uno Stato occupante avesse l'obbligo di prevenire l'esportazione dei beni culturali dal territorio occupato; e di converso di custodire, fino alla restituzione dopo la fine delle ostilità, i beni pure eventualmente sottratti in violazione di tali obblighi.

Verso un concetto "integrale" di patrimonio culturale

La Convenzione dell'Aja fu dunque un documento di notevole rilevanza e tale da determinare conseguenze rilevanti sull'intero dibattito snodatosi successivamente: disegnando un quadro articolato della tutela ed inserendolo in un contesto internazionale che ormai diveniva il vero terreno di confronto e di elaborazione sul tema. Innanzitutto per l'accezione particolarmente ampia della categoria di *bene culturale*, che veniva tra l'altro utilizzata per la prima volta, il cui danneggiamento veniva considerato come un *vulnus* inferto al patrimonio dell'umanità intera, contribuendo ogni popolo allo sviluppo della cultura mondiale. Una visione che in questo senso superava largamente la visione "eurocentrica" della cultura e dell'arte,⁴³ ma anche una visione "privatistica" del bene culturale, elevato ad oggetto di tutela in ragione del proprio valore intrinseco e non più della titolarità

⁴² *Ivi*, pag. 234.

⁴³ A.M. Maugeri, *La tutela dei beni culturali nel diritto internazionale penale. Crimini di guerra e crimini contro l'umanità*, Giuffrè, Milano 2008, pag. 25. L'A. sottolinea, in riferimento al contributo di M.J. Johnson, *New Management: the Obligation to Protect Cultural Property during military occupation*, "Military Law Review", voll. 190-191/2006-2007, pag. 127, come gli Stati Uniti, la Gran Bretagna ed il Giappone abbiano in effetti mostrato un interesse abbastanza relativo all'adozione della Convenzione dell'Aja.

proprietaria. Come osservava già nel 1998 Francesco Francioni, il preambolo della Convenzione definiva in sostanza “una norma generale che (faceva) divieto di atti di deliberata o irresponsabile distruzione di beni significativi del patrimonio culturale in caso di conflitto armato”, precisando il divieto di atti di ostilità o di utilizzo di tali beni a scopi militari⁴⁴. In secondo luogo perché la Convenzione fissava principi e criteri di tutela destinati a divenire parte del diritto consuetudinario, applicandosi quindi anche a Stati che non l'avessero firmata⁴⁵. Del pari significativo, in terzo luogo, era il fatto che la Convenzione definisse i beni culturali come categoria autonoma oggetto di tutela, distinguendoli da altri beni, pure ritenuti, per motivi diversi, meritevoli di tutela, come ospedali ed edifici di culto. E che, conseguentemente, ne allargasse la definizione superando una impostazione tradizionalmente “elencativa” di essi⁴⁶.

Quale fu, ci si potrebbe chiedere avviando a conclusione il nostro ragionamento al termine di questa pur rapida ricognizione, l'incidenza di questa riflessione sulla dottrina e soprattutto sulla azione svolta in sede politica e legislativa in Italia, e quale la capacità della cultura giuridica impegnata su questi temi di recepire i progressi che tale evoluzione indiscutibilmente segnava? Come ha sottolineato in un saggio ancora attuale Sabino Cassese, la storia delle politiche di gestione dei beni culturali in Italia appare segnata da una asimmetria tra un grande fervore di dibattito e di azione che segnò il periodo tra la fine del secolo XIX° e tutta la prima parte del Novecento; ed una riflessione, e soprattutto un'azione, assai più deboli nel periodo successivo, segnato da poche leggi molto specifiche (inerenti ad esempio il patrimonio archivistico, le biblioteche, il personale dei musei e dei centri di conservazione), ma da una assoluta inconsistenza sul piano delle iniziative complessive volte alla redazione di leggi organiche, perlomeno, come si è detto, fino all'istituzione di un Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel 1975. E' questo un giudizio che appare ancora oggi largamente condivisibile, anche se meritevole, forse, di una qualche ulteriore problematizzazione. L'analisi condotta in queste brevi note dimostra in effetti come l'attenzione al tema del patrimonio, alla sua concettualizzazione, ed all'organizzazione di un più efficace

⁴⁴ F. Francioni, *Principi e criteri ispiratori per la protezione internazionale del patrimonio culturale*, in F. Francioni-A. Del Vecchio-P. De Caterini (a cura di), *Protezione internazionale del patrimonio culturale: interessi nazionali e difesa del patrimonio comune della cultura*, Atti del Convegno – Roma, 8-9 maggio 1998, Giuffrè, Milano 2000, pag. 15.

⁴⁵ Cfr. in proposito J.M. Henckaerts, *New rules for the protection of cultural property in armed conflict*, “Revue Internationale de la Croix-Rouge”, vol. 81/1999, pagg. 593-594.

⁴⁶ E. Greppi. *La protezione generale dei beni culturali nei conflitti armati: dalla Convenzione dell'Aja al Protocollo del 1999*, relazione al Convegno *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati: nuove tendenze nel 50° anniversario della Convenzione dell'Aja*, Catania 21-23 ottobre 2004; cit. in A.M. Maugeri, *La tutela dei beni culturali...*, op. cit., pag. 28.

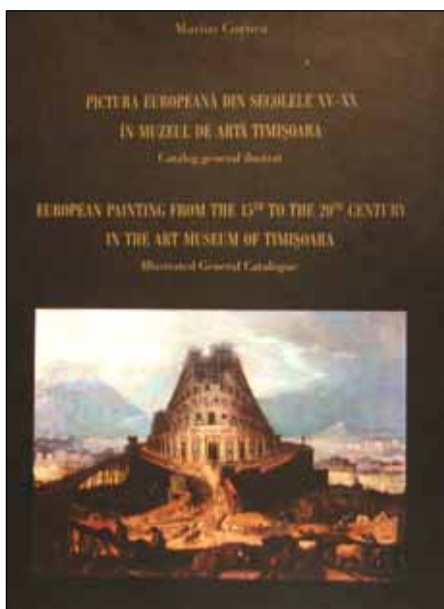
sistema di tutela, non soltanto sia presente, ma risulti addirittura crescente all'indomani del 1945: e ciò sia per esigenze contingenti legate ai problemi della ricostruzione, sia per una più matura consapevolezza di operatori, tecnici ed intellettuali al rilievo del tema in oggetto. La scienza giuridica, in particolare, esaminata in queste pagine, diventa addirittura una punta avanzata di una più ampia riflessione condotta a tutti i livelli, e che diverrà ancora più intensa proprio alle soglie degli anni Sessanta, quando il tema del patrimonio si incrocerà con il complesso tema delle trasformazioni da cui il territorio italiano è investito in seguito ai vasti fenomeni di mutamento sociale, demografico, culturale, innescati dal "miracolo economico". Vero è semmai che il quadro legislativo rimane fermo alle leggi del 1939, e che l'eredità della politica condotta dal regime fascista rimanga, anche su questo settore, assai penetrante. Un'*impasse*, evidentemente, destinata a superarsi soltanto grazie ad un profondo rinnovamento generazionale che consentirà l'affermazione di una rete di studiosi il cui profilo sarà nettamente marcato dall'attenzione ad orizzonti e settori nuovi dell'intervento pubblico, in un dibattito, peraltro, segnato da quel vero e proprio punto di arrivo e di ripartenza rappresentato dai lavori della Commissione per l'indagine sullo stato e la salvaguardia del patrimonio culturale in Italia, insediata nel 1964 e presieduta dal democristiano Francesco Franceschini, capace di far emergere con chiarezza una accezione del bene culturale che – superando i limiti estetizzanti delle leggi del 1939 – collocherà la materia nel contesto di una interpretazione comprensiva e storico-sociale capace di sposare al meglio gli indirizzi provenienti dalla dottrina e dalla giurisprudenza internazionale.

Recenzie - Book Review

Marius Cornea, *Pictura europeană din secolele XV - XX în Muzeul de Artă Timișoara*, catalog general ilustrat [*European Painting from the 15th to the 20th Century in the Art Museum of Timișoara*, Illustrated General Catalogue], Editura Diacritic Brumar, Timișoara 2012, 418 p. + 20 il. color și 476 alb-negru

Spre sfârșitul anilor '60 îmi începusem activitatea ca îndrumător, apoi muzeograf la Muzeul de Artă din Cluj, cu fișele de evidență gălbui cu o dungă roșie în colțul din dreapta sus. Erau fișe întocmite rațional așa zice, pe care am făcut o bună ucenicie. Completam rubricile cu scrisul de mână străduindu-ne ca în micile spații conceptul să fie clar și bogat în același timp.

În anii 1971-1972 am avut șansa să fiu bursier al statului italian la Universitatea Internațională de Artă de la Florența ce-l avea ca rector pe cunoscutul critic de artă Carlo Lodovico Ragghianti. Fusesem înscris la cursul de *Muzeologie. Expresie și comunicare vizuală*, unde ilustrul cunoscător ne propunea o muncă de pionierat în colaborare cu UNESCO, pentru o corectă cunoaștere a patrimoniului național și, vizionar, pentru înglobarea sa într-o unitate europeană (vezi Google: Museologia e comunicazione visuale. UIA Firenze 1970). Erau pași deosebiți spre



nașterea imaginii de întreg pe care Uniunea Europeană de azi încearcă să-l pună în practică, nu fără dificultate.

Întors în țară, la scurt timp, am constatat că s-a trecut la o idee nouă spre a împlini și la noi proiectul de cunoaștere a patrimoniului. Pornit de sus, centralizat, după pofta dictaturii, noul proiect concretizat în celebra *Fișă analitică de evidență*, verde, cu căsuțe pentru fiecare literă, trebuia să hrănească un

„creier” de la minister prin redactări bazate pe indicațiile a zeci de pagini de precizări metodologice adesea halucinante, o adevărată harababură sofisticată a definițiilor și aflată în afara realităților din teren și a experienței de manageriat muzeografic. Tot acest proiect imaginat ușor utopic nu ținea cont că țara nu avea nici măcar un inventar cu toate datele tehnice însoțite de o fotografie alb-negru. Nu-l aveam atunci și nu-l avem nici astăzi. Ani de zile munca noastră era „apre-

ciată” pe baza cuantumului de fișe trimise spre capitala țării. Se zicea că sunt prelucrate pe computer, stocate și va apare inventarul (unii ziceau catalogul) ce va finaliza o situație necesară cunoașterii patrimoniului. Ce a urmat, mai ales după cei douăzeci și trei de ani de indecizie în a renunța la centralism și de slăbire a rețelei muzeografice, vedem azi. O țară care nu are măcar o evidență primară a patrimoniului bazată pe cele mai simple inventare cu o fotografie alături. Cum să dezvoltăm muzeografia, cum să facilităm circulația operelor și cunoașterea patrimoniului, cum să incluzi acest tezaur în programa școlară, cum să facilităm dezvoltarea corectă a comerțului de artă, cum să ieși și să te raliezi la catalogarea valorilor europene și mondiale?

Am făcut tot acest preambul la recenzie tocmai pentru a sublinia importanța inițiativei domnului Marius Cornea de a inventaria și repertoria, *Pictura Europeană din secolele XV-XX în Muzeul de Artă Timișoara* și de a încerca, pe anumite colecții, să inițieze un catalog critic (raisonné). De asemeni este de semnalat și traducerea integrală a lucrării în limba engleză pentru a grăbi astfel apropierea noastră la circuitul valorilor europene și a atrage atenția specialiștilor din exterior.

Lucrarea începe cu o frumoasă vitrină color, prin selecția a douăzeci de planșe. Ni se oferă astfel o idee despre valorile colecției și calitatea conservării. Dacă în anii '70 era greu să ne imaginăm un simplu inventar cu o fotografie alb-negru, având în vedere dificultățile tehnice, astăzi aportul imaginilor color devine esențial pentru analiza specialiștilor de oriunde. Se pare că, pe moment, sponsorii noștri nu au ajuns la această generozitate pentru piese de patrimoniu național căci restul de 456 de imagini sunt în continuare în alb-negru. Și o spun privind spre chioșcurile de ziare, cu consumabile pline de imagini color.

Autorul face dovada unui efort intens de documentare, de adunare de date și opinii legate de acest patrimoniu și încearcă găsirea unei orientări metodologice care să prezinte concluziile actualului stadiu de cercetare, căci ne aflăm la început de drum, cum bine remarcă doamna muzeograf Elena Miklósik în introducerea sa: „confruntarea concluziilor sale cu părerile specialiștilor din diferite centre de studii «îi înlesnește» găsirea răspunsurilor privind paternitatea sau tema originală a multor picturi. Unele lucrări însă își păstrează încă secretele și lasă deschise întrebările referitoare la apartenența lor unor maeștri sau ateliere de creație” (p. 17-18).

Constatăm, urmărind bibliografia generală, că domnul Marius Cornea a elaborat în 2004 o lucrare de master, manuscris, cu titlul: *Pictura italiană din secolele XVII-XVIII în colecția Muzeului Banatului*, susținută la Universitatea Națională de Artă București și de asemenea în anul 2005 lucrarea: *Pictură europeană secolele XV-XX în Muzeul de Artă Timișoara*, Timișoara 2005, precum și alte două lucrări cu referire la pictura europeană și cea venețiană în anii 2006 și 2007: *Colecția de pictură europeană și I dipinti veneti dal XV al XIX secolo nel Museo d'Arte di Timișoara (Romania)*. Pe baza acestor lucrări, de sinteză, se susține prezenta încercare de catalogare.

Primul capitol este intitulat *Școlile italiene* (p. 65-144), iar al doilea *Școlile flamande olandeze și belgiene* (p. 145-162), ambele fiind o încercare de catalog critic pentru ca în continuare capitolele *Școlile germane și austriece*, *Școlile maghiare*, *Școlile franceze*, *Alte școli artistice*, *Miniaturi* să se constituie de fapt într-un repertoriu (sunt în total 476 de lucrări).

Remarcam de la început că autorul încearcă să-și definească orientarea metodologică și asupra unor astfel de aspecte ne vom referi în cele ce urmează, în special cu

trimitere la structura unui catalog critic, instrument de lucru precis, eficace, scris cu acribie, mijloc prim de abordare și care aduce în prim plan toate sursele primare. În cazul colecției din Timișoara catalogul Ormós 1888, Kalauz 1916 și Călăuza 1927 sunt referiri de bază și mențiunile lor ar fi bine să fie mereu prezente în analiza critică și nu doar cu trimiteri la bibliografie și rareori cu comentarii. Concluziile lor pot să fie greșite dar au încărcătura momentului, vorbesc și despre epocă, moda ei, preferințele generale (vezi și Gheorghe Măndrescu, *Eticheta și respectul pentru donatori*, în „Studia UBB Historia Artium”, (LV) 2010, 1, Cluj-Napoca). În acest sens revin din nou la trimiterile din introducerea doamnei Elena Miklószik ce subliniază aportul custodelui István Berkeszi: „Din călăuza pinacotecii care a văzut lumina tiparului în 1916 lipsesc datele valoroase ale exponatelor: tehnică, dimensiuni, datare, proveniență, intervenții de restaurare. Mențiunile făcute în dreptul pieselor oferă succinte informații doar în legătură cu persoana donatorilor, originalitatea piesei sau perioadele în care au trăit autorii – majoritatea datelor sunt preluate din catalogul apărut în anul 1888 sau din dicționarele de artă ale vremii”. Să nu uităm că de la catalogul Călăuza 1927 au trecut șaiszeci de ani până la apariția unui nou ghid în 1978 (ce cuprindea doar 127 de piese). Vorbind despre acele vremi doamna Elena Miklószik exprima în rândurile sale (p. 16-17) gândurile unui muzeograf profesionist care a simțit din plin drama unor colecții trecute la „înghețarea” de după al doilea război mondial și la “selecția” implicită: „Portretele unor personalități, unele teme religioase, operele anumitor artiști nu sunt agreate de inspectorii culturali ai anilor '70-'80. Încetul cu încetul se așează praful de zi cu zi și apoi al uitării pe aceste piese. Ele nu mai prezintă interes decât pentru inventarul

contabil și pentru fișele obligatorii de evidență primară”. Dar dânsa simte potențialul ce poate fi relevat prin analiza profundă a unui patrimoniu ce așteaptă munca asiduă a cercetării: „Coroborarea datelor la prima vedere neînsemnate, verificarea inventarelor succesiv întocmite și nu în ultimul rând analiza stilistică a lucrărilor crează posibilitatea descoperirii galeriilor de pictură constituite în perioada secolelor XVIII-XX pe aceste meleaguri.”

Domnul Marius Cornea este un tânăr cercetător care a beneficiat de șansa specialiștilor de după 1989, formându-se și prin numeroase ieșiri în străinătate. Este remarcabilă lista cercetătorilor pe care i-a consultat și pe lângă care a evoluat. Acești specialiști ar trebui prezentați în catalog pe larg cu CV-urile lor și cu o listă bibliografică concludentă.

Vom urmări în continuare elaborarea lucrării pe rubrici subliniind aspectele metodologice.

Proveniența. Având în vedere considerentele expuse mai sus credem că aceasta este rubrica cu care ar fi bine să înceapă fiecare fișă și ea să includă și analiza privind tema, motivele alegerii ei, maniera interpretărilor și referirile la multitudinea de situații care au determinat apariția și mai apoi trecerea în patrimoniul muzeului, cu documentul pe baza căruia lucrarea intră în muzeu, cu data precisă (aceasta este obligatoriu menționată în inventarul muzeului), cu precizarea vechiului proprietar și unde sunt, considerații privind maniera în care a avut loc intrarea în patrimoniu. Socot că nu sunt adecvate și suficiente formulări de tipul: „portret deus de statul maghiar în anul 1913” (fișa 256), „lucrare transferată muzeului după 1948” (fișa 218, 285 ș.a.), „transfer către muzeu în anul 1949” (fișa 99, 173), (cunoaștem abuzurile prin care au fost devastate instituțiile și proprietățile private la începutul instaurării

dictaturii comuniste), „transfer către muzeu după anul 1970” (fișa 91), „transfer către muzeu în anul 1973” (fișa 108, 284), „înregistrat în patrimoniu după 1989” (fișa 110, 111). De multe ori aceste documente ascund informații remarcabile despre evenimente și persoane. În plus informațiile proprietarului precedent, cuprinse în documentul oficial, pot fi determinante pentru cunoaștere. În altă ordine de idei, din experiență proprie, s-ar cere mult mai multă acribie și profesionalism din partea persoanelor care fac aceste înscriri în registrele de inventar.

Atenție și la coroborarea datelor existente. De exemplu la lucrarea cu numărul 46 nu este clar când aceasta a fost în posesia Muzeului Toma Stelian, în anul 1948 sau în anul 1939 (vezi catalog 1939).

Atribuiri. La rubrica aceasta autorul prezintă multitudinea încercărilor de atribuire aducând o importantă contribuție la cercetarea prezentă și viitoare. Observăm totuși că abundentele comunicări verbale, atât de necesare pentru cercetător, trebuie privite cu mai multă reținere. Nefiind publicate de către susținători, ele nu ar trebui incluse în rubrică cu atât mai mult cu cât adesea avem înșiruirea unor păreri divergente. Repet, ele sunt necesare pentru cercetători, pot fi folosite pentru o proprie evaluare, dar concluziile trebuie să apară clar ca aparținând autorului acestui volum. Comunicările verbale pot fi menționate în studiul dedicat lucrării și publicat într-o revistă de specialitate. Înșiruirea atâtor păreri ale unor persoane care în fapt nu și-au dat girul în scris, chiar dacă sunt specialiști străini, crează confuzie.

Formularea aleasă de autor pentru atribuiri este uneori prea categorică, vis-a-vis de relații ale predecesorilor și elimină precauția sau nu lasă nici o șansă viitorului cercetător. Încă o dată subliniez importanța menționării studiului sau a paginilor dintr-o lucrare pro-

prie care susține atribuirea. Trimiterile la comunicări verbale sunt dificil de acceptat și de analizat în lipsa posibilității de lectură a argumentației detaliate a celui ce a exprimat-o. În cazul în care nu avem această posibilitate cred că nu trebuie să ne grăbim, putem rămâne la fișa de repertoriu, extrem de utilă astăzi.

Se mizează uneori pe autoritatea personală, fără prezentarea raționamentului și surselor, câte sunt: „ În februarie 2011 Marius Cornea a precizat că pictura este o copie după lucrarea lui Cesare Fracassini, *I martiri Gorgomiensi* (1867), ulei pe pânză, 740×573 mm, dintr-o colecție privată din Roma” - fără trimitere la studiu, fără precizarea datelor colecției romane, fără nicio bibliografie (fișa nr. 23).

Se fac afirmații categorice, cu trimiteri multiple la autori sau posibile modele aflate în muzee și colecții diverse, fără precizări ale surselor, cu referiri ce nu apar în bibliografie și care au permis asocierea (vezi spre exemplu doar fișele 6 și 20). Spectaculosul înșiruirilor trebuie coroborat cu alte informații și analogii reproduse, ce duc la concluzia susținută de autor. În general trebuie acceptată concluzia cu rezerva că pasul acesta este important pentru cunoaștere, dar nu definitiv, văzând că adesea se propun soluții total diferite de cele ce au circulat până în prezent.

Sunt și dovezi care arată precizia cu care autorul știe să reunească valențele informațiilor (vezi fișa nr. 25, 87, 93). Pe lângă maniera de analiză a surselor pe care o întâlnim în introducerea fișei, la rubrica Atribuiri putem constata cât de mult i-au folosit întâlnirile și comunicările verbale avute cu diverși specialiști străini.

Continuând cu analiza aspectelor metodologice întâlnim supărătoare omisiuni privind trimiterile la surse bibliografice im-

portante ale cercetătorilor români care au lăsat mărturie scrise, adesea citate în lucrare. Sunt câteva personalități distincte care au activat în anii '60 - '70 făcând o muncă de pionierat la un înalt nivel profesionist, fixată prin scrieri ce-și păstrează valoarea odată cu trecerea anilor. Și ei au plecat de la spontane aprecieri verbale dar mai apoi cu perseverență și îndrăzneală au ajuns la concluzii pertinente, fixate în scris. Mă refer în primul rând la corespondența dintre Theodor Ionescu (muzeograf la Muzeul Brukenthal) și Roberto Longhi, cunoscutul critic italian. Interesante citate sau precizări din corespondența lor se găsesc în numeroase fișe, doar cu trimiterea 1962, fără a regăsi în bibliografie lucrarea publicată din care s-au scos aceste extrase (vezi fișele 6, 26, 29, 41, 93). La fel se întâmplă și în cazul muzeografului Anatolie Teodosiu (1967, 1977, împreună cu Annemarie Podlipny – Hehn 1982), personalitate remarcabilă a Muzeului de Artă din București, de la care se dau citate și se preiau importante atribuiri (vezi fișele 12, 14, 19, 34, 37, 40, 101, 105). Colegul timișorean Liviu Ciocârlie (1960) nu apare nici el cu o trimitere clară la bibliografie (vezi fișele 40, 44, 59, 68). O rodnică activitate a depus muzeografa Stela Radu. Atribuirile, semnele de întrebare, considerațiile sale apar cu o deosebită frecvență: 1967 (fișa 42), 1969 (fișele 48, 61, 69, 101), 1970 (fișa 26), 1971 (fișa 101), 1973 (fișele 26, 49), 1976 (fișele 26, 40, 45, 49, 70), 1977 (fișele 19, 53, 58, 65, 67, 77). Din datele înscrise nu reiese clar unde pot fi întâlnite în bibliografie. Sunt doar comentarii aflate în fișele de evidență? Chiar și în această formă ele ar trebui să apară la bibliografia generală de specialitate. Publicațiile muzeografice, chiar arhivele cu fișe, cataloagele de orice fel, sunt surse principale ale unui catalog de muzeu. Ele fixează cercetarea contemporană și o

deschid spre viitor (La fișa 44, la rubrica Atribuiri găsim menționat: Istorical colecției, 1998 (pictor italian din secolul al XVIII-lea); cu toate strădaniile nu am găsit această prescurtare la bibliografia lucrării sau la bibliografia generală. În final bănuim că este vorba de Vărtaciu 1998- Rodica Vărtaciu, *Istorical colecției de artă Universală...*; Acest tip de investigație pentru cititor este o pierdere de timp).

Alte diverse observații:

La fișa 93 - Copie din secolul al XIX-lea după SAFTLEVEN Cornelis Gorinchem, 1607 - Rotterdam, 1681, *Duet de violine* - Începând cu catalogul Ormós 1888, toți cercetătorii afirmă că autorul copiei este Jan Le Ducq (1638- 1693-95?). În finalul rubricii autorul notează: „În arhiva muzeului există o copie după scrisoarea din 15 ianuarie 1962 trimisă de N. Poch-Kahouns (Viena) Muzeului Brukenthal Sibiu și comunicată muzeului din Timișoara de către Theodor Ionescu: lucrarea din Timișoara este o copie din secolul al XIX-lea după originalul aflat la Viena.” Scrisoarea neagă atribuirea tuturor cercetătorilor de până acum. Cel puțin argumentația finală din scrisoare ar fi putut fi citată pentru a ne convinge cât de cât. Cercetătorul străin este și el om ca și noi.

La fișa 194 - ȘCOALA GERMANĂ, secolul al XVIII-lea, *Bărbat cu pipă* - Se trece prea ușor de la atribuirea școlii olandeze pe care o lansează donatorul Zsigmond Ormós în urma achiziției din anul 1868, la școală germană doar pentru că o afirmă verbal doi cercetători olandezi într-o frumoasă zi de august 2009.

La fișa 211 - WEGERER Julius, Mautern, 1886- ? *Peisaj (1916)* - Se spune: „Pictor academic și locotenent colonel (Oberstleutenant der K.u.K. Infanterie Regiment Nr. 61 în Timișoara), Wegerer a colaborat la realizarea muzeului regimentului 61 din Timișoara în preajma primului război mondial.” La biblio-

grafie: inedit. Credem totuși că este binevenită precizarea sursei pentru aceste informații de la început de secol XX.

La fișele 245, 253, 271, se afirmă că semnăturile au fost identificate de către E. Miklósik. Lucrările nu au nicio bibliografie. Ținând cont că doamna muzeograf Elena Miklósik a publicat analize de lucrări precum: *Două portrete de Vastagh György în colecțiile de artă ale Muzeului Banatului*, credem că și aceste identificări ar putea avea girul scris al autoarei.

La fișa 462 - ȘCOALĂ ITALIANĂ prima jumătate a secolului XIX, *Ingeraş* – Atribuirea se face pe baza unei comunicări verbale „categorice” deși în cazul acesta există un studiu datorat doamnei Ileana Pintilie care afirmă că lucrarea aparține artistei Rosalba Carriera. În calitate de arbitru domnul Marius Cornea, fără niciun comentariu, dă titlul mai sus pomenit doar pe baza acelei comunicări verbale. Acceptăm că discuția poate avea loc și până la rezolvarea ei s-ar cere un semn de întrebare și un adaus în titlu.

La fișa 465. Se pune întrebarea: pe baza căror argumente s-a schimbat titlul lucrării din *Portretul unui tânăr cu peruță*, cum figura în 1992, în *Profil de bărbat*, în 1994, pentru ca în catalog să apară *Portretul profesorului Márton cu peruță*. Fișa nu are nicio precizare.

Conservare și restaurare. De la început subliniem că la această rubrică se cer a fi introduse precizări privind starea de conservare actuală pe baza fișelor aflate în arhiva muzeului.

Aș semnala informațiile găsite la fișa 95: „Lucrarea a fost restaurată pe baza deciziei nr. 22412 din 1948 (nr. 234 / muzeu) și în anul 1978 de Ion Nanu în Muzeul Banatului Timișoara (consolidarea culorii, consolidare panoului, chituire, curățire, retuș, fișa de restaurare nr. 1, din data de 1.06.1971)”. Chiar

dacă suportă clarificări (intervenție Ion Nanu 1978 și în paranteză fișa cu anul 1971), nota privind conservarea și restaurările întâlnite la această lucrare, se constituie într-o raritate în ansamblul catalogului. Și subliniem că prezentarea documentației privind intervențiile trebuie semnalată cu precizie căci aceasta poate sprijini deciziile de azi sau de mâine privind atribuirile sau intervențiile necesare.

Formulări precum cea de la fișa nr. 2, reluate adesea în redactări diferite: „Lucrare restaurată în 1961 în Muzeul de Artă RPR București”, rămân neconcludente fără numărul fișei, data întocmirii, autorul, operațiile efectuate, bibliografie, concluzii, ș.a. Lipsa informațiilor, de asemenea este util a fi menționată. Chiar și atunci când sunt precizați autorii restaurării, absența trimiterii la documentația oficială, așa cum se face la majoritatea fișelor, privează lucrarea de o informație esențială pentru cunoașterea trecutului și prezentului ei. Sunt surprinzătoare și trimiterile asemănătoare celei de la fișa 106: „Lucrarea a fost restaurată pe baza deciziei nr. 17734 din 1948 (nr. 152/muzeu) și de Viorica Ciomocoș în perioada 1983-1984”. Lipsa documentației, chiar fără concluzii, pentru perioada recentă, este greu de explicat.

Bibliografia. Trimiteri de tipul celei întâlnite la fișa 32, Copie din secolul XVIII (?) după PIPPI Giulio, numit Giulio Romano, Roma, aprox. 1499-Mantova, 1546: “Copie din secolul XVIII? după originalul din galeriile Uffizi (Florența), tempera pe lemn, 1050× 770 mm, nr. inv. 2147, databil între 1520-1522. Lucrarea a fost transferată la Uffizi la sfârșitul secolului al XVIII-lea de la Academia imperială din Viena”, fără nicio notă, fără trimitere la bibliografia cu referire directă asupra obiectului, este o manieră care se repetă. Într-o viitoare lucrare cercetătorul în cauză cum va prelua aceste multiple informații care nu au menționate sursa?

La fișa nr. 33, ne punem întrebarea de unde se iau informații despre familia Bassano sau unde găsim textul lui Bernard Berenson și la ce pagină? Nu este indicat să fiu trimis, ca cititor, să fac muncă de ocnaș, de depistare. Tot așa se înșiruie informații despre München, despre Escorial. Apare ușor surprinzător ca la finalul introducerii la această fișă să constatăm că Zsigmond Ormós, considerat un autodidact (vezi introducerea la volum semnată de Elena Miklósi), precizează cu lux de amănunte sursele care l-au inspirat : „...amintește lucrarea de la Uffizi *Coborârea de pe cruce* a lui Leandro (ulei pe pânză, 143 ×227 mm), considerând pictura din colecția sa o copie a unui artist anonim după pictura din Florența menționată în *Nuovo Catalogo dell'I. e R. Galleria di Florența seconda edizione con l'indice dei Ritratti degli uomini illustri, Florența 1856* la p. 29.”

Sunt semnalate uneori surse importante - decisive pentru atribuiri, cu comentarii și trimeri lacunare dar fără semnarea bibliografiei complete. Vezi fișa 105: „Kathrin Bürger, com. scrisă, Viena 2009) autorul lucrării nu este Philips Wouwerman; artist german din secolul al XVIII-lea, în maniera lui Ph. Wouwerman)” - avem totuși o comunicare scrisă, unde?

Catalogul se încheie cu textul în limba italiană, *Una storia per Ormós Zsigmond*, un omagiu adus spiritului romantic al colecționarului din partea a doi colegi italieni, bursieri la fundația Roberto Longhi din Florența, Sara Martinetti și Ugo Feracci. Este o practică insolită la sfârșitul unui catalog de muzeu, dar care completează imaginea unui trecut aducător de mult farmec și plinătate.

Munca domnului Marius Cornea concretizată în acest catalog este încă o dovadă, pentru cei ce se mai îndoiesc, că cercetarea într-un muzeu se justifică pe deplin, că este de o mare complexitate și cere oameni pregătiți profesional, metodologic înarmați cu principii ferme și care se formează în timp, înconjurați de o atmosferă favorabilă, cu facilitarea unor contacte specifice pe o arie largă. Acești cercetători formează o elită profesională de care patrimoniul național are urgentă nevoie.

În introducerea la catalog, autorul afirmă: „Cercetarea acestui patrimoniu de cultură europeană a avut drept rezultat revizuirea și schimbarea unor atribuiri inițiale ce s-au dovedit a fi eronate, precum și încadrarea unor opere anonime în școli provinciale sau în sfera de influență a unor artiști de prestigiu”. Tonul acestor concluzii este prea categoric. Cercetarea este la început, studiile sunt de așteptat și surprize pot veni oricând. Și ce este considerat clarificat azi, poate fi modificat în viitor. Nu cred că pe baza unor comunicări verbale putem avea atâta certitudine. În cercetare cred că este mai firesc să lăsăm porțițe deschise.

Gheorghe MĂNDRESCU

* Conferențiar la Catedra de Istoria Artei,
Facultatea de Istorie și Filosofie,
Universitatea Babeș-Bolyai,
Cluj-Napoca, Romania
isir.cluj@gmail.com