



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



HISTORIA ARTIUM

1/2013

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI**

HISTORIA ARTIUM

1 / 2013

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 IOANA RUS-CACOVEAN, 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

STUDIA UBB EDITORIAL OFFICE: B.P. Hasdeu no. 51, 400371 Cluj-Napoca, Romania,
Phone + 40 264 405352

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

GHEORGHE MÂNDRESCU, Virgil Vătășianu - mărturii despre anii '50 * <i>Virgil Vătășianu - testimonianze degli anni '50</i>	5
NICOLAE SABĂU, Un Engolpion ("Relichia"?!) inedit în Arhiva Seminarului de Istoria Artei al Universității din Cluj * <i>An Unpublished Engolpion ("Relichia") from the Cluj University's Art History Seminary's Archive</i>	13
EKE ZSUZSANNA, IOANA RUS-CACOVEAN, Biserica fortificată din Copșa Mare, Sibiu * <i>Fortified Church in Copșa Mare, Sibiu</i>	41
CLAUDIA M. BONȚA, Conjuncturi astrale în medalistica barocă * <i>Astral Conjunctions in Baroque Medal Study</i>	65
RALUCA BETEA, Elemente de tradiție și inovație în iconografia Judecării de Apoi din bisericile maramureșene de lemn * <i>Traditional and Innovative Elements in the Last Judgment Iconography in the Wooden Churches of Maramureș</i>	75
BORDÁS BEÁTA, Castele din epoca eclecticismului în fostul comitat Cluj * <i>Historicist Country Houses from the Former Cluj County</i>	99
VLAD ȚOCA, Josef Strzygowski'e Ideas Reflected in Virgil Vătășianu's Book about Romanian Stone Architecture in the Hunedoara County * <i>Ideile lui Josef Strzygowski reflectate în cartea lui Virgil Vătășianu despre bisericile de piatră din județul Hunedoara</i>	121

GUUDRUN – LIANE ITTU, Karl Ziegler (1866 Arkenen/Archita – 1945 Königsberg/ Seit 1946 Kaliningrad), ein in Vergessenheit geratener bildender Künstler aus Siebenbürgen * <i>Karl Ziegler (1866–1945), un artist plastic transilvănean uitat</i>	131
BOGDAN IACOB, Elemente formaliste în discursul criticii de artă din revista <i>Arta (plastică)</i> * <i>Formalist Elements of the Art Critical Discourse in „Arta (plastică) Magazine”</i>	151
ANDREA RAGUSA, Per la salvezza dei beni culturali in Italia. La Commissione Franceschini e la codificazione di un nuovo concetto di tutela (1964 – 1966) * <i>For the Preservation of Italian Cultural Asset. Commissione Franceschini and the Building of a New Idea of Tutelage (1964-1966)</i>	161

Recenzii - Book Reviews – Comptes Rendus

Claudia M. Bonta, <i>Baroque Influence in Central-European Medal Work. The Seventeenth-Eighteenth Centuries</i> (Influențe baroce în medalistica central- europeană. Secolele XVII-XVIII). Ministerul Culturii și Patrimoniului Național. Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei. Bibliotheca Musei Napocensis XXXVI. Editurile Argonaut & Mega, Cluj-Napoca 2013, 215 p. + 349 il. alb-negru (NICOLAE SABĂU)	205
Anca Elisabeta Tatay, <i>Din istoria și arta cărții românești vechi: Gravura de la Buda (1780-1830)</i> , Editura Mega, Cluj-Napoca 2011, 500 p. (cu il.) (MIRCEA- ALEXANDRU GLIGOR)	209

VIRGIL VĂTĂȘIANU - MĂRTURII DESPRE ANII '50

GHEORGHE MÂNDRESCU*

RIASSUNTO. *Virgil Vătășianu-testimonianze degli anni '50.* Di recente è stata pubblicata, come risultato di una ricerca d'archivio negli SUA, una relazione del diplomatico americano John Crockett, scritta in occasione della sua visita a Cluj tra 24 febbraio e 5 marzo 1958, quando nella città era aperta la mostra di architettura *Construit în SUA* (Costruito negli Stati Uniti). La relazione include un'intervista con il professore Virgil Vătășianu, il grande storico d'arte del periodo. I suoi commenti offrono informazioni eccezionali sull'immagine della società romena in pieno periodo di consolidazione della dittatura comunista. Il dramma dell'insegnamento, dei professionisti, l'isolamento di un'intera generazione, la censura del fondo di libri delle biblioteche, l'ideologizzazione imposta nella formazione dei giovani studenti, la mancanza di contatti professionali, lo statuto sociale degradante dell'élite, presentati dall'illustre scienziato, offrono punti di riferimento pertinenti per una futura storia del comunismo sul territorio della Romania.

Parole chiave: Cortina di ferro, storico d'arte, isolamento, ideologia della dittatura, biblioteche censurate, libri interdetti, il professionista - uno statuto degradato.

În perioada studenției sau a colaborărilor ce au urmat, arareori am avut ocazia de a-l asculta pe profesorul Virgil Vătășianu comentând realitățile epocii, exprimându-și punctul de vedere. Au fost situații când l-am admirat pentru detașarea cu care lua atitudine față de manifestări punctuale, precum distrugerea unor monumente, folosirea abuzivă a patrimoniului de către cineștii sau poeții în vogă, diluarea și bagatelizarea unor întâlniri puse sub semnul „Cântării României”

* Conferențiar universitar. Departamentul de Istorie Medievală, Premodernă și Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, isir.cluj@gmail.com

sau refuzul de a accepta propuneri indecente privind reeditarea operei sale (n.n. eliminarea crucilor din monumentele religioase). Ținuta intelectualului de marcă ne-a fost reper și scut pe un drum anevoios, pe care îl vedeam în tot nefirescul său.

Recent, profesorul Liviu C. Țirău ne aduce o mărturie deosebită, rară, care dezvăluie modul în care gândeau și priveau evoluția societății contemporane lor, unii intelectuali clujeni, prin publicarea raportului diplomatic scris de americanul John Crockett în martie 1958, după vizita pe care a făcut-o la Cluj între 24 februarie și 5 martie a aceluiași an, cu ocazia deschiderii expoziției *Construit în SUA*, în sălile Muzeului de Artă.¹

Pentru noi, istoricii de artă, raportul diplomatului John Crockett și el absolvent de istoria artei², este o sursă relevantă pentru a înțelege atitudinea și a cunoaște maniera în care era obligat să existe cel mai mare istoric de artă din România timpului.

Trăind în mijlocul unei explozii informaționale, a unei avalanșe de expoziții și evenimente, greu a fi parcurse și asimilate, pentru cei de azi deschiderea unei expoziții de arhitectură americană în România ar putea fi un eveniment oarecare. Lucrurile nu stăteau deloc așa în Clujul anului 1958. A fost cel mai mare eveniment al anului, pentru care se făcea coadă la vizitare (n.n. am venit de la Bistrița pentru a vedea expoziția). Era un fapt excepțional pentru cei care în ultimii zece ani nu văzuserăm decât filmele din seria „Marele război de apărare a patriei sovietice” sau ne informasem cu teamă despre lumea de dincolo, ascultând cu perna peste cap posturile de radio Europa Liberă sau BBC.

Cum bine subliniază Liviu Țirău, expoziția americană de la Cluj „... reprezenta un fruct al procesului de destindere internațională început prin Conferința la nivel înalt desfășurată la Geneva între 18-23 iulie 1955.”³ Dialogurile pe care le citim azi, publicate atunci, i-ar fi adus distinsului nostru dascăl „multe necazuri” și este posibil ca și drumul celor care i-am fost discipoli, să fi fost altul, căci nu cred că l-am mai fi audiat de la catedră.

Expoziția *Construit în SUA* ajunge în Polonia și România după ce fusese „supervizată” la Moscova și Leningrad⁴. Este interesant de subliniat că pregătirile pentru acceptarea acestui „pas cultural” erau un preambul pentru satisfacerea foamei de tehnologie în economie și la care au lucrat toate „serviciile” române și nu numai, în anii viitorului deceniu. În schimbul acestei deschideri, vajnicul moderator de

¹ Liviu C. Țirău, *Trough the eyes of a US Diplomat: The City of Cluj in 1958 / Prin ochii unui diplomat american: orașul Cluj în anul 1958*, Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca 2012, p. 17, 19, passim.

² *Ibidem*, p. 9.

³ *Ibidem*, p. 11.

⁴ *Ibidem*, p. 13.

opinie publică de după 1989, „profesionistul Silviu Brucan”, pe atunci ambasador la Washington, a pretins reciprocitate americanilor, oferind în schimb orașelor de peste ocean „echivalentul” printr-o expoziție de artă folclorică românească.⁵

Acordul încheiat la 9 decembrie 1957 între Legația SUA la București și Institutul Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea, dincolo de interesele dominate de politic, răspundea nevoilor publicului mereu frânat. Dovadă este afluența acestuia: expoziția deschisă la Sala Dalles din București pe 21 ianuarie 1958 a fost vizitată în patrusprezece zile de un număr impresionant de persoane, 250.000. Surprinse, autoritățile comuniste au interzis mediatizarea în celelalte orașe unde ea a poposit.⁶ La Cluj, prezența expoziției nu a fost semnalată în niciuna dintre publicațiile periodice – în limba română sau maghiară – ale importantului centru cultural transilvănean. Mai mult, în arhiva Muzeului de Artă ce a găzduit expoziția, demontând galeria de bază, evenimentul nu este consemnat. Aflăm doar că în primăvara lui 1958 au fost emise câteva sute de invitații, fără a se preciza motivul. Cu toate acestea la Cluj au vizitat expoziția cca. 50.000 de persoane, într-o săptămână⁷. Sutele de reviste și cărți donate la Cluj, Sibiu și Iași, unde a mai fost prezentată expoziția, au fost reținute la Comitetele județene ale Partidului Muncitoresc Român, iar Liviu Țirău ne semnalează că cercetările sale în arhivele principalelor biblioteci publice din Cluj-Napoca, nu indică achiziția sau primirea prin donație, în anul 1958, a unor publicații despre arhitectura americană.⁸

În acei ani de strictă supraveghere, programul întâlnirilor lui John Crockett cu personalități culturale și academice clujene fusese în prealabil aprobat la București și urmărite în continuare efectele sale, astfel că după 18 luni prim-secretarul organizației județene a PMR, Vasile Vaida îl reclamă la Comitetul Central al PMR pe rectorul Universității Babeș, profesorul Constantin Daicoviciu, că s-a întâlnit „cu mai mulți cetățeni străini din țările capitaliste care vizitează țara noastră”⁹. Constatările lui John Crockett sunt revelatoare și explică teama autorităților dictatoriale: „...în pofida selecției foarte severe a tinerilor acceptați în facultățile clujene și a curriculei dogmatice, marxist-leninistă, regimul nu reușea decât cu excepții să realizeze obiectivul dorit în educația academică, acela de a crea omul nou”¹⁰.

Într-o perioadă când Gheorghe Gheorghiu-Dej și Ion Gheorghe Maurer încercau să-și apropie cât mai mulți intelectuali pentru a consolida rolul PMR în

⁵ *Ibidem*, pp. 13-15.

⁶ *Ibidem*, pp. 15-17.

⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁸ *Ibidem*, p. 19.

⁹ *Ibidem*. Apud, Lucian Nastasă, *Intelectualii și promovarea socială (Pentru o morfologie a câmpului universitar)*, Cluj-Napoca 2004, pp.220-223.

¹⁰ Liviu C. Țirău, *Trough the eyes of a US Diplomat...., op.cit.*, p. 19.

societatea românească, profesorul Constantin Daicoviciu, curtat și acceptat grație prestigiului său de arheolog, cunoscut pe plan internațional, se adaptase acelei lumi și „... potrivit profesorului Vătășianu el a jucat un rol important în reintroducerea anumitor cursuri, care fuseseră interzise sub stalinism, în curriculum, și a favorizat profesori îndepărtați din Universitate între 1946 și 1955, obținându-le poziții în noua Filială din Cluj a Academiei Române”¹¹.

John Crockett notează că prin intermedierea rectorului Constantin Daicoviciu i s-a oferit posibilitatea „... să discute cu profesorul Virgil Vătășianu, în jur de 57 de ani profesor de istorie bizantină, fost director al Școlii Române de Studii Clasice de la Roma (n.n. mici erori în documentarea diplomatului), un om cărui i s-a oferit cândva postul de Curator al Colecției Dumbarton Oaks din Washington DC”¹² și pe care îl prezintă astfel: „Intelectual extrem de interesant și comunicativ, după ce a petrecut zece ani în străinătate și cunoscând foarte bine Europa de Vest, profesorul Vătășianu se arată în totalitate orientat spre Occident. Vorbește o engleză bună, maghiara, rusa, italiana, franceza și germana. S-a reîntors din Roma la Cluj în 1946 din rațiuni familiale, părinții lui fiind în viață, dar nu a reușit să obțină un post de profesor din moment ce era considerat a fi prea mult apropiat de vechea Fundație de Artă Prințul Carol și era suspectat de sentimente anticomuniste. Sub protecția lui Daicoviciu, a primit un post de cercetător în Academie care, spunea, îi aducea o sumă cu care abia putea să trăiască”.¹³

Diplomatul american dedică profesorului Virgil Vătășianu un întreg subcapitol din raportul său, pe care îl intitulează: Expozeu asupra revenirii la Curriculum-ul tradițional. Redăm cele relatate pentru că ele se prezintă ca o mărturie excepțională pentru a cunoaște istoria Clujului universitar, aprecieri valabile pentru tot ce însemna societatea academică din România timpului. Sunt realități pe care, doar peste trei ani (începând cu anul 1961) le-am trăit ca student al aceleiași universități clujene. Analiza pe care o face profesorul Virgil Vătășianu în fața diplomatului străin arată curajul și demnitatea cu care și-a expus ideile, la scurt timp după ce teroarea și supravegherea se întetiseră ca urmare a Revoluției din Ungaria (1956). Să nu uităm că a destăinuit gândurile sale cu puține luni înainte apariției monumentalei sale lucrări, *Istoria artei feudale în Țările Române* (1959). Aceste gânduri dezvăluite autorităților de atunci ar fi putut duce la sistarea apariției cărții.

¹¹ *Ibidem*, p. 81.

¹² *Ibidem*, p. 83. “The Dumbarton Oaks Research Library and Collection” este un Centru Internațional pentru Cercetare, care asigură sprijin pentru studiu și publicarea lucrărilor științifice din domeniile studiilor bizantine, precolumbiene și de amenajare a grădinilor și parcurilor... donată Universității Harvard în 1940.

¹³ *Ibidem*, p. 85.

„Profesorul Vătășianu a declarat că, între 1946 și 1955 educația superioară din Cluj s-a aflat sub o absolută dominație marxistă, iar Universitatea din Cluj a fost forțată să imite Universitatea din Moscova chiar până la detaliile administrative. Formularele tipărite și publicațiile, a arătat acesta, au fost pentru un timp publicate mai întâi în rusă și abia apoi în maghiară și română. Ne-a mai spus că Grădina Botanică a fost prezentată ca o altă dovadă a succesului experimentelor Michurin și a teoriilor lui Pavlov, care au dominat complet cercetarea și publicațiile Institutului Medical Farmaceutic.

Cursurile moderne de model Occidental, pe care românii le-au introdus în 1919, atunci când au preluat conducerea anterioarei Universități maghiare, au fost abandonate. Acestea au inclus Sociologia, Istoria Artei, Estetica Literară, Filologia Generală, Psihologia Experimentală, Pedologia Experimentală și Pedagogia, Fonetica Experimentală, Istoria Universală și Istoria Medicinii.

Noile cursuri care au fost adăugate tratau în special principiile, teoria și aplicațiile principiilor marxist-leniniste în diferite științe și tehnologii. Clujul a avut odinioară cursuri de Bizantinologie, Filologie Slavonă și Istorie Sud-Est Europeană, dar nu a fost niciodată un centru de Studii Slave datorită antipatiei primare a intelectualilor pentru ruși. Sovieticii, ne-a spus el, au insistat pentru dezvoltarea unui Centru de Slavistică și l-au numit Director pe un veteran comunist, profesorul Emil Petrovici, membru al Academiei Române. Acest Centru, a conchis el, a ilustrat o remarcabilă lipsă de performanță.

Nici o legătură cu Vestul nu a fost permisă în acei ani dificili, mai ales cu Ungaria, pe care comuniștii o considerau unealta principală prin care tradițiile occidentale s-au infiltrat în Transilvania.

La ceva timp după demolarea [cultului] lui Stalin, cursuri vechi, care fuseseră abandonate, au revenit în curriculum. În 1955 a fost invitat de către Daicoviciu să pregătească un curs general în Istoria Artei. Astăzi, a spus el, acest curs a câștigat atât de multă popularitate, încât Sfatul Popular a permis ca seara să fie repetate cursurile de dimineață, pentru orele de educație a adulților, iar sala de curs se umple cu cinci sute de audienți din oraș. Interesul oamenilor mai în vârstă, al studenților de la Universitatea maghiară, de la Medicină și de la Politehnică față de aceste cursuri ilustrează foamea [de cunoaștere] a transilvănenilor pentru locuri de peste hotare, pe care nu pot spera să le viziteze până nu se schimbă situația pașapoartelor. «Mulți dintre ei îmi spun că a vedea imagini colorate ale Parisului, ale Romei, Florenței, Londrei, Münchenului este singura hrană a sufletului pe care o au și este ca și cum și-ar lua o vacanță».

Cursul de Istoria Artei la Universitate a început cu 20 de studenți înscriși în 1955 și numără acum 300. «Aceasta înseamnă că situația mea financiară s-a schimbat fundamental, astfel încât acum pot să-mi permit lucruri burgheze, precum cărți de vizită din nou, și pot să-mi permit să-i ofer unui străin o băutură. Faptul că străinul e un american îmi dovedește că toată situația se schimbă, gradual dar sigur».

Profesorul Vătășianu a spus că l-a salvat de la închisoare cunoașterea limbii ruse. Universitatea și Partidul au nevoie de câțiva intelectuali vorbitori de rusă, pentru a răspunde vizitelor bizantinologilor sovietici, maghiari și est germani, care au fost singurii vizitatori străini la Cluj în acest domeniu, după 1946.

Tuturor intelectualilor români li s-a dat o nouă speranță, că legăturile cu colegii din Vest vor fi reluate atunci când România va adera la UNESCO, dar pentru ca un Institut sau un profesor să beneficieze, individual, din relațiile cu UNESCO, este încă imposibil. Cărțile, înregistrările, materialele de studiu și congresele internaționale etc. ale UNESCO interesează Universitatea, dar nu s-a spus că ar putea încă participa la acțiuni în Occident. Ne-a mărturisit că prezența expoziției *Construit în SUA* în oraș a reînnoit, de asemenea, aceste aspirații și i-a determinat pe profesori să creadă că există în aceasta un dezgheț. Este interesat personal să reînnoiască contactele cu istoricii de artă din Vest pe care i-a cunoscut în trecut, un american pe nume Wildmore, interesat de mozaicurile de la Hagia Sofia din Istanbul, profesorul Longhi din Florența, o autoritate vest germană în arta bizantină, pe nume Folbach, și curatorul iugoslav al Muzeului de Frescă Sărbă din Belgrad.

A spus că este încântat de posibilitatea de a vorbi liber și atât de mult timp cu un american, și a mai spus că presupunea că diplomatul Legației ar fi fost urmărit de poliție în cea mai mare parte a șederii sale în Cluj (nu a fost evident, însă se poate să fi fost așa). A stabilit o nouă întâlnire pentru a-l revedea pe diplomat câteva zile mai târziu.

Profesorul Vătășianu este interesat de revistele americane de artă și de publicațiile academice din colecțiile Dumbarton Oaks din Washington, despre lucrările arheologice americane recente legate de Muzeul Agora al Școlii Americane de Studii Clasice din Atena, și de activitățile întreprinse de americani în Anatolia și la Istanbul. El ar dori să ofere la schimb lucrarea lui, *Istoria Artei Bizantine* (n.n. diplomatul face o confuzie, este vorba de *Istoria artei feudale în Țările Române*, apărută în anul 1959), care va apărea în decembrie, unor profesori americani care lucrează în același domeniu¹⁴.

Pentru punerea în practică a întregului program de convertire forțată la care asista profesorul Vătășianu, publicațiile au fost selectate, fiind în pas cu trunchierile impuse sistemului de învățământ. Profesorul oferă informații folositoare pentru o istorie a comunismului în România. Apelul la libertatea de a cunoaște adevărul și a fi informat este remarcabil:

¹⁴ *Ibidem*, pp. 87-93.

„Potrivit profesorului Vătășianu, în colecția Bibliotecii Universitare există trei cataloage diferite, dar a existat în trecut o încercare de a le amesteca într-unul singur. În timpul celei mai intense influențe sovietice, cataloagele diferite serveau îndochinării studenților cu ideologie comunistă. De exemplu, singurele cărți la care un student, fiu de muncitor, avea acces erau doar acelea listate într-un catalog pentru studenți. Aceste cataloage, potrivit profesorului, nu includeau absolut nici un titlu din vest, decât cele scrise de autori comuniști și nici o lucrare istorică, filosofică sau politică.

Exista, de asemenea, și un catalog pentru cercetări post universitare, care cuprindea câteva, dar nu toate titlurile interzise. Acestea puteau fi împrumutate de către cercetători și profesori doar pentru studiu, și se făcea o înregistrare a fiecărui intelectual care venea în contact cu aceste titluri.

Mai exista și un al treilea catalog, cu fiecare titlu existent, de la perioada maghiară timpurie trecând prin etapa naționalismului românesc, inclusiv fiecare titlu nou apărut din momentul preluării puterii de către comuniști. Aceste cărți puteau fi consultate doar pentru cercetări prioritare, în general în domeniile tehnologice și medicale. Multe cărți erau considerate periculoase, mai ales lucrările religioase și filosofice. Pentru o perioadă îndelungată, potrivit profesorului Vătășianu, multe dintre aceste titluri din catalog nu au putut fi consultate decât în bibliotecă și niciodată în afara acesteia. Astăzi situația s-a schimbat oarecum, a spus acesta, dar frica a rămas, iar profesorii sunt foarte precauți în a consulta texte de dinaintea războiului și cele ale autorilor anticomuniști. Situația fusese ulterior complicată, a mai spus, prin abandonarea comunismului de către mulți scriitori străini foarte cunoscuți, după denunțarea stalinismului.

Periodicele occidentale sunt accesibile membrilor facultăților și ai diverselor institute specializate, dar nu și corpului studentesc. Mulți intelectuali, aflați în posturi didactice universitare, au spus că au trecut ani de când nu au mai văzut apariții recente ale periodicelor americane științifice, educaționale, muzicale, teatrale și de artă.

Pe lângă Biblioteca Universitară mai este și o bibliotecă publică mare, Biblioteca Județeană Cluj, din Piața Libertății și o mică dar extrem de valoroasă bibliotecă, aparținând Filialei din Cluj a Academiei Române.

Colecția de bază a celei de-a doua a provenit de la patru biblioteci private și confesionale confiscate de către comuniști. Una dintre ele este Biblioteca fostei Mitropolii Unite de la Blaj, iar alta, Biblioteca Mănăstirii Franciscane aflată pe vremuri în Mănăstirea din Piața Dimitrov (n.n. azi Piața Muzeului). Ambele colecții sunt, se spune, bogate în incunabule, manuscrise din iluminismul timpuriu, și în materiale importante pentru studiul legilor ecleziastice și pentru istoria bizantină¹⁵.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 119-121.

Aceste mărturii sunt de o inestimabilă valoare și vin a completa o latură mai puțin cunoscută, adesea tratată cu ușurință, a personalității unui dascăl și a unui cercetător care ne-a lăsat un model de deontologie profesională – din păcate aflat astăzi în suferință, după decenii de desconsiderare – și o metodică devenită reper în munca specialistului.

UN ENGOLPION (“RELICHIA”?!) INEDIT ÎN ARHIVA SEMINARULUI DE ISTORIA ARTEI AL UNIVERSITĂȚII DIN CLUJ

NICOLAE SABĂU*

ABSTRACT. An Unpublished Engolpion (“Relichia”) from the Cluj University’s Art History Seminary’s Archive. The present paper represents an iconographic analysis of an engolpion, a small icon (pectoral medallion) worn by orthodox hierarchs, in order to have permanently near their heart Jesus and the Virgin Mary, as intercessors. The mentioned artifact is present only in the visual memory in two known photographs investigated by the first professor of art history at the University of Cluj, Coriolan Petranu, in 1929. The very summarized results of his investigation have determined us to further analyze this remarkable artifact. On the obverse there is a representation of the Virgin with the Child (Théotokos) sited in the center of a wreath in the shape of the Greek letter Ω and surrounded by 26 medallions made of vine wreaths displaying the busts of 16 prophets, 4 prophetesses and 6 crowned kings. In the lower part of the obverse there is a representation of the Tree of Jesse. The medallion’s reverse presents the figure of an enthroned Jesus, surrounded by 26 medallions referring to the New Testament: the four evangelists, the twelve apostles and 10 other saints. In the lower part there is a scene representing the moment the whale sets Jonah on land, a reference to Jesus’ premonition of his own Death and Resurrection. The present paper identifies the iconographic relation between this particular engolpion and late medieval reliquaries (Relichia), their history and symbolic message, between the eastern Orthodoxy and western Catholicism, the evolution and metamorphosis of the two themes as reflected by works in various media (small sculpture, monumental altarpiece sculpture, fresco, stained glass, silverworks etc), analogies with similar pieces, and it identifies a balcanic post-Byzantine model, probably from Mount Athos (17th-18th centuries), as suggested by the two Greek inscriptions on the engolpion, describing the two scenes

Keywords: Iconography, Engolpion, Relic, Mother of God (Théotokos), The Saviour, Tree of Jesse, Prophet Jonah, Iconoclasm.

* Profesor universitar. Departamentul de Istorie Medievală, Premodernă și Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, nicolaesabau@personal.ro

Cei câțiva ani petrecuți în pasionanta și instructiva cercetare a fondului documentar Coriolan Petranu (1893-1945), ce a avut drept rezultat publicarea volumului *Istoria Artei la Universitatea din Cluj*, vol. I (1919-1987), ne-au prilejuit cunoașterea unei cuprinzătoare arhive a perioadei 1919-1945, adevărată revelație a unor fapte și momente cu totul inedite la care a fost părtaș profesorul, primul istoric de artă al Universității clujene, acte mărturisitoare conexe cu începuturilor învățământului de Istoria artei în Cluj și în Transilvania, de curricula și funcționarea Seminarului și a Catedrei de Istoria artei, de curând înființate în spiritul propunerilor de noi discipline promovate de Vasile Pârvan, de programa învățământului de specialitate consonantă cu aceea a școlii vieneze de Istoria artei, de începuturile cercetării arhitecturii vernaculare românești din Transilvania, de chestiunea muzeelor din Transilvania și recuperarea comorilor muzeale transilvănene de la Budapesta, după primul război mondial, de colecția Episcopului catolic din Oradea Ipoly Arnold, de mobilitățile universitare europene ale istoricului de artă român, de expertizele de specialitate și colaborarea cu Comisia Monumentelor Istorice din România, de participările la Congresele Internaționale în domeniu, de legăturile cu istoricii de artă și esteticienii europeni și americani ilustrate de bogatul său epistolar, de colaborarea cu instituțiile de cultură din țară și din străinătate, ce au reprezentat tot atâtea sectoare de activitate ilustrate documentar. Aceeași valoare documentară e oferită de materialul grafic conservat, desenele originale (tuș pe hârtie de calc) pentru ilustrația volumelor referitoare la bisericile de lemn din județele Bihor și Arad, proiecte de amenajări ale muzeelor din Sibiu, Blaj și Alba Iulia, fotografiile istorice ale monumentelor de zid și lemn din Transilvania, o fototecă de mare valoare istorică și patrimonială, etc. Unul dintre plicurile din acest pachet documentar ne-a oferit o plăcută surpriză, două fotografii reprezentând o lucrare sculptată, traforată (avers, revers), imagini ce ne-au relevat o piesă inedită, plăcut stimul al cercetării și prezentării studiului de față (Fig. 1, 2, 3).

Fotografiile, însoțite de o scrisoare redactată la mașina de scris au fost expediate de Inginerul diplomat Paul Rozvan din Arad, pe adresa Profesorului Coriolan Petranu, la data de 14 aprilie 1929. Nu cunoaștem domeniul de specializare al inginerului Rozvan dar conținutul scrisorii ne convinge că în prealabil el a studiat piesa decorativă, consultând o sumară bibliografie și desigur o seamă de clerici care aveau legătură/cunoaștere despre acest obiect liturgic. De altfel titlul scrisorii – există și o versiune în limba maghiară - este edificator în acest sens [*Descrierea și explicația „Relihiei”*, respectiv *„A RELIQIA” LEIRASA ES ISMERTETESE* (sic!)] dar în conținutul și descifrarea rostului acestei piese sculpturale deslușim o anume rețineră, îndoială, situație care l-a obligat să se adreseze istoricului de artă Coriolan Petranu, arădean de altfel și el. Intervențiile, cât și recomandările specialistului Universității clujene au fost făcute în roșu, atât pe text, prin cifrele indicatoare de note (cinci la număr), câteva sublinieri, cât mai ales prin însemnări de la sfârșitul scrisorii unde apar sumare trimiteri bibliografice:

<Descrierea și explicația „Relihiei”.

Relihia a fost făcută dintr-o singură bucată de lemn în formă rotundă. E în așa fel sculptată încât pe o parte e Sf. Maria cu copilul Isus în brațe, iar pe partea cealaltă e sculptat chipul lui Isus.

Deasupra tablourilor amintite e o cupolă sprijinită pe stâlpi în care sunt așezați șase sfinți. În partea opusă cu cupola, pe care e sculptată o altă cupolă mai mică, care stă goală (sic!).

I. Pe partea aceia a relihiei unde e chipul sf. Maria e alegorizată partea Vechiului Testament din sfânta Scriptură, cu 26(1) tablouri și anume: cu chipurile celor 16 profeți, 4 profeți femei și a regilor adecă: celor 4 profeți mari: Isaia, Ieremia, Ezechiel, Daniel. Și celor 12 profeți mici anume: Osia, Ioel, Amos, Abbas, Michea, Iona, Nahum, Habacuc, Sofonie, Aggea, Zaharia și Malachia, precum și a profetului femeie: Maria/ sora lui Moise/ Debora, Hodha, Ruth. Regii David, Solomon, Ilie, Eliseu, Iacob și Ester. În total 26(5) sfinți. Regii sunt înfățișați cu coroane pe capetele lor. Mai jos se odihnește un sfânt – Moise.

Pe partea cea mai sus a relihiei e inscripția greacă, cu conținutul următor: „După porunca lui Dumnezeu profeții Te-au prevestit pe Tine Fiul Fecioarei”.

II. Pe partea aceia a Relihiei unde e chipul lui Isus Hristos sunt deasemenea chipurile celor 26 sfinți cari alegorizează Testamentul nou: (2) 4 Evangheliști, 12 Apostoli(3) și 10 sfinți anume: Sfântul Teodor, sft. Vasilie, sft. Grigorie, sft. Ioan, sft. Gheorghe, sft. Constantin sft. Elena, sft. Dimitrie, sft. Nicolae și sft. Ștefan.(4).

Deasupra lui Hristos e vizibilă următoarea inscripție greacă: „Eu sunt vița și voi mlădițele”.

Având în vedere valoarea acestei Relihii din punct de vedere religios și artistic pentru istoria culturii, această Relihie recere cea mai mare atențiune și studiu dela oricare în a cui mână ajunge.

Această capodoperă nu este munca după ideia incidentală a vre-unui amator, ci este creatura profundă, precugetată și pregătită după un plan precis a unui artist mare, binecuvântat din mila lui Dumnezeu cu genialitate și inspirație dumnezeiască.

III. Relihia aceasta de fapt e altar de casă, iconostas, care în urma certurilor Iconoclaștilor în secolul IX-X a început să se întindă în biserici.

Arad, la 14 Aprilie 1929

ss. Paul Rozvan/ inginer diplomat¹

¹ Scrisoare ss. Paul Rozvan, Arad, 14 aprilie.1929. Textul subliniat mss., semnătura olografă. Arhiva Seminarului de Istoria Artei al Universității din Cluj, vol. *Diferite autorități și particulari. Rapoarte anuale*. Nr.55a.

- 1) a se vedea „Enciclopedia română tomul al treilea pag. 677 sub Profet
- 2) ” ” ” ” ” tomul al doilea pag. 774 sub Iconostas
- 3) a se vedea Dr. V. Smigelski Introducere în sf. Scriptură p. III (Blaj 1888)
- 4) a se vedea Calendar
- 5) Luând în considerare că fiecare din cele două fețe a relieiei, se află pe partea stângă 13, pe partea dreaptă 13 total 26 sfânti se constată că cele scrise sub punctul 1) și 2) sunt în concordanță cu realitatea².

A RELIQIA LEIRASA ES ISMERTETESE³

A Reliqia egy darab fából készült a mely köalakot képez és oly módon van kifaragva, hogy az egyik oldalon Szűz Máriá van a gyermek Jézussal az ölében a másik oldalon pedig Jézus képe van kifaragva.

Az előbb említett képek fölött oszlopokon nyugvó kupola van amely alatt hat (6) szent van elhelyezve. A kupolával ellentétben a köalaknak a másik részén egy kisebb kupola van kifaragva a mely üresen áll.

I) A Reliqianak az az oldala a melyen Szűz Máriának a képe van a Szentírásnak az Ó-Testamentomból való részét jelképezi (26) huszonhat képpel és pedig: a tizenhat (16) profétának, négy (4) nőiprofétának és a királyoknak képeivel um: négy (4) profétának: Isaia, Jeremias, Ezekhiel, Daniel és tizenkét (12) kis profétának: Osia, Joel, Amos, Abbias, Mikhea, Jonas, Nahum, Habakuk, Sofonia, Aggea, Zacharias és Malakhia, valamit a női proféták: Mária -Mózes nővére-, Debora, Hodha, Ruth. A királyok: Dávid, Salamon, Illés, Elizeus, Jakab, és Ester.

A királyok a fejükön koronával vannak ábrázolva.

A Reliqia legfelső részén görög felírás van a következő tartalommal: „Jsteni rendelésre megjövendöltek téged a proféták a szűz gyermekkel”.

II) A Reliqiának azon az oldalán ahol Jézus-Krisztusnak képe van ismét (26) a szentek képe van akik az Új-Testamentumot jelképezik um: négy (4) Evangelista, (12) tizenkét Apostol és tiz (10) szent: Todor, Vazul, Gergely, János, György, Constantin, Helena, Demeter, Miklos, István.

Krisztus fölött a következő felírás látható

„Én vagyok a szőlőtő és a hajtások”

² Textul manuscris, titlul cu majuscule, textul în cursive boldate, reprezintă recomandările bibliografice și concluzia lapidară a Prof. Coriolan Petranu.

³ Scrisoare ss. Paul Rozvan, Arad, 14. aprilie 1929. Arhiva Seminarului de Istoria Artei al Universității din Cluj. Diferite autorități și particulari. Rapoarte anuale. N r. 55 b.

Tekintettel ezen Reliqiának vallási és művészi szempontból való cultur-historiai értékére az a Reliqia a legnagyobb figyelmet és tanulmányt követeli meg mindenkitől akinek a kezében jut.

Ez a mű-remek nem valami műkedvelőnek ötletszerű munkája hanem egy Isten kegyelméből genialitással megáldott és Isteni inspiratioval rendelkező nagy művésznek mélyen átgondolt és preciz terv szerint készült alkotása.

III) Ez a Reliqia tulajdonképpen házi-oltár „Iconostas” mely az Iconoklastok viszálykodása után kezdett az egyházakban a IX-X században elterjedni. -

Arad la 14 aprilie 1929

Paul Rozvan

Bibliografia sumară recomandată de Coriolan Petranu pe reversul scrisorii în limba română – scrisă cu cerneală de culoare roșie – reprezintă potrivit obiceiului său, parte din conținutul scrisorii expediată pe adresa inginerului din Arad. Probabil, graba, lipsa de timp sau chiar de interes față de o asemenea piesă sculpturală sau conștientizarea dificultății unei asemenea cercetări pe termen scurt, l-au determinat să redacteze un răspuns de circumstanță. Ar fi putut cu siguranță să abordeze și să rezolve pozitiv această temă conexată artelor plastice decorative bizantino-balcanice, dată fiind serioasa și complexa pregătire din perioada studenției sale începută la Budapesta (1911-1912), continuată la Berlin cu Profesorul Adolf Goldschmidt (1912-1913) desăvârșită și pe lângă „Alma Mater Rudolphiana” din Viena (1913-1916), unde l-a avut profesor pe Joseph Strziguowski (1862-1941), reputat specialist care a deschis o nouă epocă în cercetările din punctul de vedere al istoriei artei, asupra culturii Asiei Mici (Siria, Mesopotamia, Armenia, Persia), cât și valorizarea influențelor acesteia asupra artei vechi creștine (incitanta sinteză *Orient oder Rom*, 1901, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, 1918, numeroase studii în legătură cu arta bizantină, greacă și a popoarelor din Balcani, ex. *Reste altchristlichen Kunst in Griechenland*, în „Röm. Quartalschr.,” Roma, IV, 1890; *Die Gemäldesammlung des griech. Patriarchats in Kairo*, în „Byzantin. Ztschr.,” Leipzig, IV, 1895; *Das griechisch-kleinasiatische Ornament um 967 n. Chr.*, în „Wiener Studien”, 1902; *Die christl. Kunst in einigen Museen des Balkan*, în „Österr. Rundschau”, Wien, Leipzig, Brünn, III, 1905; *Byzanz u. die ostchristl. Kunst*, în „Belvedere” Wien, 1927 etc.)⁴. Mai mult, contactul epistolar neîntrerupt cu colegii de facultate, universitari mai apoi (Dagobert Frey, Erns Dietz, Karl Ginhart, Fritz Novotny, Leopold Spender, Viktor Griessmaier etc) ar fi facilitat informația la zi sau posibilitatea obținerii unei bibliografii speciale la temă⁵.

⁴ Alfred Krasek-Lamger, *Verzeichnis der Schriften von Josef Strzygowski*, Im Kommissionsverlag Artur Kollitsch, Klagenfurt 1933, pp. 9, 11, 15, 19, 20, 26.

⁵ Nicolae Sabău, Corina Simon, Vlad Țoca, Coordonator Nicolae Sabău, *Istoria artei la Universitatea din Cluj*, vol. I (1919-1987), Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2010, pp. 84-85.

Încă din preambulul „expertizei” sale Coriolan Petranu trebuia să lămurească înțelesul, tipologia acestei piese liturgice, *relihia* în notificarea lui Paul Rozvan derivată, după opinia noastră, din denumirea occidentală *relicvar* în sensul în care potrivit tradiției, în vremurile îndepărtate, călugării și preoții călători purtau în timpul pelerinajelor aceste piese pectorale ce conțineau uneori și moaște.

Relicvariile sunt precursorile *engolpioanelor* perioadelor medievală, premodernă, modernă și contemporană, piese de podoabă și nu numai, ce completează veșmintele liturgice ale arhierilor. Așadar Engolpionul (ἐγκόλπιον οτ – engolpion de la *en colpos* = la gât; lat. Pectorale) sau *Panaghiul* (gr. το πανάγιον – topanaghion = „Preasfântul”; Παναγία = „Prea-Sfânta”) este o icoană mică, prevalent rotundă (Diametrul între 9-16 cm) realizată din lemn și/sau metale prețioase. Episcopii Orientului ortodox poartă acest engolpion special numit și «panaghia», panaghiul, ce reprezintă pe *Maica Domnului cu Pruncul în brațe* (Théothokos) sau/și pe *Mântuitorul*. Acest ornat, insignă atârnată pe piept cu un lăntșor de către episcopi, mitropoliți și patriarhi este o podoabă specifică doar bisericilor ortodoxe de rit bizantin. Liturghiștii au identificat două izvoare drept sursă originală a acestui panaghiar: cei mai mulți explică existența lui ca o preluare a numitului *hoșen* sau pectoral folosit de arhierii Vechiului Testament în care se păstrau „sortile sfinte” – *“Urin”* și *“Tummim”*., adică *“Arătarea”* și *“Adevărul”*. Cele două pietre ale destinului erau conexeate brâului (*efod*) sacerdotal, bogat decorat și fixat deasupra veșmintelor marelui preot.⁶

Alți teologi fixează originea engolpionului în numitele *relicvarii*, cutiuțe mici confecționate din diferite materiale (piatră semi-prețioasă, lemn, argint, aur) în care se păstrau fragmente mici din sfintele moaște, relicve, purtate pe piept de stareții mănăstirilor, de preoți și de arhierii, încă din secolul IV. Referințe despre vechile “relicvarii”, ce au precedat engolpioanele sub aspectul formal cunoscut de noi, au rămas consemnate în scrierile Sfântului ierarh Spiridon al Trimitundeii cipriote. Engolpionul subsumează o încărcătură liturgică și simbolistică profundă: pecete mărturisitoare a credinței din inimă, iar atunci când poartă chipul *Preasfintei Născătoare de Dumnezeu*, panaghiul simbolizează puterea ocrotitoare a Maicii Domnului încredințată arhierelui, mijlocitorul în fața lui Hristos al credincioșilor și al clericilor care-l însoțesc sau viețuiesc în eparhie.

A doua eroare neobservată se relevă în analiza formal-iconografică a piesei. La o parcurgere mai atentă a descrierii iconografice de pe avers (*Maica Domnului cu Pruncul...*) realizată de Paul Rozvan, Coriolan Petranu ar fi putut observa o eroare în identificarea figurii „*ce se odihnește*”, personaj care nu este *Moise*, ci *Ieseu* în elaborata reprezentare a temei, „*Arborele lui Ieseu*”, subiect ce

⁶ Mons. Enrico Galbiati, *La storia della salvezza nell'Antico Testamento*, Edizioni Istituto S. Gaetano. 1969, nr. 112, 113, p. 287, 289.

doar cu un an înaintea redactării scrisorii inginerului arădean a beneficiat de un excepțional studiu de iconologie și iconografie datorat lui Paul Henry, primul director al Institutului Francez din București, *L'Arbre de Jessé dans les églises de Bukovine*⁷

În al treilea rând, epigrafele în limba greacă (Fig. 4, 5) îi puteau sugera mai mult decât originea balcanică în sensul larg al cuprinderii geografice, una mai precis localizată, aceea a foarte probabile apartenențe la un atelier de artefacte athonit.

Bibliografia de specialitate referitoare la arhitectura, pictura, artele decorative și manuscrisele realizate în ambianța mănăstirilor de la Muntele Athos era destul de importantă chiar până în deceniul trei al secolului XX. Vom menționa doar câteva dintre aceste cercetări ce au văzut lumina tiparului și care puteau fi cunoscute de profesorul clujean: *Manuel d'Iconographie chrétienne greque et latine avec une Introduction et des notes par M. Didron ...*, Paris Imprimerie Royale MDCCCXLV; V. Langlois, *Le Mont Athos et ses monastères*, Paris, Firmin Didot, 1867; Spyridon Lambros, *Katalog der griechischen Handschriften der Athosbibliotheken*. 2 vol., Cambridge University Press, 1895-1900; A. Schmidtke, *Das Klosterland des Athos*, Leipzig, 1903; Papadopoulos-Kerameus, *Denys de Fournas „Manuel d'Iconographie chrétienne”*. Petersburg, 1909; O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst. Handbuch der Kunstwissenschaft v. Burger*. Berlin-Neubabelsberg Athenaion, 1914; G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, Boccard, 1916; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Picard, Paris, 1910, Ed. nouă, 1926; H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern*, Leipzig, 1924; G. Millet, *Monuments de l'Athos. T.I. Les Peintures*, Leroux, Paris, 1927 dar cât și unele studii ale lui André Grabar, Nicolae Iorga, Emile Mâle și Władislaw Podlacha.

Revenind la lectura scrisorii considerăm că este aproape imposibil să identificăm legătura reală între personajele sculptate și nominalizare – așa precum o face Paul Rozvan –, rotulul desfășurat din mâna acestora nefiind inscripționat, singura particularizare sumară putând fi făcută doar prin câteva atribute deslușitoare, coroana nimbă purtată de regi, pletele și bărbile lungi ale profeților și profilul alungit marcat de nasul prelung al celor patru femei prooroc. Probabil pe reversul reliefului au fost reprezentările regii dinastiei mesianice plasați pe latura stângă, pe primul traseu excentric în segment de cerc de pe această latură, începând cu David din tribul lui Iuda – prezumția inginerului arădean –, continuând cu Solomon înțeleptul și ceilalți (Ilie, Eliseu, Iacob și Ester), în total șase regi, câțiva din perioada celor două regate, trecând peste perioada apostaziei, a schismei religioase. Așadar, nu putem fi siguri în identificarea celor 16 profeți, enumerarea lor putând fi făcută

⁷ Articolul însoțit de ilustrații și tabele schematice cu relevee și scheme ale arborelui lui Eșeu aflat în frescele bisericilor ort. de la Voroneț, Moldovița, Sf. Gheorghe din Suceava, Sucevița, Humor, din Trapeza Lavrei din Athos și din Dochiariu, a fost publicat în revista Institutului, „Institut Française Hautes Études Roumaine”, II, Mélanges, Bucarest, 1928, pp. 1-31.

însă și în ordinea strictă a vechimii lor. Cele patru femei profet sunt localizate în partea centrală a compoziției deasupra corpului culcat a lui Ieseu.

În consonanță cu exemplele oferite de fresca de tradiție bizantină, o distribuție mai corectă din punct de vedere iconografic ar fi trebuit, să localizeze figurile regilor pe o axă sau pe un segment, într-o specie de „Galerie a regilor” compusă de spița genealogică ce pornește di Ieseu și se încheie cu Iisus, ilustrată printr-o firească succesiune și rezumată prin figurile lui David, Solomon, Roboam, Iosua, Manase și Fecioara Maria. Această viță/trunchi principală/principal ar fi trebuit să fie însoțită de figurile reprezentative ale celor Douăsprezece Triburi ca un fel de gardă de onoare, în ordinea succesiunii fiilor lui Iacob, anume Simeon și Ruben, Levi și Iuda, Isahar și Zabulon, Dan și Gad, Așer și Neftali, Iosif și Veniamin⁸ dar și de figurile celor patru Profeți mari, într-un total de 16 medalioane pe aversul engolpionului prezentat.

Destinată inițial să simbolizeze arborele genealogic al Mariei și a lui Iisus, iconografia temei s-a complicat adăugând și alte personaje și scene biblice inspirate din Vechiul și Noul Testament. Chiar și în compoziția engolpionului analizat realizăm că figurile sculptate sunt în număr mai mare decât la alte piese anologice. Din trupul lui Ieseu se înalță un copac mare, tulpina sa viguroasă împletindu-se de la jumătate în sus, ca apoi cele două ramuri să se despartă din nou pe trasee ce descriu o corolă în forma majusculei mari grecești Ω (Omega), inversată. În câmpul aflat între cele două brațe sunt dispuse cele două personaje intercesoare, *Maica Domnului cu Pruncul (Fecioara pe tron)* și *Iisus tronând*. Pe suprafața panaghiarului ramurile copacului se multiplică descriind medalioane ce adăpostesc busturile sfinților.

Că în cazul acestui decor vegetal este vorba despre vița de vie rezultă și din modalitatea de tratare schematică și totuși deslușibilă a vrejurilor cu frunze specifice și a ciorchinilor de strugure. Identificarea și prezența acestora are mai întâi de toate un suport și un rol simbolic, în vechiul Israel vița de vie fiind considerată un arbore sacru. De altfel vița de vie - ca și măslinul - era privită ca un arbore mesianic⁹. Symbolismul viei, eminentemente pozitiv, are proprietăți apotropaice, asiguratoare ale vieții, ale rodniciei omenești și pământești, ale înțelepciunii, ale iubirii și ale bucuriei, a „Împărăției Cerului, al cărei rod este Euharistia, Iisus, fiind *vița adevărată*. *Înțeleg prin vie în sens alegoric*, scrie Clement din Alexandria, *pe Domnul cu al cărui rod trebuie să ne hrănim, dar în urma unei munci de cultivare care se face prin lucrarea rațiunii...*”¹⁰.

⁸ Paul Henry, *Monumentele din Moldova de Nord de la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Contribuții la studiul civilizației moldave*, Editura Meridiane, București 1984, p. 215.

⁹ *Cartea Judecătorilor*, 9, 13; *Deuteronomul*, 32, 37-38; *Miheia*, 4, 4; *Zaharia*, 3, 10.

¹⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 3. P-Z, Editura Artemis, București 1995, p. 464.

Mai mult, aici Arborele lui Ieseu se identifică și cu *Arborele vieții* dar desigur nu acela evocat în *Apocalipsă*, cel al culesului viei de îngerul pedepsitor¹¹, ci unul dătător de speranță și de asigurare a vieții veșnice.

Autorul engolpionului este bine informat cunoscând izvoarele de primă importanță, cum este manualul clasic de pictură religioasă, *Erminia* lui Dionisie din Furna, întocmită cu aproximație între anii 1701-1733, reutilizând însă modele anterioare. Îndrumările autorului vizează în principal arta zugrăvitului (instrucțiuni tehnice, materiale, reprezentarea fizică a figurilor pictate, veșminte, decorul însoțitor, texte religioase și locul acestora dar și pregătirea duhovnicească a zugrăvitorilor înaintea realizării acestor opere) dar cu siguranță normele acestea erau valabile inspirând și pe sculptorii care realizau mobilierul și obiectele de cult, liturgice, ale bisericilor (iconostase, tetrapoade, tronuri, chivoturi, ferecături de cărți, cruci de altar, cruci mari portative, discuri, anafornite și engolpioane etc.). Astfel, parcurgând paragraful închinat *Arborelui lui Ieseu* din *Erminia* identificăm destule consonanțe ale scenei sculptate de pe acest panaghiar cu textul recomandat: „*Dreptul Ieseu dormind și, [de sub coaste], din josul spinării lui ies trei ramuri; cele două mici înconjurându-l împrejur pe el, iar ramura cealaltă mare mergând în sus – schemă întru totul respectată de sculptor în desenul căruia din trunchiul principal se desprind două rămurele dispuse potrivit unui traseu ce conturează un cadru elipsoidal în câmpul căruia e culcat Ieseu – iar ramura cealaltă mare mergând în sus; și pe ea [sunt împrejur] împărății evreilor încolăciți (de mlădițe), de la David până la Hristos – regii evreilor sunt prezenți în relief dar în creștetul copacului tronează Maica Domnului cu Pruncul, Iisus fiind reprezentat pe aversul lucrării – ... și de o parte și de cealaltă prorocii..., fiind și ei înfășurați împrejur între ramurile [arborelui]... ”¹², figurile în bust fiind reproduse în lemn după același canon.*

Din punct de vedere schematic-compozițional evidenta rigoare și precizie a volutelor, a traseelor vrejurilor, forma medalioanelor și întreaga dispoziție a ramurilor arborelui ne sugerează consonanțe evidente cu cele ale unor miniaturi sau chiar ale unor lucrări de orfevrărie. Ceea ce nu scrie inginerul arădean, de reală importanță în datarea piesei, este montura, cadrul din argint al engolpionului decorat cu două șiruri de brăie împletite, de segmentul de arc din partea superioară ce cuprinde epigrafele în limba greacă dar și de cele două construcții în formă de rotundă, cupolate (arh. rotundă) cu semicalota marcată de nervuri ale căror capete intersectate de cele șase arhivolte se sprijină pe colonete gracile. Prin intercolumniul având forma unor deschideri alungite semicirculare se deslușesc busturile a șase figuri nimbate.

¹¹ *Apocalipsa*, 14, 18-20.

¹² Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Editura Sophia, București 2000, p.99.

Cadrul din lemn de formă rectangulară ce încadrează și protejează engolpionul a fost decorat în cele patru colțuri cu motive vegetale sculptate în relief plat. Motivul este alcătuit dintr-o inflorescență articulată de patru foi de acant stilizat cu dimensiunile variabile înscrise într-un cadru *poinçon*-at, decor marcat și pe suprafața cadrului mare dreptunghiular. În Transilvania motivul decorului cu frunze de acant stilizate apare la colțurile ancadramentelor rectangulare ale unor ferestre și uși de la câteva castele și case orășenești din prima jumătate a secolului al XVI-lea, până spre mijlocul secolului următor (Castelele din Vințul de Jos și Făgăraș, Casa Haller din Sibiu).¹³ Acantul însă îl întâlnim și în sculpturile fitomorfe în piatră și în lemn, aproximativ din aceeași perioadă în Moldova, în Țara Românească și în Balcani. Probabil deteriorarea ansei, a inelului de prindere de lăntșor a panaghiarului, a obligat utilizatorul, într-o perioadă ceva mai târzie, să dispună confecționarea acestui cadru rectangular din lemn mai lesne de fixat la gât, cadru care a rămas până la data prezentării acestei piese liturgice profesorului clujean.

Analiza în ansamblu a panaghiarului, apoi analiza precisă a aspectului formal-stilistic a celor două personaje principale intercesoare dar și dezbaterea aspectului grafic al epigrafelor, analogiile la care vom face trimitere pe parcursul cercetării, ne-ar putea conduce, ne-ar putea facilita în final, o datare cât mai apropiată de perioada când a fost realizată lucrarea.

Maica Domnului cu Pruncul e așezată pe un tron de formă rotundă, cu spătarul înalt încheiat în segment de cerc și flancurile marcate de câte o colonetă gracilă încheiată în formă de floare stilizată (capitel corintic!). Rotunjimea e marcată și în partea inferioară a tronului. Atât spătarul cât și corpul inferior cu o lărgime generoasă, sunt decorate cu două registre de traforuri ce conturează deschideri alungite încheiate în arc semicircular, surmontate de frontoane ascuțite. Forma rotunjită a tronului care subliniază spațialitatea coboară în pictura bizantină până în secolul al XIII-lea¹⁴ iar aspectul formal-stilistic al tronului dezvăluie consonanțe formale și cu exemple similare oferite mai cu seamă de mobilierul¹⁵ și de miniaturile din perioada goticului european sau chiar și aceea a obiectelor liturgice¹⁶, fără ca prin aceasta să sugerăm o legătură nemijlocită între aceste modele.

¹³ Gh. Sebestyén și V. Sebestyén, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București 1963, pp. 62-70, Pl. 49, 56; Kovács András, *Késő reneszánsz építészet Erdélyben 1541-1720*, Polis Könyvkiadó, Budapest-Kolozsvár 2003, pp. 87-92, Fig. 136.

¹⁴ Viktor Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, II, Editura Meridiane, București 1980, p. 243.

¹⁵ Sculptura în lemn reprezintă pe Maria asemănătoare unei Regine, așezată pe tron. Scaunul cu spătarul înalt, încoronat de un fronton ascuțit flancat de stâlpidecorați cu fiale și postamentul înfrumusețat cu o friză de ferestre în arc frânt, trilobate, reprezintă un exemplu specific plasticii goticului european (*Marienbild in Rheinland und Westfalen*. 14.Juni bis 22. September 1968 in Villa Hügel. Essen. Kat. 39, p. 72).

¹⁶ Detaliul de pe un potir din argint aurit elaborat în cercul lui Nikolaus din Verdun, la sfârșitul secolului al XII-lea (*Marienbild in Rheinland und Westfalen*, Kat. 13, p. 62).

Aspectul fastuos și aulic al mobilei e completat de prezența pernei decorative pe care șade Maria dar și de poziția și atitudinea Îngerilor adoratori/insoțitori, îngenunchiați, care par să sprijine cele două colonete precum ar susține două lumânări aprinse în timpul slujbei religioase. Modelul acesta de „tron” va persista în arta miniaturilor dar și în argintărie¹⁷ și chiar în compoziția icoanelor pe sticlă până în secolele XVIII – XIX. Iconografia primară trimite însă spre una dintre cele mai frumoase reprezentări ale acestei teme, *Fecioara pe tron*, aflată la Ravena, în biserica Sant’Apollinare Nuovo, icoană comandată de episcopul Agnellus (†569) după cucerirea orașului (540) de către generalul Belizarie¹⁸. Pornind de la Ravena, tipul *Theotokos - Împărăteasă tronând pe un maiestuos tron, cu Pruncul în brațe* și încadrat de Îngeri, se va impune în Răsărit unde-și va găsi locul special în conca absidelor bisericilor iar mai târziu, arta europeană îl va reda în genuri și tehnici diferite.

Maria de pe engolpion arată același profil cu cel al sfințelor proorocițe, maforionul acoperindu-i toată fruntea. Corpul este redat însă frontal punând în valoare costumul bogat cu un modelaj elegant al faldurilor în care deslușim o combinație a ductului realist al materialului – traseul cutelor de la nivelul pieptului și al picioarelor – cu unul convențional, mai apropiat de artificial de formă șerpuită a învelitorii ce acoperă corpul micului Iisus. Modalitatea de execuție a reliefului, formele sale, se emancipează de abstractizarea obișnuită în plastica bizantină medievală, ceea ce sugerează o datare posterioară perioadei în care era obligatorie o astfel de interpretare. Latura dreaptă a medalionului a fost afectată pierzând patru dintre medalioanele cu profeți.

Pe avers construcția compozițional-formală ce primește figura *Mântuitorului* este identică cu aceea a *Maicii Domnului cu Pruncul*. Tronul, cu spătarul ceva mai bine evidențiat, colonetele cu capiteluri corintice stilizate și îngerii sprijinitori se repetă în desen și formă. Schimbarea intervine la nivelul drapajului costumului, mai abstractizat și mai convențional. Hristos este redat frontal, matur, cu barbă, înveșmântat parcă în costum aulic așa cum trebuie să fie Stăpânul lumii; El ridică mâna dreaptă binecuvântând iar în mâna stânga poartă o carte deschisă.

Latura stângă a medalionului este parțial deteriorată, dintre cele 26 de medalioane șapte fiind distruse, cu precizarea că la cel de al optulea personaj (Apostol?), aflat în partea inferioară, se mai păstrează bustul lipsit însă de cap, textura lemnului lipsită de relief putându-se citi foarte bine. Personajul consonant figurii lui Ieseu de pe revers este aici *Iona*, fiul lui Amitai. Iconografic scena aleasă este aceea ce ilustrează momentul în care „peștele a vărsat pe Iona pe pământ”,¹⁹

¹⁷ Corina Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în Țările Române (sec. XIV-XIX)*, București 1968, pp. 192-195, 307-Fig. 246.

¹⁸ Egon Sendler, *Icoanele bizantine ale Maicii Domnului*, Editura Sofia, București 2008, pp. 81-86.

¹⁹ *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și Noului Testament*, UBS, 1991, 2, 10.

după rugăciunea adresată Domnului din pântecelul chitului, pentru izbăvire: „În strămoșia mea, am chemat pe Domnul, și m-a ascultat; din mijlocul locuinței morților am strigat, și mi-ai auzit glasul”²⁰

Acest subiect era/este mult îndrăgît de iconografi și iconologi, deoarece simbolizează imaginea *Învierii lui Hristos*, fiind astfel reprezentat în sculptura și în pictura din cele mai vechi perioade ale artei creștine și până în epoca modernă.²¹

O altă eroare ce trebuia îndreptată de Coriolan Petranu în răspunsul său era aceea de la paragraful III. al scrisorii Ing. Rozvan, care considera că „*Relihia ... a fost un altar de casă, iconostas* (subl.n.), care în urma certurilor Iconoclaștilor în secolul IX-X a început să se întindă în biserici”.

Istoria confruntărilor politico-religioase numită și criza iconoclastă a avut loc cu un secol mai devreme decât răstimpul menționat de inginerul arădean, în timpul lui Leon al III-lea Isaurianul (717-741), iscusit militar și politician care, în anul 730 a convins consiliul imperial, compus din dregători civili și ecleziastici, să aprobe un edict de îndepărtare și distrugere a imaginilor religioase, considerate exemple de idolatrie datorită unei venerații excesive a icoanelor promovată de biserică, cât și din pricina expansiunii monahismului în dauna micii proprietăți țărănești și a tezaurului imperial, împăratul făcând primul pas spre restabilirea severității dintru început a creștinismului, politică iconoclastă continuată de Constantin al V-lea (741-775) Copronimul! prin hotărârile Sinodului din anul 754, apoi ranforsată de împăratul Leon al V-lea în Sinodul întrunit la Sfânta Sofia din Constantinopol, în 815.

Perioada crizei iconoclaste nu a durat pe de-a întregul un secol. Rezistența din partea bisericii, a papilor [Grigore al II-lea (715-731), Grigore al III-lea (731-741)] dar mai cu seamă a patriarhului Gherman și a lui Ioan Damaschinul (cca. 675-741), autorul celor trei omilii (727) ce cuprind o adevărată teologie a icoanei, opoziția împărăteselor văduve, atașate cultului icoanelor [Irina, soția lui Constantin al V-lea (741-775) și Teodora, soția împăratului Teofil (829-842)], ori atitudinea ceva mai moderată față de biserică și monahism a împăratului Leon al IV-lea (775-780), au facilitat unele breșe în politica iconoclastă sau chiar o temporară reîntoarcere la cultul icoanelor, promulgată prin hotărârile celui de-al VII-lea sinod ecumenic de la Niceea (787), care a restaurat în chip solemn cultul imaginilor, ce considerau icoanele nu drept obiecte de adorație (latrie), ci imagini de venerație (*proskynesis*),

²⁰ *Ibidem*, 2, 1.

²¹ *Manuel d'Iconographie chrétienne greque et latine avec une Introduction et des notes par M. Didron de la Bibliothèque Royale. Secrétaire du Comité des Arts et Monuments. Traduits du Manuscrit byzantin, le Guide de la peinture par le Dr. Paul Durand correspondant du Comité des Arts et Monuments*, Imprimerie Royale, Paris M DCCC XLV, pp.120-121, nota 1; Heinrich Detzel, *Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständniß der christlichen Kunst*, II, Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau 1896, pp. 603-604.

ale unui act de pietate cu care era dator orice om evlavios. Finalul crizei va fi marcat tot în Sfânta Sofia când, la Sinodul convocat de împărăteasa Teodora, la 11 martie 843, în prima duminică din Postul Mare, s-a restituit cultul imaginilor (*Dumineca ortodoxiei*).²²

Revenind la analiza aversului engolpionului cercetat precizăm că Paul Henry și I.D. Ștefănescu²³ au aprofundat tema, iconografia și reprezentările *Arborele lui Ieseu* în artele plastice din arealul cultural artistic medieval și premodern catolic, bizantin și post-bizantin, cu unele lipsuri și inadvertențe datorate stadiului de atunci al cercetărilor, analiză ce ar fi fost utilă istoricului de artă clujean. Mai târziu, acest subiect va fi tratat destul de expeditiv și de Günter Spitzing în *Lexiconul* său²⁴, însă de reală referință la iconografia și iconologia temei rămâne ampla și exhaustiva contribuție a lui A. Tomas din remarcabilul *Lexicon* al iconografiei creștine, cu cele opt volume editate sub redacția lui Wolfgang Braunfels, între 1968-1976, reeditate în anul 1993.²⁵

Izvorul temei (Isaia, 7,14; 9, 5; 11, 1) va fi bogat ilustrat atât în manuscrisele și în decorul bisericilor occidentale²⁶, cât și în pictura lăcașurilor răsăritene. Lăsând la o parte prioritățile la subiectul devenit în timp un adevărat leitmotiv compozițional-schematic, iconografii și artiștii vor dezvolta în arborele uriaș un anume număr de ramuri și vrejuri involutate, ce vor lua forma unor medalioane adăpostind în câmpul lor busturile regilor, proorocilor, filosofilor, având de fiecare dată în creștetul copacului pe *Maria/Maica Domnului cu Pruncul* sau pe *Iisus tronând*. Exemplele remarcabile o confirmă, precum originala redare din *Codex aureus/Lorsch* (cca. 795-810), *Batthyaneum-Alba Iulia*²⁷, minunatul relief al porților de bronz ale bisericii Sf. Zeno din Verona (cca. 1000), mozaicul lui Efreim din Biserica Nașterii-Ierusalim (1169), miniatura din *Hortus deliciarum* a lui Herrad von Landsberg (1175/85), miniatură în

²² Charles Delvoye, *Arta bizantină*, I, Editura Meridiane, București 1976, pp.241-246; Constantine Cavarnos, *Ghid de iconografie bizantină* (Idem, Apendice 1. Sfântul Ioan Damaschin în apărarea sfințelor icoane). Editura Sophia, București 2005, pp. 211-229.

²³ I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Editura Meridiane, București 1973, pp. 176-177.

²⁴ Günter Spitzing, *Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens*, Diederichs, München 1989, p. 314.

²⁵ *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Hrg. Engelbert Kirschbaum SJt), Verlag Herder Freiburg in Breisgau, Rom, Freiburg, Basel, Viena, I-VIII, 1968-1976, reprint 1994; v. A. Tomas, *Wurzel Jesse*, IV, 1994, pp. 549-558.

²⁶ Tema va fi reprezentată și în broderia veșmintelor liturgice din secolele XV și XVI. Casula, în special, pe suprafața desenului crucii ce marchează ornatul, ilustrează scenele *Arborele lui Ieseu*, *Arborele lui Ieseu cu Maria*, *cu Iisus sau cu Maria și Iisus* (v. *Marienbild in Rheinland und Westfalen*, Kat., 178, 179, 180).

²⁷ Virgil Vătășianu, *Considerații privind decorul figurativ al manuscriselor "Ada"*, în Idem, *Studii de artă veche românească și universală*, Editura Meridiane, București 1987, p. 40 cu o exhaustivă bibliografie la temă, pp. 153-154.

Evangeliiarul de la Sf. Martin din Köln (primul sfert al sec. XIII), relieful de pe un stâlp al catedralei din Orvieto (Italia). La Orvieto și în Răsăritul bizantin, volutele arborelui sunt rânduite câte două (16 în total); 12 prooroci, într-o distribuție de 3+3 de-o parte și de cealaltă a arborelui dar și a scenelor dispuse pe trunchiul principal (*Buna Vestire, Nașterea, Răstignirea*) fac parte din decorul unei miniaturi păstrate în Biblioteca Bodleiană din Oxford.²⁸ În iconografia apuseană a temei, Suger, călugărul mănăstirii Saint-Denis (Paris), inspiratorul unui bogat și complex simbolism al artei medievale originale din lumea artistică a „Goticului internațional” a dezvoltat tema îmbogățind-o și înzestrând-o cu secvențe deosebite, unele dintre acestea prezente într-un vitraliu din Chartres, copie (din 1150) a unui vitraliu din Saint-Denis²⁹; *Christus als Frucht des Baumes Jese*, decorează un vitraliu atribuit unui atelier Rhenan de sticlărie (1170-80).

În câteva dintre cărțile religioase decorate cu miniaturi întâlnim tema ieseiană fie în text, fie în spațiul interior al inițialelor. Desenul genealogiei lui Hristos cu textul Evangheliei lui Matei valorizează o imagine specifică epocii romanului timpuriu, precum aceea din Biblia-Lambeth, la Sf. Augustin din Canterbury, datată în jurul anului 1145 sau *Arborele lui Ieseu* reprezentat în inițiala lui **Beatus-B** din Psaltirea-Huntingfield aparținătoare scripitoriilor engleze de până la 1200, cât și a aceleiași inițiale **Beatus-B**, mult mai elaborată și într-o paletă cromatică mai complexă, aparținătoare acelorși ateliere insulare, datată însă în secolul al XIV-lea³⁰.

Pictura murală gotică din bisericile catolice apusene și central-răsăritene europene cunoaște această temă iar exemplul *Arborelui lui Ieseu* (deceniul trei al secolului al XIV-lea) conservat pe peretele sudic al bisericii Sf. Margareta (astăzi evanghelică S.A.) din Mediaș o confirmă³¹. V. Drăguț este de părere că această compoziție murală, chiar în condiția în care pilastrul gotic a afectat zona centrală a temei, aceea care ilustra ascendența genealogică a lui Iisus Hristos, prin amploarea și grandoarea ei egalează exemplele de referință din arta medievală a goticului european³².

Sculptura în lemn, la rândul ei, aduce exemple remarcabile de felul elaboratului relief ce decorează Predella altarului Mariei aflat în biserica din Kalkar, creație a lui H.

²⁸ *Codex Manesse*. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. September 1988 Univesitätsbibliothek Heidelberg. Hrg. von Hermann Mittler und Wifriedt Werner. Editions Braus Heidelberg, p. 292, Fig. La p. 590.

²⁹ I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine..op.cit.*, p. 176.

³⁰ Otto Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*. Prestel-Verlag, München 1984, p. 94, Fig 132, 133. Pl XVII.

³¹ Vasile Drăguț, *Picturile murale de la Mediaș, o importantă recuperare pentru istoria artei transilvănene*, în, „Revista muzeelor și monumentelor. Monumente istorice și de artă”, nr. 2, 1976, p. 18; Alexandru Avram, *Topografia monumentelor din Transilvania. Municipiul Mediaș. Centrul Istoric*. Bibliotheca Brukenthal, III, Sibiu 2006, p. 22; Dana Jenei, *Pictura murală gotică din Transilvania*, București 2007, pp. 54-55, Fig. la p.57.

³² Vasile Drăguț, *Pictura murală din Moldova*, Editura Meridiane, București 1982, p. 18.

Douermann (1518)³³ cât și în alt exemplu, cu nimic mai prejos în privința calității sculpturii, *Arborele lui Ieseu* dispus în scrinul central al monumentalului retablu al bisericii ev. din Sebeș. Valorosul ansamblu de plastică figurativă (1524-26), atribuit sculptorului („Piltschniczzer”), Weit Stoss cel Tânăr a fost dedicat *Fecioarei Maria*, într-o variantă în care e subliniată ascendența sa regală prin *Arborele lui Ieseu*³⁴.

Nu vom reveni asupra ilustrării temei în țările de tradiție bizantină și mai cu seamă în Moldova, deoarece există cercetări realizate cu multă acribie științifică de menționarii Paul Henry, I.D. Ștefănescu, Virgil Vătășianu și Sorin Ulea³⁵. În Țara Românească motivul apare în pictura de la mănăstirea Hurez (trapeza).

O constatare iconologică ce trebuie însă făcută în legătură cu numita scenă reprezentată pe engolpion este aceea a legăturii dintre imaginea *Profetului Ieseu* de la baza arborelui și figura *Maicii Domnului*, vârf și inflorescență supremă a compoziției acestui relief. Autorul sculpturii nu a ales aici figura lui Iisus Hristos în obișnuita glorificare apoteotică sau aceea a ascendenței genealogice regale a Mântuitorului, ci imaginea *Maicii Domnului tronând*. Această comuniune iconografică și iconologică o găsim mai cu seamă în imagistica artei religioase apusene, odată cu dezvoltarea și îmbogățirea cultului Mariei unde, încă de la începutul secolului al XII, se va produce o modificare a semnificației *Arborelui lui Ieseu* devenit un simbol al purității Fecioarei, în virtutea formulei „*Virgo Jesse floruit, Virgo Deum genuit*”; De altfel încă în secolul al VII-lea, Diaconul de Aquileia, Paul Winfried, o numea pe Maria „*arborele lui Isus fără păcatul originar*”, o astfel de reprezentare ilustrând manuscrisul din Dijon în care compoziția cu *Arborele lui Ieseu* are în centru pe Maria ținând în mână un crin. Deasupra ei planează Porumbelul Sf. Duh, compoziția încheindu-se cu reprezentarea subsidiară a arborelui. Ideea „Imaculatei Concepții” avea să triumfe ceva mai târziu (sec. XV - prima jumătate a sec. XVI) prin mijlocirea ordinului franciscan³⁶.

Cultivarea acestui simbol în epoca menționată se leagă de activitatea confreriilor Fecioarei, care s-au înmulțit în cele două secole, promovând menționata

³³ *Lexikon der christliche Ikonographie... op. cit.* Fig. 5 la p. 553.

³⁴ Viktor Roth, *Siebenbürgische Altäre*, Strassburg 1916, pp. ; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, Editura Academiei RPR, București 1959, p. 745, 777; Harald Krasser, Theobald Streitfeld, *Zur Wiederauffindung der Madonna des Mülbacher Altars*, în „Studien zur Siebenbürgische Kunstgeschichte”, Kriterion, București 1976, pp. 96-109; Gisela Richter, Otmar Richter, *Siebenbürgische Flügelaltäre*, Wort und Welt Verlag, Thaur bei Innsbruck, 1992, p. 31; Ciprian Firea, *Altar sau retablu? O reconsiderare a problematicei polipticelor medievale din Transilvania (I)*, în „Ars Transilvaniae”, XIV-XV, 2004-2005, Editura Academiei Române, București 2007, pp.129-130, 136-137, 142.

³⁵ Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în „Studii și cercetări de istoria artei”, X, 1963, nr. 1, pp. 82-90.

³⁶ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétienne*, II, Paris 1957, pp. 78-79, 135; O exhaustivă radiografie a aspectelor teologice și dogmatice, o largă ilustrare a tipologiei temei în Evul Mediu și în Renașterea timpurie a fost realizată de Mirela Levi D'Ancona în lucrarea *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, College Art Association of America in Conjunction with Art Bulletin, New York 1957, pp. 7-9, 65 și cap. IV.

idee iar începând cu anul 1486 – confreria din Rouen – va dobândi un caracter literar, cu producția stimulată și prin acordarea unor premii poezilor care proslăveau *Imaculata Concepție*. Începând cu anul 1515, câștigătorii acestor concursuri obțineau, drept premiu, emblemele biblice, piese realizate în argint, ce aminteau acest mister: un turn, soarele, un trandafir, o stea, o oglindă. Probabil tot atunci va fi pictată și sculptată faimoasa imagine a Fecioarei înconjurată de aceste simboluri. Cu toate acestea, Confreriile vremii nu se vor folosi de fiecare dată de acest nou simbol, ci uneori preferă vechea imagine tradițională a *Arborelui lui Ieseu*. Documente credibile o probează; la Toulon, în 1525, priorul Confreriei „Sfintei-Conceptii” comandă pentru catedrală un tablou de altar reprezentând Arborele lui Ieseu. Cărțile de rugăciune din epocă sunt ilustrate cu gravuri dedicate temei, precum în acea *Missel de Chartres*, tipărită de Kerver în 1529. Așadar, *Arborele lui Ieseu* era considerat un adevărat simbol al *Imaculatei Concepții*, al Fecioarei având puritatea unui crin, miracol datorat „Celui Vechi de Zile”.

Nici într-un alt loc, această idee nu a fost mai clar exprimată decât în faimosul vitraliu al bisericii Sf. Ștefan din Bauvais. În vârful Arborelui lui Ieseu, înflorește un mare crin alb din care se înalță Fecioara, care abia se distinge din bogata inflorescență. Acest crin magnific, reprezintă cu adevărat puritatea sa miraculoasă. Așadar cultul Fecioarei, în chip particular, cultul Concepției sale reprezintă adevăratele motive ale prezenței „Arborelui lui Ieseu” în atâtea dintre lăcașurile timpului în Franța³⁷ dar și într-o serie de lăcașuri de cult din Germania (relief aparținând goticului tardiv realizat prin contribuția lui Johann von Dalberg, 1488, lucrare aflată în Domul din Worms am Rhein).

Perioada Reformei a obstacolat, chiar interzis această imagine. Ideea și tema arborelui Ieseu va fi reluată în secolul al XVII-lea în opere aparținând diferitelor genuri artistice și într-o extensie geografică cuprinsă între peninsula iberică și Europa central-estică. Remarcabil apare Arborele lui Ieseu realizat de Vincente Carducho pentru altarul bisericii San Gil din Madrid (1631), în care Maria vegheată de Dumnezeu, apare reprezentată deasupra unui copac plutitor, în vecinătatea căruia se strecoară șarpele, o asociere ce trimite spre ideea Imaculatei.

³⁷ Arborele lui Ieseu este un *arbores marial* și arborele Bisericii universale, paradisiac prin natura sa. «Arborele vieții ascuns în mijlocul paradisului a crescut în Maria. Ieșit din Ea, acesta și-a întins umbra asupra universului, el și-a răspândit fructele sale până la cele mai îndepărtate popoare, precum și la cele mai apropiate» (Sf. Kiril din Alexandria). Maria este într-adevăr noua Evă. Arborele lui Ieseu este mai mult decât un banal arbore genealogic, cum sunt atâția alții, sau un simplu tablou sinoptic a unor simboluri cerebrale și reci. Arborele lui Ieseu este un arbore ce rămâne încărcat cu valorile sacralității sale naturale. Mai mult este purtătorul promisiunilor istorice divine; în perspectivă biblică de restaurare a univesului tulburat de păcate, el este asimilat crucii mântuitoare, precum în fresca catedralei din Pamplona, unde arborele lui Ieseu se continuă – deasupra Fecioarei și a Fiului așezați pe ramurile sale – prin crucea pe care a fost răstignit Iisus. (Gérard de Champeaux, don Sébastien Sterckx o.s.b., *Introduction au monde des Symboles*, MCMLXXX. Zodiaque introduction à la nuit des temps, pp. 328-330; Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration* (Deuxième édition), Paris 1922, pp.116-117.

Cât privește reprezentarea *Profetului Iona* (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΝΑC), faptele și iconografia sa sunt bine cunoscute. Faptele sale sunt consemnate în Vechiul Testament³⁸ iar imaginea figurativă debutează încă în perioada creștinismului timpuriu, de la sfârșitul secolului al III-lea după Hr., așa precum o ilustrează reliefurile unor sarcofage din *Museo Pio Christo ex Lat.* de la Vatican (Sarcofag, Nr. 119; Sarcofagul din Santa Maria Antiqua-Roma, cu relieful ilustrând Filosoful, Oranta, **Jona** și Bunul Păstor, lucrare datată în 260-280).

Monumentele funerare, medaliile, piesele de argintărie, miniaturile, dipticele consacră spații speciale acestei teme, prezentă de altfel și în unele biserici africane din vremea Sfinților Augustin și Ieronim. În Franța secolului al XIII-lea, vitraliile catedralelor ilustrează imaginea profetului Iona, în scena kitului sau a predicii din Ninive iar miniaturile bibliilor manuscrise sau ale unor texte literare de felul acelei *Goldenen Schmiede* a lui Kondar von Würzburg, reiau tema³⁹. Iconografic și iconologic, motivul devorării și al „vărsării” lui Iona de gura uriașului monstru marin, reprezintă o prefigurare a Morții și a Învierii lui Iisus Hristos. Relieful de pe aversul engolpionului stabilește această relație simbolică între imaginea Profetului Iona și aceea a Mântuitorului.⁴⁰

Aspectul grafic al inscripțiilor în limba greacă din partea superioară a piesei pectorale ar putea oferi la rândul său o minimă sugestie în ceea ce privește încadrarea cronologică.

Analogiile formal-stilistice și compoziționale pot constitui sugestii utile asupra încadrării cronologice a lucrării. În anul 1939, Pr. Prof. Victor Vlăduceanu publica în monografia dedicată mănăstirii Bodrog, în secțiunea consacrată odoarelor și cărților bisericești vechi (Cap. VII), un engolpion sculptat în lemn (Fig. 6, 7), datat de autor cu probabilitate în secolul al XVI-lea, în analogie cu crucea mare portativă, din lemn de cedru, de tip athonit, în formă de sigma și cu inscripție în limba slavonă⁴¹, aflată în patrimoniul aceleiași așezământ monahal.

Engolpionul menționat a fost republicat de autorii unei noi și ample monografii dedicate aceleiași mănăstiri, cu o analiză mai exactă a celor două piese liturgice, păstrând însă vechea lor datare⁴², adică la răstimpuri variabile cuprinse

³⁸ *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și Noului Testament*, Iona, 1, 1-17, 2, 1-10, 3, 1-10, 4, 1-11.

³⁹ Heinrich Detzel, *Christliche Ikonographie... op.cit.*, pp. 603-604.

⁴⁰ Günter Spitzing, *Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole... op.cit.*, pp. 175-176.

⁴¹ Pr.Prof. Victor Vlăduceanu, *Vechiu monument istorico-religios: Mănăstirea Bodrog*, Timișoara 1939, pp.67-71, cu ilustrații.

⁴² Nicolae Iorga a fost primul care a văzut piesele de tezaur, presupunând că marea cruce din argint ar aparține secolului al XV-lea, părere contrazisă de Pr. Teodor Bodogae, cel care a tradus și prelucrat Inventarele mănăstirii scrise în limba sârbă, care opinează pentru secolul al XVI-lea.; I. D Ștefănescu, istoricul și iconograful artei bizantine și al picturii feudale românești, apreciază faptul că cele două piese ar putea fi atribuite mai degrabă secolului al XVII-lea (Eugen Arădeanu, Teodor Bodogae, Lucian Emendi, *Mănăstirea Hodoș-Bodrog*, Editura Episcopiei Aradului, Arad 1980, p. 162).

între secolele XV-XVII. Panaghiarul mănăstirii prezintă forma unui medalion din argint aurit și împodobit cu email albastru, având cadrul circular cu decor geometric filigranat, încrustat cu pietre semiprețioase. În partea superioară pe un mic și îngust filacter se mai poate desluși, pe avers și pe revers, o inscripție religioasă, neobservată, deci netranscrisă și nedescifrată de cercetători până în prezent. Pe față, într-o mandorlă vegetală, se află *Mântuitorul* care binecuvântează cu amândouă mâinile. În jurul său, în medalioane, sunt reprezentate busturile celor 12 apostoli. Medalioanele sugerează ramurile unui trunchi de viță de vie, cu o simbolică trimitere la arborele lui Ieseu. Pe reversul engolpionului, tot într-o mandorlă este înfățișată *Maica Domnului Orantă*, avându-l în față pe *pruncul Iisus* care binecuvântează. Fecioara e încadrată de busturile în medalion a 12 prooroci.

A doua analogie oferită de literatura de specialitate se datorează istoricului de artă Marina Ileana Sabados care, în elaborata monografie a catedralei Episcopiei Romanului, cu hramul Sf. Paraschiva⁴³, publica în capitolul VI, consacrat obiectelor religioase cu valoare istorică și artistică, ilustrația unui engolpion (Fig.8,9), lucrare de argintărie și de sculptură care din păcate nu a beneficiat de o analiză stilistico-formală sau de datare, măcar aproximativă, ce s-ar fi putut sprijini pe unele informații ale inventarului, care, de altfel, a fost cercetat de autoarea volumului. Chiar și rapida și simpla observare comparativă între panaghiarul catedralei din Roman și panaghiarul prezentat de noi, ne dezvăluie unele asemănări formale ce trebuie luate în seamă:

Engolpionul catedralei e sculptat de asemenea în lemn și încadrat într-o ferecătură de argint aurit împodobită cu motive florale stilizate cu câte două petale în filigran, ce articulează un miez format dintr-o piatră semiprețioasă. Ornamente asemănătoare dar ceva mai mari marchează cadrul circular în patru puncte simetrice. Câte o mică capelă de plan circular, cu colonete gracile ce sprijină o mică cupolă înfrumusețată la extradros de motivul corolei cu opt petale din email policrom, marchează partea superioară și partea inferioară a engolpionului.

Pe aversul piesei în trei cadre (bandouri) circulare concentrice a fost reprezentat, în centru, *Mântuitorul pe tron* binecuvântând cu amândouă mâinile. În jurul său, în cadrul celor două benzi concentrice, în cele 28 de medalioane sculptate în lemn sunt redată busturile evangheliștilor, adică a celor 12 apostolilor și probabil a 12 dintre cei șaptezeci de învățăcei. În partea inferioară apare secvența „*Lepădării lui Iona – din gura Kitului - lângă Ninive*”⁴⁴.

⁴³ Marina Ileana Sabados, *The Diocesan Cathedral of Roman. Catedrala Episcopiei Romanului*. Tipărită din inițiativa și sub îndrumarea Prea Sfințitului EFTIMIE Episcopul Romanului și Hușilor. Editată de Episcopia Romanului și Hușilor, 1990, pp. 123, 154, Fig. 221, 222.

⁴⁴ Iona, 2, 11.

Schema compozițională și distribuția medalioanelor pe revers este identică. Spațiul central a fost consacrat *Prea Sfintei Fecioare cu Pruncul în brațe* (Fecioara pe tron) asistată, în jurul său, de 28 de busturi în medalion reprezentând regii israeliți, proorocii și proorocițele. Vrejurile rânduite în formă de medalion sunt cele ale arborelui răsărit de sub coastele profetului Ieseu, care doarme în partea de jos a scenei. Engolpionul e lipsit de inscripție religioasă, lucrarea datată cu probabilitate la începutul secolului al XIX-lea, putea să facă parte din consistenta donație a episcopului Gherasim Clipa Barbovschi (1803-1826), care a înzestrat catedrala Sf. Paraschiva cu un important clenodiu, valoroase obiecte liturgice (vase liturgice, un dicher și un tricher, cruci, ferecături de argint aurit) dăruite catedralei în anii 1823-1824.

Identitățile formal-stilistice între piesa episcopală și exemplarul prezentat de noi sunt evidente în tipologia busturilor proorocilor, a evangheliștilor, a Profetului Ieseu și a *Fecioarei pe tron*, compoziție în care poziția în profil a Mariei, drapajul veșmintelor dar mai cu seamă forma scaunului regesc marchează asemănări care ne trimit spre un model mai vechi al artei post-bizantine balcanice. Lucrarea prezentată de noi este însă mai elaborată, calitatea sculpturii mai înaltă, simbolistica mai evidentă, întregită prin grăitoarele și lămuritoarele epigrafe în limba greacă [Ἀνωθεν οἱ Προφήται σε προκατήγγειλαν, κόρη, στάμου (de demult profeții te-au vestit pe tine, Fecioară, potir)⁴⁵, pe aversul cu Maica Domnului tronând, respectiv, ἐγώ εἰμι ἡ ἀμπελος, ὑμεῖς τὰ κλήατα. ὁ μέυωυ ἐν ἐμοί κάγώ ἐν (Eu sunt vița, voi sunteți mlădițele, cel care rămâne în Mine și eu în⁴⁶ ...)] pe reversul reprezentând pe Iisus tronând, cât și o altă versiune în citirea inscripției(!): Ἄνωθεν οἱ Προφήται σὲ προκατήγγειλαν... (De demult profeții Te-au numit / prevestit...), pe aversul cu imaginea Maicii Domnului, respectiv pe revers, Ἐγώ εἰμι ἡ ἄμπελος ἡ ἀληθινή---(Eu sunt vița cea adevărată...⁴⁷), detalii care ar concura pentru o datare probabilă a acestui engolpion în secolele XVII-XVIII.

Engolpionul din Arad(!?) prezintă reale analogii iconografice și stilistico-formale și cu panaghiarul expus în vitrina de obiecte liturgice – nr. Inv. 25 – din colecția de artă religioasă post-bizantină a Muzeului Benaki din Atena⁴⁸ dar suntem convingși că viitoarele amendamente la temă, respectiv la aceste piese de inventar liturgic oferite de specialiști vor conduce spre o cunoaștere mai exactă a atelierului și a timpului în care acesta a fost realizat.

⁴⁵ Un mic fragment din condacul scris de Ioan Cucuzel (sec. XIII-XIV), care poate fi găsit în *Antologhion* (Informație datorată Pr.Prof. Ioan Chirilă, căruia îi mulțumim și pe această cale).

⁴⁶ Ioan, 15, 5.

⁴⁷ Mulțumiri Pr. Alexandru Constantin Chituță pentru sprijinul acordat în clarificarea epigrafului în limba greacă.

⁴⁸ Informație datorată Pr. Alexandru Constantin Chituță.

La finele studiului nostru putem fi însă de acord cu posesorul/prezentatorul engolpionului din Arad(!?), Ing. Paul Rozvan, în aprecierea făcută asupra acestei piese care a avut-o în față, anume „*valoarea acestei Relichii (engolpion, n.n.) din punct de vedere religios și artistic pentru istoria culturii...*”, *Relihie (care) recere cea mai mare atențiune și studiu de la oricare în a cui mână ajunge*”, îndemn de care am ținut seama, chiar și în situația în care ne-am folosit doar de fotografiile originale ale acestei piese liturgice dispărută, „*capodoperă (ce) nu este munca după ideia incidentală a ve-unui amator, ci este creatura profundă, precugetată și pregătită după un plan precis a unui artist mare, binecuvântat din mila lui Dumnezeu cu genialitate și inspirație dumnezeiască*”⁴⁹

⁴⁹ Scrisoare ss. Paul Rozvan..., Nr. 55b.



Fig. 1. Engolpion, sec. XVII-XVIII (avers, revers). Fotografie, 1929 (Arhiva C. Petranu, Universitatea "Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca).



Fig. 2. Arborele lui Ieseu, Maica Domnului cu Pruncul pe tron, Engolpion, sec. XVII-XVIII (Arhiva C. Petranu).

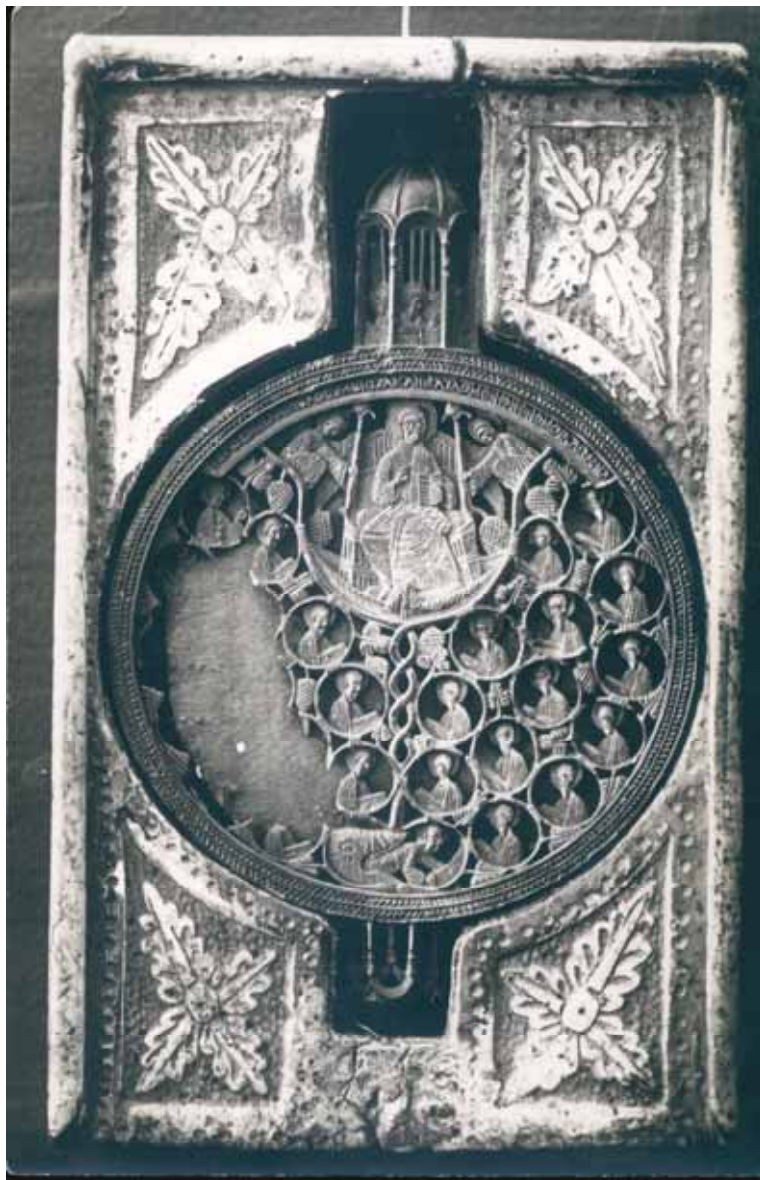


Fig. 3. Profetul Iona, Iisus Hristos pe tron, Engolpion, sec. XVII-XVIII (Arhiva C. Petranu).



Fig. 4. Maica Domnului cu Pruncul pe tron, Engolpion, sec. XVII-XVIII, inscripție în limba greacă (Arhiva C. Petranu).



Fig. 5. Iisus Hristos pe tron, Engolpion, sec. XVII-XVIII, inscripție în limba greacă (Arhiva C. Petranu).



Fig. 6. Engolpion (avers), sec. XVII. Mănăstirea Hodoș-Bodrog (apud Pr. Prof. V. Vlăduceanu).



Fig. 7. Engolpion (revers), sec. XVII. Mănăstirea Hodoș-Bodrog (apud. Pr. Prof. V. Vlăduceanu).

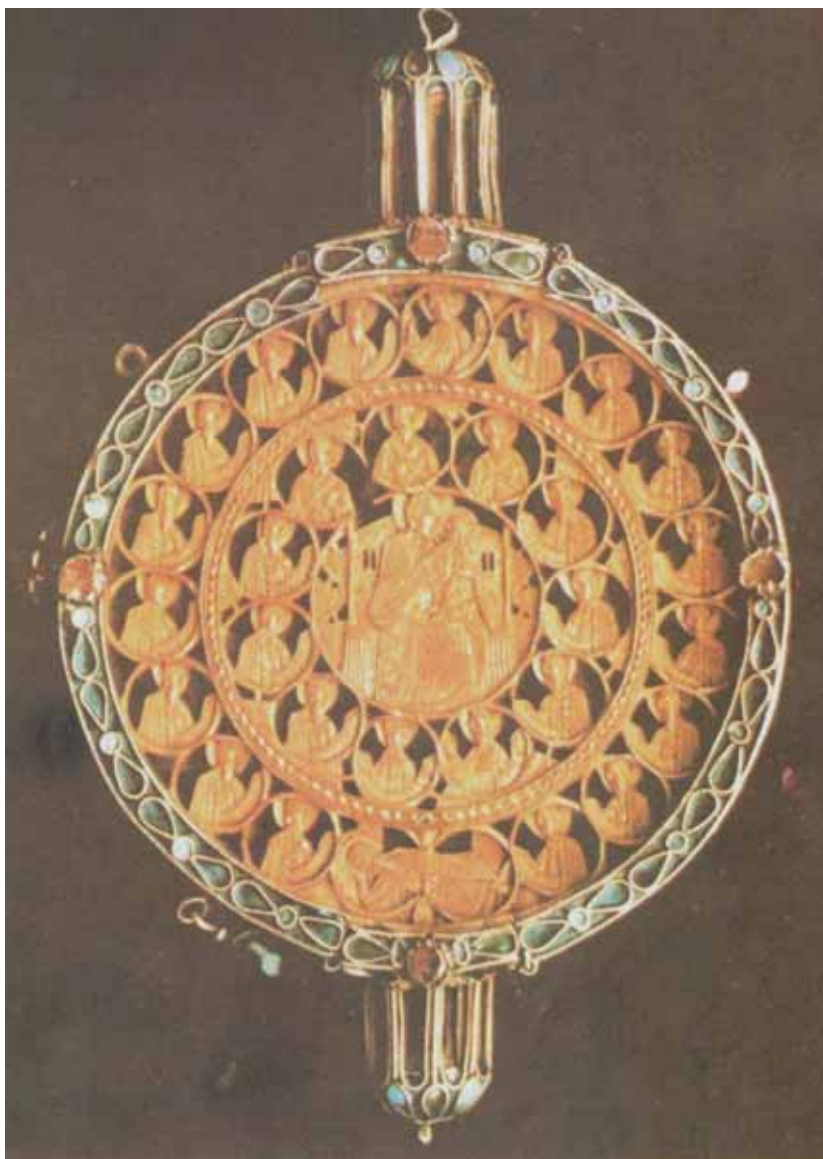


Fig. 8. Engolpion (avers), sec. XIX. Catedrala Episcopiei Romanului (apud. Marina Ileana Sabados).

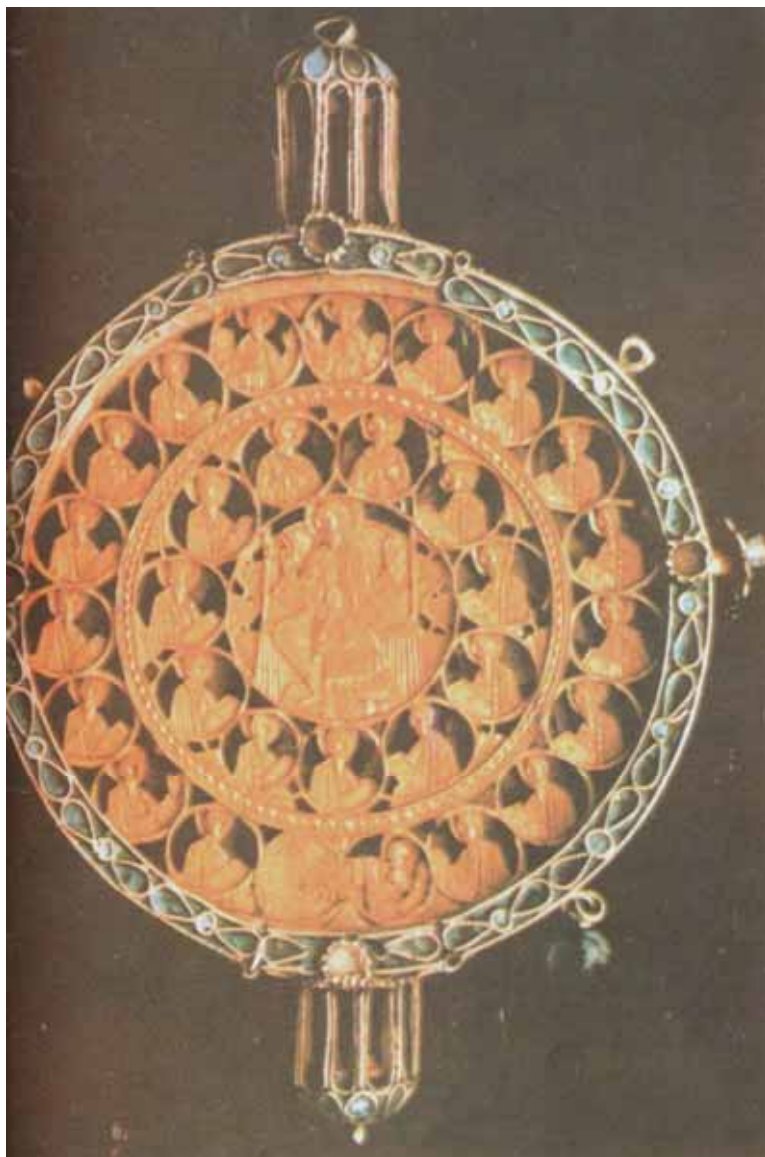


Fig. 9. Engolpion (revers), sec. XIX. Catedrala Episcopiei Romanului (apud. Marina Ileana Sabados).

BISERICA FORTIFICATĂ DIN COPȘA MARE, SIBIU¹

EKE ZSUZSANNA² și IOANA RUS-CACOVEAN³

ABSTRACT. *Fortified Church in Copșa Mare, Sibiu.* Recently, prior to an intended restoration of the Lutheran fortified church in Copșa Mare, Sibiu County, a research campaign has been conducted, in order to answer a few questions regarding the construction phases and transformations of the church along time, discovering some elements unknown up to present, like the painting fragments of the western portal or some inscriptions that contribute to the dating of the church's extension and fortification.

Keywords: *conservation, case study, fortified church, Copșa Mare*

Etapele constructive ale bisericii

Prima mențiune documentară a așezării Copșa Mare se leagă de apariția într-un document din anul 1283 emis de Capitulul de la Alba Iulia a parohului *Theodoricus de Capus*, fapt ce atestă prezența în localitate la sfârșitul secolului XIII a unui edificiu de cult, care a precedat bazilica gotică din secolul XIV. În plus, același document care se referă la preoții din *Medies*, dovedește și faptul că încă de pe atunci Copșa Mare aparținea cu statut de comună liberă Capitulului de la Mediaș⁴.

¹ Prezentul articol reprezintă un extras din *Studiul istorico-arhitectural și de parament* realizat ca suport de documentare în cadrul serviciilor de *Expertiză tehnică pentru lucrările de consolidare și restaurare a monumentului*, pe baza unui contract de cercetare-proiectare încheiat de Institutul Național al Patrimoniului și Sc. General Game SRL, respectiv Sc. Utilitas SRL, cărora le revine proprietatea studiului menționat și a imaginilor utilizate ca documentație ilustrativă (n.a.).

² *Doctorandă în cadrul Departamentului de Studii Medievale a Universității Central Europene (Central European University) din Budapesta, ekezsuzsi@yahoo.com.*

³ *Lector dr. în cadrul Departamentului de Istorie Medievală, Premodernă și Istoria artei al Facultății de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, ioana.v.rus@gmail.com.*

⁴ *Juliana Fabritius-Dancu, Cetăți țărănești săsești*, în „Revista Transilvania”, Sibiu 1983.

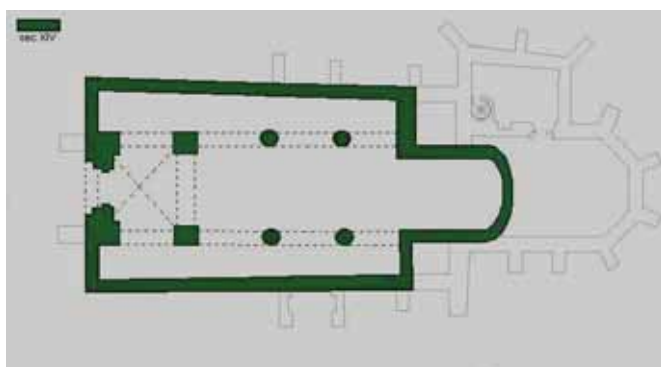
Un alt document din 1359 atestă că doi greavi cu numele de *Nicolaus* precum și bătrânii de la *Magno Kopsch* au luat parte la adunarea Scaunului de Mediaș, confirmând astfel apartenența Copșei Mari la acesta, drept comună liberă a Pământului Crăiesc, ce stăpânea cele mai întinse vii din regiune.⁵



Silueta bisericii dinspre sud

Prima biserică din Copșa Mare despre care deținem informații certe, a fost ridicată la începutul secolului XIV, o bazilică gotică cu trei nave și turn pe latura de vest. Limita înspre est a navelor poate fi observată în prezent în pod, unde s-au descoperit rămășițele arcului de triumf. În stadiul de față al cercetărilor nu cunoaștem date despre continuarea acestei biserici înspre est, sau ce formă ar fi putut avea o eventuală absidă a corului.

Pe baza tipologiilor trasate în istoriografia de specialitate⁶, putem presupune că primul edificiu de cult de la Copșa Mare avea trei nave cu patru travee continuate de un cor patrulater cu boltă în cruce și absidă semicirculară, însă aceste detalii vor putea fi stabilite cu certitudine doar prin efectuarea unor săpături arheologice în interiorul actualei biserici.



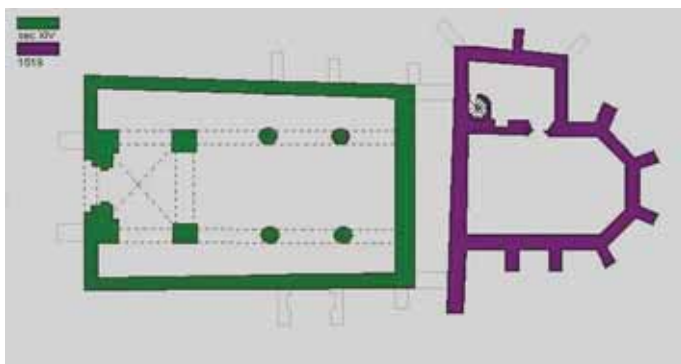
Primul edificiu de cult al așezării – propunere

⁵ *Ibidem*.

⁶ Hermann Fabini, *Universul cetăților bisericești din Transilvania*, Ed. Monumenta, Sibiu 2009, pp. 153-154.

În prima etapă turnul se afla la vest de nava principală, spre est și nord fiind flancat de navele laterale ale bisericii, de care era despărțit prin două deschideri în arc frânt. Turnul, cu trei niveluri, avea la primul, pe fațada vestică, un portal cu o deschidere amplă, respectiv la nivelurile superioare II și III câte o fereastră, prin care clopotele plasate aici se auzeau până dincolo de sat.⁷ Nu cunoaștem date despre acoperișul inițial al acestui turn, însă credem că din această perioadă data și bolta în cruce care delimita parterul turnului de nivelul II și care a fost desfăcută mai târziu.

În secolul XV, datorită ascensiunii economice a așezării, a fost conceput un amplu plan de reconstrucție și extindere a bisericii. Ascensiunea satului, care în 1455 primise dreptul de a ține târg anual în ziua Sfântului Bartolomeu și târg săptămânal, a generat dorința de a egala Biertanul învecinat, prin ridicarea unei impunătoare biserici hală.⁸



Corul și sacristia ridicate în secolul XVI

Lucrările au debutat cu ridicarea unui nou cor, mult dezvoltat înspre est. Copie mai modestă a celui din Biertan, corul de la Copșa Mare poartă o boltă stelară cu nervuri din teracotă, fiind luminat de ferestre bipartite, spre deosebire de cele tripartite de la Biertan, dar cu traforuri asemănătoare, cu motive gotice tardive plasate în lunetele arcelor frânte.

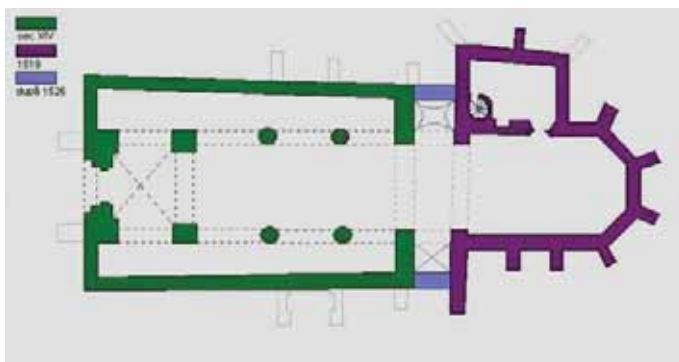
A urmat ridicarea sacristiei pe latura de nord a corului, acoperită cu o boltă în plasă, cu nervuri din teracotă dispuse în formă romboidală, similară tot celei de la Biertan. Sacristia are și un al doilea cat unde era amenajată o capelă, la care se accede printr-o scară în spirală montată într-un mic turn circular în interiorul sacristiei.⁹ Această etapă de construcție este datată de ancadramentul de piatră al ușii sacristiei, care poartă pe lintel inscripția: „R_VS... LAZARUS DD 1519 PREERAT”. Aici trebuie menționat faptul că ridicarea corului și a sacristiei de la Biertan s-a încheiat în 1515, după cum reiese din inscripția de pe ușa sacristiei de acolo, dovedind astfel contemporaneitatea celor două șantiere.

⁷ Andreas Türk Pfr. i. R., *700 Jahre Heimat Grosskopisch in Siebenbürgen*, Stuttgart 1983, p. 162.

⁸ J. Fabritius-Dancu, *op. cit.*

⁹ A Türk, *op. cit.*, p. 163.

După bătălia de la Mohács din 1526, Transilvania a fost obligată la plata unui tribut, ce a dus la întreruperea câtorva șantiere de biserici, cum s-a întâmplat de altfel și la Copșa Mare¹⁰, unde planul de reconstrucție a vechii bazilici a fost abandonat. Însă corul și sacristia deja ridicate se aflau la o distanță de 3 m de navele bisericii, apărând astfel nevoia de a uni aceste construcții.



Soluția adoptată pentru unirea corului de navele bisericii

Soluția adoptată a fost aceea de a se ridica două travee de legătură, boltite, în prelungirea spre est a navelor colaterale, care să se lege de corul ce fusese și considerabil lărgit. Traveea de sud poartă astăzi o boltă cilindrică în cruce, iar cea de nord amintește de calotele boeme. Aici trebuie precizat că la mijlocul secolului XX, atunci când s-a restaurat sacristia, istoriografia precizează prăbușirea a jumătate din bolta traveei nordice și a peretelui despărțitor dinspre nava centrală¹¹, ceea ce justifică forma sa de astăzi, care poate fi derivată fie dintr-o calotă boemă, fie dintr-o boltă cilindrică în cruce.

La momentul respectiv nava principală era tăvănită, având un tavan posibil casetat, realizat din lemn pictat cu motive florale stilizate în tonuri de galben luminos, verde și alte culori. Rămășițele acestui tavan au fost descoperite și acoperite din nou cu ocazia restaurărilor din anul 1976, când la tavanul de deasupra primului nivel al navei de nord au fost observate unele urme de cuie.¹²

Având în vedere înălțimea bolții noului cor, tavanul navei principale a fost depășit și astfel, arcul triumfal al corului își continuă partea superioară în șarpanță, unde poate fi observat și astăzi.

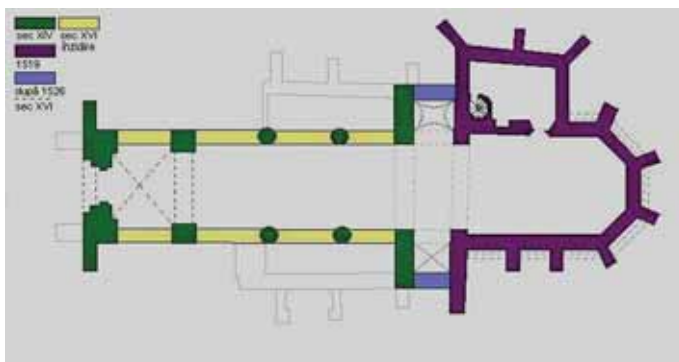
Pe lângă birurile plătite turcilor ce au sărăcit comunitatea, zădărniciindu-i astfel planurile de extindere a bisericii, secolul XVI a însemnat și o vreme de neliniște și instabilitate, conturându-se nevoia de fortificare a ansamblului ecleziastic. Astfel, la Copșa Mare, după ce s-au încheiat construcțiile de unificare a corului bisericii cu vechile nave, s-a trecut la fortificarea ansamblului. Deasupra bolții corului s-a ridicat un cat de apărare cu parapet devansat față de câmpul zidului, care se sprijină pe arce din cărămidă ce leagă contraforturile amplasate în jurul corului.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem*, p. 171.

¹² *Ibidem*, p. 165.

Arcele sunt construite la distanță de zidul corului, astfel încât în spatele lor se deschid guri de turnare destinate să apere baza bisericii. Deasupra arcelor se ridică etajul de apărare, amintind de cele similare de la Saschiz și Cloașterf.



Demolarea colateralelor și fortificarea corului

Catul de apărare mai poartă și o serie de mici metereze de formă patrulateră destinate armelor de foc. Accesul se realiza prin pod, la care se urca prin turnul vestic.

Presupunem că acesta este și momentul în care sacristia a primit cel de-al doilea nivel, având în vedere că pe scara în spirală, deasupra ușii, se află zgâriat în tencuială anul 1582. și pereții navei au fost înălțați, primind metereze. Așa cum reiese din istoriografia subiectului, până la acest moment biserica avea o navă principală și două colaterale, ce includeau înspre vest și turnul. Cu ocazia fortificării din secolul XVI, pentru mai buna apărare a bazei edificiului, colateralele au fost demolate, și astfel, deschiderile în arc frânt care făceau legătura dintre acestea și nava principală au fost înzidite. Totuși, pereții de vest ai colateralelor nu au fost demolați complet, ci au fost transformați în contraforturi pentru a sprijini turnul, după cum se poate vedea în tencuială, iar fundația zidurilor navelor laterale poate fi încă observată pe latura de sud a bisericii.¹³

La biserica din Copșa Mare, ceea ce a rămas în picioare din colaterale au fost traveele de legătură construite la începutul secolului XVI pentru a uni nava cu corul. Astfel, după demolarea navelor secundare, această travee rămasă în prelungirea spre nord și sud a navei centrale avea un aspect înșelător de transept, cu care adesea a fost confundată în istoriografia mai veche a monumentului.¹⁴

Turnul a fost și el fortificat cu această ocazie, înzidindu-se deschiderile arcelor semicirculare care îl legau de fostele colaterale. Totuși, porțiuni din pereții de vest ai acestora au rămas nedemolate, îndeplinind în continuare funcția de contraforturi care să întărească turnul masiv. Portalul vestic a fost micșorat, împreună cu ferestrele nivelurilor II și III, înzidite și transformate în guri de tragere

¹³ *Ibidem* p. 162.

¹⁴ Friedrich Müller, *Die Verteidigungskirchen in Siebenbürgen*, Wien 1858, p.17, amintit în *Daten zur Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde Grosskopisch*, Arhiva Consistoriului Superior al Bisericii Evanghelice C.A. din Sibiu, LK 1982.

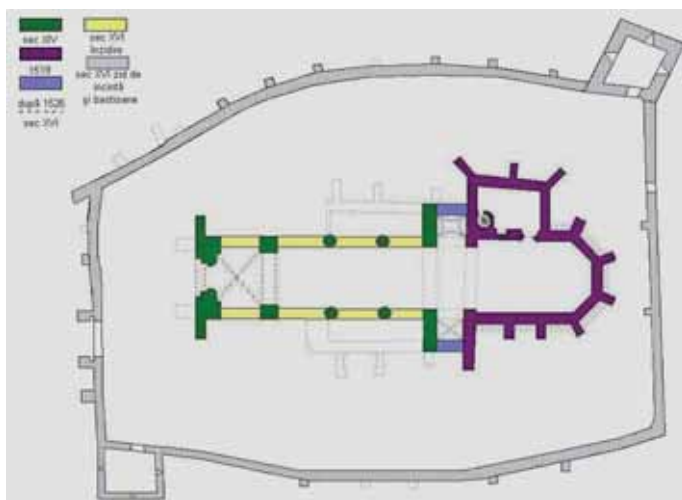
de formă patrulateră. Istoriografia precizează faptul că tot cu ocazia restaurărilor din secolul XX, pe latura de nord a turnului, a fost descoperit un element important de datare și anume anul 1567 zgâriat în tencuială, la 30 de cm deasupra locului unde era ancorat paratrăsnetul.¹⁵

Astfel, considerăm acest an ca momentul în care turnul a fost înălțat cu nivelul IV realizat din cărămidă, alături de coridorul de strajă cu parapet din lemn și acoperișul piramidal, în vârful căruia se mai păstrează și astăzi un glob metalic.

Tot în secolul XVI, în jurul bisericii s-a ridicat o curtină de formă patrulateră neregulată alungită pe direcția est-vest, realizată din piatră de carieră.

În colțul de nord-est s-a construit un turn patrulater cu acoperiș în pupitru, ce prezenta înspre exterior mașiculi cu mici frontoane în trepte, similare celor de la Biertan. Tot din istoriografie cunoaștem faptul că și în colțul de sud-vest al curții se afla un turn, care a fost însă demolat după 1830, pe locul său ridicându-se o școală de fete.¹⁶

Următoarea etapă în construcția ansamblului datează din 1795-1799, când tavanul navei centrale a fost înlocuit cu o boltă în leagăn cu penetrații și arce dublou. Deasupra bolții, construită mai jos decât tavanul anterior, se mai pot observa grinzile ce l-au susținut și ferestrele din partea superioară a navei centrale. Un contract din 4 decembrie 1795 arată că bolta a fost executată de meșterul Simion Petrus din Șeica Mică¹⁷. La realizarea acestor lucrări, nu doar tavanul navei a fost îndepărtat, ci a fost afectată și pictura murală comandată de preotul Samuel Hermann din Codlea, care între 1646-1663 s-a aflat la Copșa Mare¹⁸.



Fortificarea bisericii cu o incintă de piatră, cu două turnuri, drum de strajă și guri de tragere

¹⁵ A Türk, *op. cit.*, p. 163.

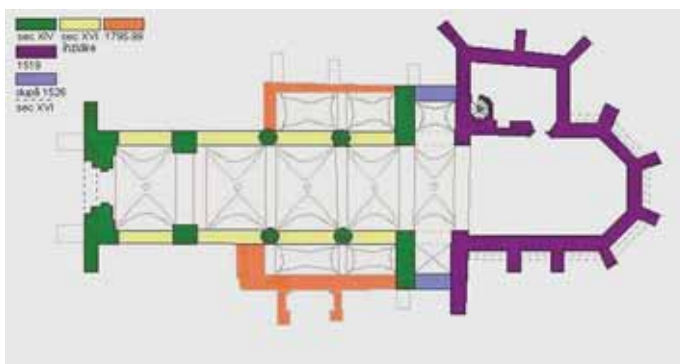
¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

Urme ale acestei picturi au ieșit la iveală în 1977 când s-a zugrăvit biserica, însă pentru că din figurile descoperite era vizibilă doar partea inferioară, acestea au fost acoperite din nou.¹⁹

Tot atunci când s-a realizat bolta barocă a navei, vechile ferestre care o luminau înainte de demolarea colateralelor au fost înzidite. Drept consecință, ferestrele celor două travee de legătură dintre navă și cor au fost mărite, la fel cu încă o fereastră amplasată pe peretele de sud, la nivelul etajului în



Reconstrucția colateralelor și boltirea navei centrale

zona galeriei orgii.²⁰ Contemporană acestor lucrări, galeria pentru orgă a primit o boltă turtită în același timp cu parterul turnului, unde s-a înlocuit vechea boltă în cruce menționată mai sus. Noua boltă are o formă de calotă boemă, cu mici neregularități ce-i conferă un caracter provincial, dar pitoresc.

Datorită numărului crescând al populației s-a conturat nevoia de lărgire a bisericii. Astfel, pentru extinderea spațiului interior au fost deschise pe ambele laturi ale navei centrale câte două arcade, iar colateralele au fost construite din nou, pe o lungime de 8-9 m. Trebuie precizat aici că cele originale de dinainte de secolul XVI avuseseră 20 m în lungime, flankând și turnul. Acum însă, noua boltă de sub galeria orgii și cea de la parterul turnului acopereau vechile deschideri laterale, îngreunând prelungirea colateralelor înspre vest. Drept urmare, navele secundare au fost extinse doar în înălțime, prin construirea galeriilor. Fiecare dintre acestea a primit și câte o pereche de ferestre încheiate în arc semicircular, iar la nivelul etajului au fost acoperite cu câte o boltă din cărămidă.²¹ Din aceeași perioadă datează și cele două portaluri deschise înspre nord și sud.

Documentele menționează un puternic cutremur în anul 1802 resimțit în această zonă și care a avut efecte severe asupra bisericii, cauzând stricăciuni considerabile.

¹⁹ *Ibidem*, p. 165.

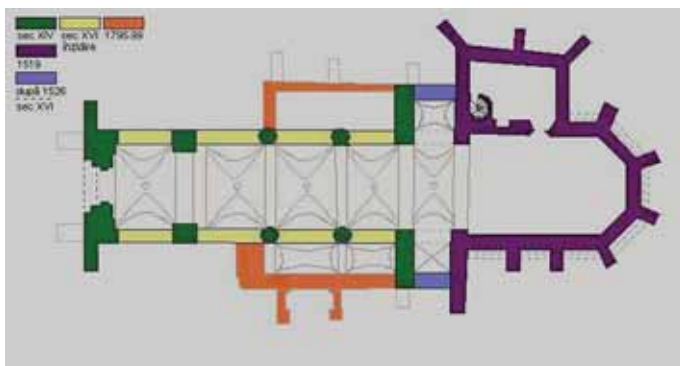
²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

Bolta navei centrale a fost fisurată, în timp ce bolta navei de nord a suferit atât de multe pagube, încât a trebuit demolată complet, fără a mai fi vreodată reconstruită, înlocuirea realizându-se cu un planșeu din lemn.²²

Probabil din cauza lipsei de fonduri, reparațiile complete au fost realizate abia în anul 1830, de către meșterul constructor Michael Frank din Merghindeal.²³ În această perioadă s-a montat și o nouă pardoseală în biserică, însă, către terminarea lucrărilor, acestea au fost întrerupte datorită unei lungi ploii care a alimentat

izvorul din spatele altarului, astfel încât apa curgea prin biserică spre portalul de vest. Din acest motiv au fost cioplite scobituri în treptele din stejar de sub turn, care se pot vedea și în prezent. Preotul de atunci de la Copșa Mare, Georg Gottlieb Auner, nota în *Gedenkbuch*: „Să nu-i



Tăvănirea colateralei de nord după cutremur

fi cu mirare posterității dacă aceste podele nu vor rezista prea mult". Datorită umidității ridicate a solului din spatele altarului, aici au fost plasate plăci mari din piatră. Ulterior, întreaga pardoseală a fost pavată cu cărămidă. Când în 1976 a fost montată o nouă pardoseală de-a lungul peretelui de nord al corului, a apărut o pardoseală de 40 cm grosime din cărămidă, acoperită cu un strat de 15 cm grosime de pământ, care cu siguranță erau rămășițele unei pardoseli anterioare.²⁴

Așa cum am precizat deja, biserica a fost înconjurată de un zid din piatră, cu o grosime de peste 1 m, ajungând o înălțime de 4 până la 5 m și având guri de tragere și drum de strajă. La mijlocul secolului XX, pe zidul de nord, capetele putrezite ale grinzilor acestui drum de strajă încă se mai puteau observa.²⁵ Tot cu scop defensiv, cortina avea în colțurile de nord-est și de sud-vest câte un bastion, dintre care doar primul se mai păstrează și astăzi în picioare. Turnul de sud-vest, subrezit de cutremurul din 1802 și demolat în 1830, a fost înlocuit, așa cum menționam mai sus, de o școală de fete cu două săli de clasă.

²² *Ibidem*, p. 166.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

Inițial, poarta de acces în cetate se afla tot pe latura de vest a incintei, însă cu câțiva metri mai spre vest decât cea de astăzi, între primele două contraforturi care, vom vedea mai târziu, păstrează chiar șanțurile de glisare ale hersei. În anii 1826-32, pe latura de vest a cetății au fost realizate unele transformări majore. Deasupra porții de acces a fost construită în 1826 o locuință pentru custodele cetății și astfel poarta a fost mutată înspre nord, în dreptul portalului de vest al bisericii. În plus, pe latura de sud a fost realizat un nou drum de acces, deschizându-se și o poartă în zidul de curtină. În trecut cea de-a doua intrare în cetate era reprezentată de o ușă amplasată în zidul de est, ce permitea retragerea rapidă în caz de pericol, însă cu ocazia renovărilor din secolul XX, aceasta a fost închisă.²⁶

Pierzându-și în secolul XIX utilitatea, zidul de incintă neglijat și-a pierdut în cele din urmă partea superioară. În interiorul incintei a fost ridicat însă un șir neîntrerupt de cămări, ce ofereau sătenilor posibilitatea de a-și păstra și proteja proviziile.²⁷ Însă, după cel de-al doilea război mondial aceste cămări nu mai ofereau aceeași siguranță, fiind astfel demolate, cu excepția a două dintre ele plasate pe latura de sud, care au fost reparate și puse la dispoziția custodelui cetății.²⁸

Intervenții de consolidare și restaurare a ansamblului bisericii fortificate la mijlocul secolului XX

Cutremurul din 1916 a afectat puternic sacristia, unde pe laturile de est și vest a apărut o fisură de la acoperiș până la nivelul solului, iar pe latura de est avea o deschidere de 20 cm.²⁹ Reparațiile sunt menționate însă abia în 1955, când în nișa portalului vestic s-a descoperit un fragment de pictură, ce reprezenta figura unei femei și care a fost din nou acoperit cu var.³⁰ Zidul de nord al sacristiei, sprijinit de un contrafort, era complet desprins de corul bisericii, iar la cheile tiranților metalici montați în 1957 era un gol amenințător, existând un acut pericol de colaps și pentru bolta sacristiei. În plus, în primăvara anului 1963 contrafortul, împins de greutatea zidului, s-a dărâmat.³¹

Peretele estic al turnului avea două crăpături de la baza arcului frânt din spatele orgii, ce au dislocat un masiv bloc de piatră care amenința să se desprindă și să distrugă orga în orice moment.³²

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem*, p. 167.

²⁹ *Ibidem*, p. 166.

³⁰ *Ibidem*, p. 162.

³¹ *Ibidem*, 169.

³² *Ibidem*, p. 171.

În cele din urmă, la solicitarea comunității, Serviciul tehnic al Consistoriului Superior al Bisericii Evanghelice C.A, prin inginerul G. Krasser, a elaborat un proiect de restaurare a ansamblului, care s-a și pus în practică în perioada 1966-1968, sub coordonarea grupei de proiectare și avizare a fostei Direcții a Monumentelor Istorice. Studiul *Proiectului nr. 7/1965*³³, pentru lucrările de consolidare la biserica evanghelică C.A. din Copșa Mare și a corespondenței dintre organismele responsabile cu soarta acestui monument, sau a materialelor documentare legate de descrierea și istoria monumentului³⁴, oferă informații relevante despre starea avansată de degradare în care se afla biserica la mijlocul secolului XX, respectiv a intervențiilor realizate în vederea salvării sale de la dispariție.

Memoriul tehnic preciza că biserica situată pe un versant de-a lungul unui pârau afluent al Târnavei Mari, era construită pe un teren apăsos. Pe timp ploios și iarna, apa ieșea prin pardoseala bisericii și curgea spre portalul de vest, făcându-și drum peste scările de la intrare. Astfel, erau constatare tasări ale zidăriei, care în mai multe locuri dădea semne de prăbușire. Partea cea mai periclitată era sacristia, unde bolta acesteia și zidul de nord începuseră să se prăbușească. Este considerată ca fiind necesară realizarea de intervenții urgente pentru menținerea acestui prețios monument istoric.

Pentru înlăturarea cauzelor de degradare și salvarea construcției prin consolidarea părților slabe, ing. Krasser G. propunea la 25 noiembrie 1965 săparea unui dren la 1 m distanță în jurul bisericii, respectiv consolidarea zidurilor de nord cu două rânduri de centuri de beton armat sub și deasupra ferestrelor, sprijinite cu contrafișe de beton armat, îmbrăcate în contraforturile refăcute în forma lor anterioară. De asemenea, era necesară înlocuirea părților zidăriei desprinse, mai ales la sacristie. Pentru a preveni aici prăbușirea în cursul lucrărilor, s-a decis construirea ca primă măsură provizorie a unui brâu de beton armat deasupra ferestrelor parterului care la mijloc trebuia ancorat cu un tirant la zidul corului. Apoi s-a propus suprabetonarea bolților deasupra sacristiei, consolidarea zidăriei slabe, urmată de astuparea crăpăturilor și refacerea tencuielilor degradate. Trebuia refăcut bastionul de nord-est, unde zidul interior a fost propus a fi dărâmat și reconstruit. La înălțimea streășinei construcția trebuia legată cu o centură de beton armat, calcanele întărite și șarpanta pentru învelitoarea de țiglă refăcută cu o singură pantă spre interior. În final se propune refacerea părții de sus a zidului de incintă cu zidărie nouă de piatră și acoperirea sa cu lespezi de piatră rostuite cu ciment, alături de rostuitul fațadelor la zidăria de piatră.

³³ Arhiva INP București, Fond DMI, dosar nr. 3800, referitor la *Biserica Evanghelică cu cetate din Copșa Mare, comuna Biertan, județul Sibiu, corespondența dintre 1955-1974 și proiect consolidare biserică 1965-1968.*

³⁴ Arhiva Consistoriului Superior al Bisericii Evanghelice C.A. Sibiu, Serviciul Tehnic, dosar Copșa Mare, f.n.

Apoi, dosarele conțin și alte completări ale proiectului realizate pe parcursul lucrărilor, ca de exemplu *Dispoziția de șantier* din 22 iunie 1967 dată de Krasser, în legătură cu crăpăturile constatate în zidurile turnului, precum și la pridvorul sudic al bisericii, unde se recomandă executarea unei centuri de beton armat îngropat în zidărie în jurul turnului și în jurul pridvorului sudic deasupra ușii de intrare.

La 30 decembrie 1967 s-au prevăzut reparații la învelitoarea de țiglă a bisericii. Se precizează că acoperișul bisericii acolo unde se întâlnea cu turnul era foarte deteriorat. Gheața și zăpada cădeau de pe acoperișul turnului, spărgând țiglele navei principale, unde șarpanta a avut de suferit din cauza umezelii. Aceasta a fost acum parțial înlocuită, iar pentru a preveni alte degradări, pe latura de est a turnului a fost montat un opritor de zăpadă. S-au montat și jgheaburi de jur împrejurul bisericii, absența lor de-a lungul anilor accentuând umiditatea deja ridicată a solului și cauzând degradări ale zidurilor și în interiorul bisericii, unde podeaua era în continuu umedă, ducând la distrugerea sa parțială.³⁵

În locul ferestrelor vechi, cu rame din lemn erodat, au fost achiziționate altele din metal, montate în cadrele de piatră, împreună cu ochiuri de sticlă. Încă din 1958, biserica a primit și încălzire pe gaz.

Astfel, în perioada 1966-1968 la biserica din Copșa Mare, s-au desfășurat o serie de lucrări de consolidare, tributare concepțiilor restauratoare ale vremii, ale căror efecte le putem observa astăzi, în special pe latura de nord a bisericii, unde s-a reconstruit parțial peretele nordic al sacristiei, s-au introdus centuri de beton armat și s-a supra-betonat bolta acesteia. Aceasta din urmă a fost una dintre intervențiile cu efecte negative, având în vedere starea în care se află bolta sacristiei astăzi. De asemenea, s-au demolat, consolidat și reconstruit contraforturile de pe latura de nord a bisericii.

O intervenție pozitivă a fost drenul din jurul bisericii, care a captat umezeala terenului. Preotul Karl Werner a săpat și o fântână la 23 m de cor, conducând apa prin conducte către casa parohială. Însă, în anii de după intervenție aceasta a secat, faptul fiind menționat ca o adevărată ușurare.³⁶

În perioada postbelică, țigla, podeaua și grinzile bastionului de nord-est fuseseră folosite pentru repararea acoperișurilor celorlalte clădiri. Astfel, zidurile acestuia erau grav afectate de vreme, necesitând o reconstrucție până la vechea lor înălțime și primind un acoperiș nou.³⁷

În cazul curtinei, unele zone erau atât de degradate, încât au trebuit demantelate. Zidul de est a fost reconstruit de la nivelul solului și acoperit cu olane, în timp ce pe latura de nord a fost demolată doar o porțiune de 12.5 m lungime.

³⁵ A. Türk, *op. cit.*, p. 171.

³⁶ *Ibidem*, p. 172.

³⁷ *Ibidem*, p. 173.

O centură de beton armat a fost montată în zid și au fost ridicate cinci contraforturi noi în locul celor vechi, distruse. După ce a fost ridicat aproape de nivelul original, a fost acoperit cu olane ca și zidul de est.³⁸ Pe partea de vest zidul a trebuit să fie reparat mai puțin. Aici s-a prăbușit o porțiune în 1847 și a fost reconstruită la momentul respectiv. Prin urmare, doar tencuiala și acoperișurile contraforturilor au necesitat reparații. Mai dificil a fost pe latura de sud a curtinei, în afara sa aflându-se grădina școlii, unde pământul a fost săpat de-a lungul anilor, fundația acestora fiind la o adâncime de doar 30 cm în pământ. Porțiunea vulnerabilă de perete avea o lungime de 15 m, începând din zona celor două camere rămase. Aici, din 2 în 2 m, au fost turnate sub zid tălpi de beton, iar în dreptul acestora tot la a doua talpă au fost construite contraforturi pentru fortificarea curtinei. Și zidul din exteriorul celor două camere a fost reconstruit, fiind fisurat pe întreaga sa lungime.³⁹

Aici trebuie menționate câteva aspecte importante care reies din istoriografia subiectului, legate de dificultățile de care s-au lovit atât restauratorii cât și membrii comunității din Copșa Mare, pe parcursul intervențiilor. În primul rând este vorba despre lipsa continuă de fonduri, ceea ce a dus în final la extinderea acestor lucrări pe o perioadă de 10 ani. Eforturile depuse de preotul de atunci pentru asigurarea acestora este unul exemplar, prin includerea producției grădinii parohiale în fondurile de donație, respectiv prin schimburile de ulcioare cu miere în vederea obținerii de materiale de construcție.⁴⁰ Apoi, trebuie amintite gravele probleme de stabilitate a zidăriei care era atât de măcinată în unele locuri, încât atunci când se scotea o singură cărămidă, se dărâma un întreg perete, așa cum s-a întâmplat în timpul reparațiilor la interiorul sacristiei, unde peretele de nord al parterului a căzut până la nivelul noii centuri construite. Un eveniment tragic s-a petrecut în cazul colapsului micului fronton al porticului de sud ce a avut drept consecință tragică, moartea unei femei.⁴¹

O problemă gravă a fost constatată în 1976, prezența unui puternic atac al putregaiului uscat, care continua să se răspândească în biserică și care a necesitat noi intervenții.⁴²

În 1977, același serviciu tehnic al Consistoriului Superior al Bisericii Evanghelice CA din Sibiu a realizat un proiect⁴³ de introducere a electricității în biserică, care însă nu a mai fost pus în practică.

³⁸ *Ibidem*, p. 174.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 169.

⁴¹ *Ibidem*, p. 171.

⁴² *Ibidem*, p. 173.

⁴³ Arhiva Consistoriului Superior al Bisericii Evanghelice C.A. Sibiu, Serviciul Tehnic, dosar Copșa Mare, f.n., Pr. 10/1977, *Instalație electrică la Biserica Evanghelică din satul Copșa Mare, județul Sibiu, 1977*.

Ansamblul bisericii evanghelice din Copșa Mare în prezent

În prezent, biserica se compune din turn vestic, o navă centrală și două colaterale mai scurte, cor poligonal și o sacristie pe două niveluri. La sud de navă se află un mic portic cu acoperiș în două ape.

Turnul și corul sunt mai înalte decât nava, conferind bisericii un aspect turtit, mai dezvoltat înspre est. Turnul patrulater masiv are nivelul superior deschis, cu un parapet din lemn construit pe console cioplite artistic. Atât nava cât și corul sunt supraînălțate cu câte un nivel de apărare. Interesant este faptul că prima travee a navei nu dispune de colaterale, fiind de lățime egală cu nava centrală.

Acoperișul edificiului se compune din mai multe elemente: coiful piramidal al turnului cu glob metalic în vârf, acoperișul înalt și neregulat al navei și acoperișul corului independent de cel al navei. În toate cele trei cazuri învelitoarea este din țiglă solzi, la cor având formă de coadă de rândunică.

Biserica este accesibilă prin portalul vestic, intrarea principală în edificiu, respectiv prin cele două portaluri așezate pe laturile de nord și sud. Prezența porticului construit în fața intrării de sud, poate însemna că acest acces și nu portalul vestic să fi fost folosit după a doua parte a secolului XIX.

Dinspre vest se observă fațada turnului, susținută de două contraforturi masive până la nivelul orologiului.

La primul nivel al acestuia, în axul de simetrie, se află portalul vestic în retragere, precedat de o terasă, la care se ajunge pe niște trepte din beton. În afara părții superioare a soclului, a ancadramentului portalului și a unor pietre de colț ecarisate, partea inferioară a zidurilor bisericii este construită din piatră de carieră, după cum se poate observa din cauza tencuiei degradate. Portalul este încadrat de două arce, cel din interior cu închidere semicirculară, cel din exterior cu închidere în arc frânt turtit.

Deasupra portalului, în luneta arcului cu închidere semicirculară, se află o fereastră scundă, cu închidere în segment de cerc, iar imediat sub arcul încheiat în ogivă se află o altă fereastră, de formă patrulateră neregulată.

Deasupra acestora, până la nivelul orologiului, se mai află două deschideri înguste, probabil guri de tragere. Nivelul orologiului este deja mai retras față de baza turnului. Cadranul se află într-un chenar patrulater realizat din tencuială, data pictată, 1880, indicând anul montării acestuia. Acest nivel este încoronat de parapetul din lemn pe console, decroșat față de nivelul inferior. Nivelul construit din lemn este urmat de turla bisericii, acoperită cu țiglă solzi.

Fațadele laterale ale turnului sunt susținute de câte un contrafort mai scund.

Fațadele laterale ale bisericii sunt dinamice, datorită nenumăratelor modificări ale edificiului și a volumetriei diferitelor părți, acest aspect fiind accentuat și mai mult de amplasarea bisericii pe un deal în pantă, existând o diferență de peste 2 m între nivelul de călcare al corului și cel al turnului.

Fațada de nord este articulată de contraforturi, mai scunde în cazul navei și mai înalte în cazul corului. Dinspre vest înspre est, putem identifica diferitele părți ale bisericii, precum urmează: turnul, traveea navei centrale fără colaterală, nava dublată de colaterală, sacristia pe două niveluri și corul.

Fațada de nord a turnului este străpunsă de două guri de tragere, una la nivelul retras al orologiului, alta la nivelul imediat inferior. La parterul turnului se observă două cezuri verticale, indicând existența unei deschideri mari în trecut: arcul ce despărțea inițial turnul de colaterala nordică.

Prima travee a navei nu dispune de colaterală, datorită deciziei de a construi aici la interior galeria orgii. La partea inferioară a paramentului se află arcul construit din piatră de carieră, ce despărțea în mod original biserica de colaterala nordică. Deasupra acestui arc se află o retragere în parament, posibil nivelul până la care se ridica colaterala de nord.

În partea superioară a acestei zone, sub o cornișă din tencuială păstrată doar parțial, se află două guri de tragere ce aparțin nivelului de apărare al navei. Cornișa provine probabil din perioada în care au fost reconstruite colateralele, adică din anii 1830, aceeași cornișă din tencuială încheind și fațada porțiunii cu colaterală a bisericii.

Fațada nordică a colateralei este mai scundă, acoperișul ajungând până la un nivel mai coborât. Între cele trei contraforturi se află câte o fereastră semicirculară, deschisă în secolul XIX. Sub prima fereastră dinspre vest se află, în poziție secundară, un ancadrament gotic târziu, actualul portal de nord.



Fațada de vest a turnului bisericii

Sacristia pe două niveluri este întărită de trei contraforturi în trepte, care însă nu sunt țesute cu zidăria.

La parter se află o fereastră cu închidere în segment de cerc, produs al secolului XIX. Etajul este luminat de două ferestre încheiate în arc frânt, reconstrucții din perioada restaurării bisericii.

Fațada de nord a bisericii prezintă o parte a corului, întărit de contraforturi în trepte, ce poartă arcele nivelului de apărare, gurile de turnare. Deasupra acestora un brâu articulează nivelul, urmat de golurile gurilor de tragere, nivelul fiind încheiat într-o cornișă profilată.

Dinspre est se observă trei laturi ale închiderii poligonale a corului, respectiv fațada estică a sacristiei. Alternate de contraforturi, deschiderile corului sunt reprezentate de două ferestre ample gotice, decorate la partea superioară cu muluri și o rozasă. Fațada sacristiei este luminată de o fereastră încheiată în segment de cerc, datând din secolul XIX și protejată de un grilaj metalic.

Fațada sudică, similar celei de nord, se compune din mai multe elemente sprijinite de contraforturi în trepte. Peretele corului este străpuns înspre sud de două ferestre mari gotice, așezate între două contraforturi. Nivelul de apărare decorat cu un brâu profilat este reprezentat și aici de arcele în spatele cărora se deschid gurile de turnare, deasupra cărora aflându-se gurile de tragere și o cornișă.

Fațada colateralei sudice este întărită de un singur contrafort scund în trepte, așezat în partea de est a zidului. Între acest contrafort și colțul de est al colateralei se află o fereastră semicirculară. La vest de contrafort se află porticul cu acoperiș în două ape și un fronton triunghiular către sud, având o deschidere de acces amplă încheiată în semicerc. Pe cele două laturi ale porticului se află două ferestre încheiate în semicerc, cea dinspre est fiind tăiată de acoperișul porticului. Din acest detaliu, respectiv pentru că bolta porticului taie ancadramentul



Corul poligonal fortificat al bisericii

de lemn al porții de sud, putem concluda că porticul s-a construit după anii 1830, adică ulterior construirii colateralelor. Colaterala de sud este completată către vest de un corp mic, cu acoperiș într-o singură apă cu panta către vest, deschiderea căruia este blocată de un alt zid, construit pe partea vestică a corpului.

Traveea fără colaterală a navei are o fereastră semicirculară la etaj, fiind încheiată de cornișă.

La partea inferioară a turnului, cu deschideri similare celor de pe fațada de nord, se observă aceleași cezuri ce indică existența unei arcade, înzidite ulterior.

În interiorul bisericii se accede prin portalul vestic. Se ajunge la parterul turnului, un spațiu boltit cu o calotă boemă pictată în alb, cu muchiile accentuate de o dungă galbenă, decorată în mijloc cu un motiv floral realizat din tencuială. Această travee este separată de traveea de sub galeria orgii printr-un arc dublou masiv, necesar probabil din cauza grosimii zidului turnului. Traveea de sub galeria orgii are o calotă boemă neregulată, realizată cu stângăcie. În peretele sudic al traveei se află o mică scară din lemn, care duce la galerie. Un alt arc dublou susține partea de est a galeriei, după care se accede nava.

Nava este alcătuită din patru travee (împreună cu traveea în care se află și galeria orgii) acoperite cu o boltă în leagăn cu penetrații separate de arce dublou. Muchiile penetrațiilor sunt accentuate de platbande din tencuială, în prezent vopsite în galben, respectiv sunt decorate în centru de motive florale, realizate tot din tencuială. Arcele dublou, decorate cu chenare și având un motiv de palmetă la nașterile de arc, sunt sprijinite de pilaștri cu aspect rustic, cu chenar, respectiv motive vegetale și volute stilizate. Pilaștrii coboară pe niște coloane groase, ușor neregulate, cu capiteluri simple, realizate doar pe două laturi. Coloanele susțin arcele încheiate în arc frânt, ce despart nava principală de colaterale. Între prima și a doua travee către vest, din cauza construirii galeriei orgii, o pereche de coloane a fost înglobată aproape integral în parament. În cazul traveelor de mijloc, perechea de coloane se vede integral, iar între cele două travee spre est pilaștrii coboară de fapt pe zidul estic original al navei.

La etaj colateralele au galerii din lemn, colaterala de nord fiind acoperită cu tavan (realizat din stuf și tencuială), iar galeria de sud fiind acoperită cu două calote boeme. Nava este luminată de ferestrele ce se deschid în zidurile colateralelor (în cazul celei de nord doar la nivelul galeriei, iar în cazul celei de sud pe două niveluri). Singurul indiciu legat de forma bazilicală originală a bisericii îl găsim pe peretele nordic al celei de-a doua travee, o fereastră înzidită aflată deasupra arcului ogival.

Ultima travee a navei este cea mai îngustă, construită pentru a o lega de cor. În zona corespunzătoare colateralelor se află câte o travee de dimensiuni mici, separate de navă prin câte un arc în semicerc, cea de nord fiind acoperită cu

o boltă neregulată, amintind de o calotă boemă, iar cea de sud având o boltă în cruce. Nava și galeriile colateralelor sunt mobilate cu șiruri de bănci simple, iar în dreptul zidului care separă colaterala de nord de traveea estică se află amvonul baroc al bisericii.

Nivelul de călcare al corului este mult mai înalt decât cel al navei, accesul realizându-se prin intermediul unui pachet de trepte. Arcul de triumf actual a fost construit împreună cu bolta navei, fiind mult mai scund decât cel original. Corul este alcătuit din trei travee și o absidă poligonală, acoperită cu boltă stelată pe nervuri de teracotă, nervurile sprijinindu-se pe console de forme variate, în general de formă semicirculară, articulate de baghete și cavete, iar unele având capătul inferior răsucit. Latura de sud a corului este străpunsă de două ferestre mari, gotice. Trei ferestre luminează și fiecare latură a închiderii poligonale, două ferestre ogivale, decorate cu muluri, respectiv o rozasă așezată în peretele estic. Peretele de nord este străpuns doar de ancadramentul renascentist al sacristiei.



Interior – vedere înspre altarul clasicizant

Altarul clasicizant, vopsit alb cu decorații aurite, ocupă spațiul absidei. În cor se află și o cristelniță barocă, iar pe cele două laturi ale corului sunt așezate două strane simple, clasicizante. Pe partea de sud-vest a corului se află un pupitru simplu.

Din cor, către nord, se accede în sacristie, alcătuită din două travee acoperite cu boltă stelată pe nervuri de teracotă, aflată într-o stare avansată de degradare. În colțul sud-vestic al încăperii luminate prin două ferestre cu închidere în segment de cerc, se află o mică scară în spirală prin care se accede nivelul superior al sacristiei, fosta capelă. Capela a fost restaurată aproape în întregime, având pe peretele nordic două ferestre reconstruite din cărămidă în formă gotică.

Nivelurile de apărare se pot accesa prin turn, din care se intră în șarpanta navei, a sacristiei și a corului, unde se pot observa și golurile grinzilor ce susțineau podeaua de odinioară.

Zidul de incintă cu turn și corpuri anexe. Așa cum am mai menționat deja, biserica din Copșa Mare este înconjurată de o incintă aproape patrulateră, alungită pe direcția est-vest, realizată la începutul secolului XVI din piatră de carieră. În prezent nu se știe care era înălțimea inițială a curtinelor, având în vedere că în cursul restaurărilor de la mijlocul secolului XX s-a intervenit la partea superioară a acestora, unde zidăria măcinată de intemperii a fost înlocuită, rerostuită și acoperită cu o copertină de protecție din piatră rostuită cu ciment. Și astăzi zidul de sud mai păstrează această copertină, în timp ce pe laturile de nord și vest poartă o copertină mai recentă din olane.

Curtina a avut probabil cândva drum de strajă și metereze pe toată lungimea sa, însă astăzi mai există urme ale acestora doar pe laturile de nord și sud. Pe laturile de nord, sud și vest se mai păstrează câteva contraforturi scunde ce susțin dinspre exterior zidul. Acestea poartă și ele urmele intervențiilor restauratoare din secolului XX: copertinele de piatră tencuite cu ciment la partea superioară.

Interesant de precizat este faptul că primul contrafort din stânga turnului nord-estic conține o piatră cu profil, probabil reutilizată de la un edificiu mai vechi.

În colțul de nord-est al incintei este amplasat un turn patrulater, cu latura sudică inclusă ca parte din incintă, respectiv celelalte trei laturi în afara acesteia. Turnul prezintă pe fațadele de vest și nord-est metereze și mașiculi în trepte, similare celor de la Biertan. Meterezele au ambrazura evazată înspre interior și unele dintre ele mai păstrează porțiuni de tâmplărie din lemn. La partea superioară, turnul poartă un acoperiș în pupitru, cu apa orientată înspre interiorul incintei și cu învelitoare din țigla solzi. În studiul de restaurare din anii 1966-1968 se precizează intenția de a demola fațada interioară a turnului și reconstrucția ei în forma inițială, ceea ce este posibil să se fi realizat, având în vedere forma rectangulară a golului și prezența unui buiandrug din beton deasupra acestuia. În plus, în interior se poate observa prezența unei centuri de beton care a fost amplasată pentru întărirea zidurilor.

În colțul de sud-vest al incintei, se află o clădire patrulateră de mici dimensiuni, cu acoperiș în două ape cu învelitoare din țigla solzi ce depășește în exterior linia cortinei. Din păcate, această clădire are latura dinspre est prăbușită. Utilizată ca anexă gospodărească, este posibil să fie ultima construcție ce mai poate oferi date despre cămările incintei în trecut, demolate integral în celelalte zone.

La vest de această clădire se află poarta de acces carosabil în incintă, deschisă probabil în secolul XX, cu un element mobil din lemn și un mic acoperiș independent, cu învelitoare din țigla solzi.

Pe latura de vest a incintei înspre sud se află locuința paznicului, fosta școală de fete construită la începutul secolului XIX, după demolarea turnului amplasat în această zonă. Alipit de acesta se află un al doilea imobil, ce are inclus în peretele de vest o porțiune din zidul de incintă. Aici, la nivelul pivniței, se poate

observa arcul înzidit al accesului inițial în cetate, care se realiza printre cele două contraforturi între care glisa o hersă. Înspre nord se află actualul acces pietonal, format dintr-o deschidere în prezent patrulateră, care însă păstrează la partea superioară un arc semicircular înzidit. Golul este închis de o ușă din lemn de culoare verde, cu doi batanțidecorați cu panouri și chenare.

Componentele artistice ale bisericii evanghelice fortificate din Copșa Mare

Biserica Evanghelică fortificată din Copșa Mare păstrează până în prezent o serie de valoroase componente artistice, de la pictură, elemente cioplite din piatră, elemente metalice și din lemn.

Fragmentele de pictură murală se găsesc pe fața și intradosul arcului semicircular și a celui în arc frânt turtit din jurul portalului vestic, devenite vizibile recent sub un strat monocrom degradat, fapt pentru care nu figurează în literatura de specialitate. Expu-se intemperiiilor, este nevoie de conservarea lor urgentă. Decorația de pe intradosul arcului semicircular



Fragmente de pictură dezvelite pe arcele portalului vestic

prezintă linii ondulate alb-gălbui pe fond roșu și albastru-gri, ceea ce amintește, într-o formă mai simplistă, de bandourile ornamentale ale nervurilor bolții corului și absidei de la biserica evanghelică din Mălâncrav (realizate la începutul secolului XV). Un alt tip de decorație vizibilă este alcătuit dintr-o serie de elemente geometrice, ce descriu forme de clepsidră cu capetele rotunjite. Pictura figurativă înfățișează trei sfinți neidentificabili în stare fragmentară și un personaj pe latura de sud cu o carte în mâini. Figurile sunt dispuse vertical, aranjament comandat de limitele suprafeței arcului. Pe baza imaginii cărții, în iconografie atributul apostolilor, evangheliștilor și părinților Bisericii, presupunem că în acest caz erau redați cei patru evangheliști ori apostoli, însă presupunerea trebuie confirmată de cercetări ulterioare.

Puternic degradat, ancadramentul în arc frânt al portalului vestic datează din prima jumătate a secolului XIV, purtând elemente gotice timpurii. Elementul mobil din lemn prezintă caracteristici clasicizante, însă scândurile dinspre interior au fost refolosite aici, acestea purtând urmele unei tehnici decorative caracteristice goticului târziu, pictura cu șablon (imitând de obicei modelul brocardelor).

Accesele laterale au fost amenajate în timpul reconstrucției din 1830 a colateralelor. Ancadramentul cu umeri al ușii de nord, aflat în poziție secundară, este tributar goticului târziu. Montanții cu muchii teșite sunt originali, însă lintelul pare a fi o copie recentă. Ancadramentul din lemn al porții de sud imită elemente arhitectonice gotice, inclusiv o baghetă și o cornișă.

Ancadramentul renascentist al ușii sacristiei a fost executat în 1519. Deasupra montanților se află un lintel înalt și o cornișă amplă, bogat profilate. În partea inferioară a montanților apar două motive zoomorfe, un cap de leu (vest) și un cap de taur (est), poate o aluzie la evangheliștii Marcu și Matei. În mijloc, lintelul este decorat cu un blazon renascentist purtând motivul Agnus Dei, deasupra căruia se află o inscripție realizată cu caractere antiqua:

RVS LAZARVS D. D. 1519 PREERAT

Ferestrele corului datează de la începutul secolului XVI. Literatura de specialitate subliniază importanța influenței șantierului de la Biertan, unii cercetători ajungând chiar la concluzia conform căreia cele două coruri ar fi fost construite de aceiași meșteri.

Ferestrele, cu excepția rozasei de pe latura estică, sunt înalte, bipartite (în comparație cu cele tripartite de la Biertan), cu închidere în arc frânt, decorate cu muluri flamboyante sau cvadrilobate. Rozasa, formată dintr-un cvadrilob înconjurat de patru elemente trilobate înscrise în câte un cerc, este un element ce nu se regăsește la Biertan, însă se întâlnește la alte edificii religioase din Transilvania.



Ancadramentul sacristiei cu motivul Agnus Dei, figuri zoomorfe pe montanți și inscripția datată 1519

Altarul actual al bisericii este o construcție amplă, purtând caracteristicile stilului clasicist, realizat în 1854 de către Friedrich Pöckhatz.⁴⁴ Deasupra mesei altarului, pe un soclu înalt, se înalță o predelă decorată cu 12 reliefuri poleite, sculptate în lemn, ilustrând scene din viața lui Iisus, urmată de un retablu într-un cadru arhitectural ce-l înfățișează pe Iisus la fântâna lui Iacov împreună cu femeia samariteană și un coronament. Planul dinamic al altarului este realizat prin dispunerea unor coloane cu capiteli corintice în jurul retablului, ce susțin un antablament înalt, decorat cu urne. Deasupra antablamentului se află un edicul, care înglobează o pictură reprezentând Cina din Emmaus, acoperit de un alt antablament, peste care se înalță îngeri. Compoziția este încoronată de un nimb alcătuit din nori și decorat cu raze, în fața căruia se află o Biblie, un potir și tablele cu cele zece porunci ale lui Moise.

Înainte de acesta, biserica dispunea de un altar poliptic gotic târziu. Panoul central îl înfățișa pe Iisus cu Fecioara Maria, mai jos se afla o imagine din șirul patimilor, respectiv 12 reprezentări biblice. Pe spatele altarului se afla inscripția: „*post Christum hoc factum 1558*”.⁴⁵ Conform studiului aflat în Arhiva Consistoriului Evanghelic din Sibiu, în capela de deasupra sacristiei s-au aflat timp de 100 de ani câteva fragmente de sculpturi, dintre care doar una a fost salvată, o scenă Vir Dolorum care se află în prezent în ferula Bisericii Evanghelice din Sibiu. Conform descrierii lui Friedrich Müller, care a văzut și a descris altarul original în 1857,⁴⁶ sculptura făcea parte din altarul poliptic al bisericii.

Amvonul bisericii construit din cărămidă este tencuit și văruiat, iar coronamentul acestuia este realizat din lemn. Conform surselor, în 1790-1791 un anume Petersberger a fost plătit pentru construcția acestei piese, aurită apoi între 1857 și 1859 de Carl G. Hoppe.⁴⁷ Amvonul prezintă caracteristicile barocului provincial cu forma sa curbată, decorată cu cartușe, precum și cu elemente florale și geometrice aurite. Pe parapetul scării se află vrejuri din lemn aurite și aplicate pe tencuială.

În anul 1763 este menționată pentru prima dată o orgă în biserica din Copșa Mare.⁴⁸ În 1770 un tâmplar numit Czillmann este plătit pentru unele lucrări la orgă, însă aceasta trebuia reparată din nou în anul 1789.⁴⁹

Orga actuală cu 10 registre a fost realizată de către Samuel Maetz din Biertan în 1799-1800 și aurită de Carl G. Hoppe între 1857 și 1858.⁵⁰ Construcția cu plan curbat și vrejuri complexe, încununată de o cornișă bogat profilată poartă caracteristicile barocului târziu.

⁴⁴ F. Müller, *op.cit.*, p.17, amintit în *Daten zur Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde Grosskopisch*, în Arhiva Consistoriului Evanghelic din Sibiu LK 1982, p. 6.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

Așezată în mijlocul corului, cristelnița barocă a bisericii se compune din două părți, piesa propriuzisă în formă de potir și capacul. Este realizată integral din lemn și pictată pentru a imita marmura. Prin materialul și decorația sa pretențioasă (muluri cu *rais-de-cœur*, frunze de acant și volute), acesta reprezintă un element deosebit de valoros al mobilierului bisericesc de la Copșa Mare.

La capătul de est al tavanului de deasupra colateralei de nord, s-a găsit o grindă în poziție secundară (reutilizată cu ocazia reconstrucției acestei nave), care poartă incizată o inscripție cu minuscule gotice. Din aceasta se mai poate descifra: „...ren hat zu hören, der höre”, un fragment din Biblie, Matei 11:15, „*Wer Ohren hat zu hören, der höre!*”⁵¹.

Deși dispărut între timp, merită menționat și tabernacolul bisericii, care se afla înzidit în peretele de nord al corului, locul său fiind vizibil și astăzi. După decorația sa cu arc în acoladă presupunem că a fost executat în stil gotic târziu concomitent cu ridicarea corului, la începutul secolului XVI.

Dintre cele trei clopote ale bisericii, cel mai valoros este cel care datează de la mijlocul secolului XVI, precum ne mărturisește inscripția sa cu caractere *antiqua*:

◇ HOC ◇ OPUS FACTVM ◇ EST ◇ PER ◇ M ◇ SIGIS ◇
 TEMPORE V ◇ IHERO ◇ PLE
 1050500

Cuvintele, respectiv cifrele anului sunt despărțite de mici romburi. Literele cuvântului IHERO sunt inversate (HIERO = Hieronymus), ceea ce indică o greșeală

⁵¹ *Cine are urechi de auzit să audă!*, n.a.



Cristelnița barocă din cor

în procesul pregătirii matriței. Deasupra acestei inscripții, despărțit de două baghete plate, se află un citat biblic folosit des în tradiția de turnare a clopotelor pentru biserici protestante în cea de-a doua parte a secolului XVI⁵²:

◊ VERBUM ◊ DOMINI ◊ MANET ◊ IN ETERNUM ◊ INVIOLATUM

Inscripția îl numește drept comanditar pe preotul Ieronim, care apare și în registrul de la Brașov între anii 1548-1549 (*domino Jeronymo plebano Capussiensi*). Inscripția ne dezvăluie inclusiv numele meșterului, Magister Sigismund, numele căruia a fost asociat cu meșterul clopotelor din Criș (SS, 1551), Veseuș (1557) și Jidvei (Sigismund Stundenmacher, 1559).⁵³

Dintre componentele artistice din metal merită menționate feronieria puternic degradată a ușii de nord a navei, alcătuită din platbande de rigidizare, decorate cu elemente romboidale și un motiv de crin rudimentar (din păcate mutilat), respectiv broasca de formă specifică perioadei goticului târziu.

În loc de concluzii

În cadrul studiilor recente realizate asupra ansamblului, s-a desfășurat o campanie de cercetare a paramentului pentru a răspunde câtorva întrebări legate de etapele de construcție ale acestuia. Astfel, în legătură cu perioada în care s-au demolat colateralele, s-au putut observa arcele înzidite, lipsite de țesere și cu urme de tencuială pe intrados. La turn, pe fațada sa vestică, s-a constatat prezența picturii pe portalul cu retrageri, pictură nemenționată de istoriografia de specialitate. În interiorul turnului s-a observat prezența la nivelul II a locului de naștere a bolții în cruce care în secolul XIX a fost demolată pentru construirea tribunei orgii și a bolții de astăzi la un nivel mai jos.

Un element nemenționat până acum în istoriografie este și inscripția observată pe perețele circular al scării în spirală din sacristie, anul 1582, care poate fi data terminării acestei scări, având în vedere că pe tot parcursul secolului XVI s-au realizat lucrări de extindere și fortificare a bisericii.

La curtină, în zidul de vest, plasat între cele două contraforturi din dreapta intrării actuale, s-a identificat în subsolul locuinței paznicului cetății, arcul înzidit al porții inițiale cu hersă.

⁵² Benkő Elek, *Erdély középkori harangjai és bronz keresztelőmedencéi*, Teleki László Alapítvány – Polis, Budapest-Kolozsvár 2002, p. 82.

⁵³ *Ibidem*, pp. 83 și 124.

CONJUNCTURI ASTRALE ÎN MEDALISTICA BAROCĂ

CLAUDIA M. BONȚA*

ABSTRACT. *Astral Conjunctions in Baroque Medal Study.* Fascination exerted by astrology and astronomy, the attention for astral conjunctions and their correlation with major events, the faith in the existence of good omen factors and unfortunate circumstances are also a reality for the Baroque, period which excelled in identifying conjunctions responsible for the development of daily events. This preoccupation generated certain symbolic representations with direct reference to astrology and astronomy in art, with a branch well represented also in medal work, in the form of astral maps, simple lucky stars or complicated planetary conjunctions.

Keywords: *medal study, astral conjunctions, Baroque art*

Fascinația exercitată de astrologie și astronomie, atenția acordată conjuncturilor astrale și corelarea acestora cu evenimentele, credința în existența unor factori de bun augur sau a unor împrejurări nefericite sunt o realitate și pentru epoca barocă, perioadă care a excelat în găsirea unor conjuncturi responsabile pentru derularea lucrurilor cotidiene. Această preocupare a generat apariția unor reprezentări simbolice cu referire directă la astrologie și astronomie în artă, cu un filon bine reprezentat și în medalistică¹, materializate sub forma unor hărți astrale, a unor simple stele norocoase sau a unor complicate conjuncturi planetare:

* Medalie emisă în anul 1711² pentru alegerea lui Carol al VI-lea ca împărat roman, dedicată conjuncturilor favorabile care l-au adus pe tron. Av.: un C uriaș domină o hartă astrală împânzită cu stele. În interiorul monogramei C, ingenios folosită drept orbită pentru soare și pentru lună, sunt dispuse decorativ literele care

* *Doctor în istoria artei, Muzeograf, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei Cluj-Napoca, 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.

² Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1711 pentru alegerea lui Carol al VI-lea ca împărat roman. D=48,3 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72486. Av.: circular: BIS SEXTO OCTOBRIS LECTUS FELICIBVS ASTRIS 1711 ☉. În câmp: litera C supradimensionată cuprinde în interior inscripția literelor care formează numele împăratului Carol, însoțite de o urare, A/ RO/ LVS VI/ VIVAT; reprezentare astrală însoțită de semne zodiacale ♄ ☉ ♃. Rv.: circular: CÆSARIS ELECTI SIGNVM MEMORABILE COELI ☉. În câmp: *Spica* ♃, scală gradată ☉, 25, 20, 15, ☉; reprezentare astrală.

formează numele împăratului, *A/RO/LVS VI* și, semicircular, urarea *VIVAT*. Două axe perpendiculare împart în patru părți egale câmpul medaliei. La întretăierea axelor se află semnul zodiacal al balanței, ♎, locul în care se intersectează alte două axe, dispuse oblic. Axa orizontală evoluează între semnul zodiacal al zodiei fecioarei, ♍, și semnul zodiacal al zodiei scorpionului, ♏. Imaginea reflectă fidel orbita Pământului în spațiu, planul de mișcare al Pământului în jurul Soarelui, format de direcția care unește centrul Soarelui cu centrul de greutate al tandemului Pământ - Lună și direcția de mișcare în jurul Soarelui. Numită și ecliptică, schema descrie traiectoria anuală a Soarelui prin constelațiile zodiacului folosind imaginea cercului mare al sferei cerești care rezultă din intersecția acesteia cu un plan paralel cu planul eliptic.³ Planul eliptic (figurat pe medalie drept axa orizontală ♍, ♏) este înclinat cu un unghi variabil față de planul ecuatorului ceresc (axa oblică ce unește anul 1711 cu litera C din legenda circulară) iar eliptica intersectează ecuatorul ceresc în punctul vernal (echinoxul de primăvară în emisfera nordică, 21 martie) și punctul autumnal (echinoxul de toamnă în emisfera nordică, 23 septembrie), figurate în punctul ♎. Axa oblică longitudinală desemnează axa polară, axa care unește Polul Nord de Polul Sud. Sunt de apreciat imaginația și efortul depuse de gravori pentru a descrie momentul încoronării lui Carol al VI-lea din toamna/iarna anului 1711 prin intermediul unor complicate scheme astrale menite a sublinia o fericită conjunctură (fig. 1).

Rv.: figurat ușor descentrat, soarele umple câmpul medaliei cu razele sale. Pe o axă oblică sunt perfect aliniată cu soarele o stea în douăsprezece colțuri și Pământul, având între ele gravat *Spica* ♋. Elipsa semnelui zodiacal al balanței este reprezentată de o rază perfect orizontală care servește drept scală de la ♎ la ♎ (ambele desemnând zodia balanței), având marcate cifrele 25, 20 respectiv 15 de cealaltă parte a Soarelui, figurat în zona corespunzătoare cifrelor 17-19 pe scală. Steaua în douăsprezece colțuri desemnează de fapt două stele aflate la distanță mică una de cealaltă, general percepute sub numele de *Spica Virginis*. Cea mai strălucitoare stea din constelația Fecioarei, *Spica Virginis* este o stea dublă cu o luminozitate de cca. 2300 de ori mai mare decât cea a Soarelui. Anual, în jurul datei de 17 octombrie, Soarele se apropie de *Spica Virginis*, considerată o stea benefică ce prevestește lucruri bune.⁴ Această vecinătate a strălucitoarei stele la mijlocul lunii octombrie este interpretată de gravori pe medalie drept un semn ceresc, un *semn memorabil* de bun augur pentru împăratul ales la 12 octombrie 1711 (fig. 2).

³ Anna Botsford Comstock, *Handbook of nature study*, New York, 1939, p. 815; John Lee Comstock, *Youth's book of astronomy*, Hartford 1838, p. 129; <http://en.wikipedia.org/wiki/Ecliptic/> 21.03.2010.

⁴ A. Botsford Comstock, *Handbook..op.cit.*, p. 832; J.B. Hearnshaw, *The analysis of starlight: one hundred and fifty years of astronomical spectroscopy*, Cambridge 1986, p. 89; G. Rubie, *The British Celestial atlas*, London 1830, p. 17; Jean-Baptiste Morin, *Astrologia Gallica*, Book Twenty-Five, Tempe 2008, p. 102; Michael E. Bakich, *1001 Celestial Wonders to see before you die*, Wisconsin 2001, p. 147; <http://en.wikipedia.org/wiki/Spica/> 21.03.2010.



Fig. 1
Medalie emisă în anul 1711, Avers



Fig. 2
Medalie emisă în anul 1711, Revers

* Medalie emisă în anul 1711⁵ pentru încoronarea lui Carol al VI-lea ca împărat roman, Av.: portret tip bust al împăratului Carol al VI-lea într-o atitudine marțială, purtând colanul Ordinului Lâna de Aur peste armură, cu peruca buclată la modă în epocă și cunună de laur pe creștet (fig. 3).

⁵ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1711 pentru alegerea lui Carol al VI-lea ca împărat roman. D=48 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72484. Av.: P H M.; semicircular: CAROLVS VI D G R I S A G E R M H I S P H V N G & B O H R X. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Carol al VI-lea. Rv.: circular: SOL MICAT AVGVSTO CAPRICORNI IN SIDERE SCANDENS SOL TERRÆ CAROLVS DVM DIADEMA CAPIT*. În câmp: MDCCXI DEC XXII; reprezentare astrală. Medalia poartă semnătura gravorului Philipp Heinrich Müller (Miller), (1650/1654-1718/1719), gravor faimos de la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, născut la Augsburg. De origine modestă, a început să lucreze de tânăr ca argintar iar mai apoi, sub protecția și patronajul Consilierului Orașului Augsburg, Leonhard Weiss, a deprins arta gravurii, meritele sale de medalist fiind universal recunoscute. În 1682 s-a căsătorit cu Elisabeth Henesius, cu care a avut doi fii, Christoph Elias și Christian Ernest, care au urmat amândoi profesia tatălui, fără a se bucura de același succes. A fost angajat de Caspar Gottlieb Lauffer, șeful Monetăriei din Nürnberg și de Friedrich Kleinert să lucreze o importantă serie de medalii, *Medaillen-Cabinet*, sub Privilegiu Imperial, prin colaborare cu artiști din Nürnberg și Augsburg între care Martin Brunner, Georg Hautsch, Oexlein, Vestner etc. A lucrat printre altele și pentru Monetăriile din Nürnberg, Augsburg și Salzburg iar medaliiile sale au fost îndelung admirate în Europa, considerate fiind între cele mai reușite creații ale genului din epocă. A executat portrete ale majorității principilor și conducătorilor vremii sale și este autorul unor medalii emise în cinstea unor evenimente importante pentru istoria Germaniei ori legate de istoria altor țări precum Anglia, Franța, Olanda, Italia, Austria, Rusia, Republica Veneția. Semnează de regulă P. H. M.; P. H. M. F.; uneori semnează P. H. MÜLLER; P. H. MILLER; P. H. MILLER F.; P. H. MÜLLER F.; P. H. MYLLER; alteleori cu marca sa particulară, o stea; se presupune că cele semnate simplu cu inițiala M. au fost lucrate în colaborare cu fiii săi, vezi Leonard Forrer, *Biographical Dictionary of Medallists, Coin-, Gem-, and Seal-Engravers, Mint-Masters &c. Ancient and Modern, with references to their works. B.C.500-A.D.1900*, vol. III, Londra 1907, p. 511; vol. IV, Londra 1909, p. 196-205.

Rv.: coroana imperială orbitează pe o spirală gigantică deasupra unei orbite eliptice, cu semne zodiacale redată în interiorul său, ce înconjoară globul pământesc. Dedesubt, un Capricorn așezat susține cornul abundenței și un glob pământesc mai mic. Soarele poziționat lateral scaldă în razele sale întreaga imagine peste care tronează o panglică cu inscripția datei la care Carol al VI-lea a fost încoronat, 22 decembrie 1711, prima zi aflată sub semnul zodiei Capricornului (fig. 4).



Fig. 3

Medalie emisă în anul 1711, Avers



Fig. 4

Medalie emisă în anul 1711, Revers

* Medalie emisă în anul 1716⁶ de Carol al VI-lea pentru a omagia nașterea arhiducelui Leopold, Av.: sub razele ochiului divin, plutind pe un nor, arhiducele Leopold coboară lent pe pământ, adus de îngeri. Așezat pe un tron împodobit cu bonetă princiară, prințul este susținut de doi îngeri care îi întind la picioare colanul Ordinului Lâna de Aur. O ploaie de flori cade veselă pe pământul înverzit. Imaginea prezintă, sub forma unei aglomerații baroce de elemente simbolice, o interpretare a scenelor rezervate picturii religioase, axate pe prezentarea bucuriilor cerești, a harurilor care se revarsă din rai spre pământ, scene populate în principal de heruvimi și serafimi (fig. 5).

⁶ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1716 de Carol al VI-lea pentru evenimentul prilejuit de nașterea fiului său, arhiducele Leopold. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72665. Av.: circular: INITLO VERIS COELO DEMITTITVR ALTO: EN AVRATO CVM VELLERE IASON ADEST. În câmp: יהוה; scenă istorico-celebrativă. Rv.: circular: ☉ SOLOCVLVS MVNDI TANGEB.AT. v.23°5'6 ☽ DIE XIII APRILIS. H:VII-M:30-P:MER. În câmp: ♂, ♀, ♃; reprezentare astrală.

Rv.: nașterea mult așteptatului moștenitor la 13 aprilie 1716 a oferit prilejul unei medalii celebrative dedicată micului arhiduce născut în zodia berbecului. Imaginea prezintă o hartă astrologică fantezistă, cu o axă orizontală ce unește doi aștri solari mici de un soare strălucitor. Pe axă stă așezat cu picioarele adunate un berbec gigantic cu stea în frunte care privește spre un punct situat după 5, între cifrele 10 și 20, marcat cu un soare mic în zona datei de 13, având alături simbolul astronomic și astrologic al planetei Marte și cel al masculinității, ♂. Câmpul este spuzit de stele iar în dreptul aștrilor miniaturali de la capătul axei se văd simbolurile ♃ (semnul astronomic și astrologic al gigantului sistemului solar, planeta Jupiter) și ♀ (semnul astronomic și astrologic al planetei Venus și cel al feminității), probabil o aluzie la părinții arhiducelui Leopold, Carol al VI-lea și Elisabeta-Christina (fig. 6).



Fig. 5

Medalie emisă în anul 1716, Avers



Fig. 6

Medalie emisă în anul 1716, Revers

* Medalie emisă în anul 1743⁷ la decesul lui Carol Henric de Lorena⁸, Av.: portretul din profil al ducelui de Lorena redat simplu, cu peruca prinsă cu panglică la ceafă, armura cu butoni și Ordinul Lâna de Aur la gât (fig. 7).

⁷ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1743 la decesul ducelui Carol Henric de Lorena. D=44 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57376. Av.: VESTNER; semicircular: CAR HENR DVX LOTHAR R MAI H-& B DVX BELL. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al ducelui Carol Henric de Lorena. Rv.: semicircular: AVVS AH AETHERE CERNIT SE FACTIS CREVISSE TVIS. În exergă: MDCCXLIII. În câmp: reprezentare astrală. Medalia poartă semnătura gravorului Georg Wilhelm Vestner (1677-1740), gravor german născut la Schweinfurth la 1 septembrie 1677, mort la Nürnberg pe 24 noiembrie 1740. și-a început ucenicia ca turnător, specializându-se ca medalist cu o rudă din partea mamei,

Rv.: în fața unui palmier împodobit cu scutul Lorenei, un leu rampant cu coada încovoiată privește feroce cu capul încoronat întors în față. În gheare poartă ramuri de palmier și un document înconjurat de vrejuri de laur. Deasupra sa, o fâșie semicirculară prezentând zodiile în bandă s-a oprit simbolic la zodia leului, aluzie la curajul dovedit în luptă de ducele de Lorena (fig. 8).



Fig. 7

Medalie emisă în anul 1743, Avers



Fig. 8

Medalie emisă în anul 1743, Revers

medalistul Suhl. După mai multe călătorii de studiu, a intrat în 1701 în slujba episcopului de Chur pentru a câștiga experiență. A activat la Berlin, Weimar și s-a stabilit în cele din urmă la Nürnberg în 1705. În 1720 a fost numit *Gravorul Scaunului Episcopal* din Würzburg, iar în 1732 a ajuns *Medalistul Curții Electoare* de Bavaria. În 1728 a obținut un *Privilegium* care îi permitea să execute medalii în propria sa locuință. În această perioadă a realizat câteva sute de medalii, între care și unele referitoare la istoria Angliei și a Suediei, dar și a Imperiului, mai ales în epoca lui Carol al VI-lea. Precum Georg Hautsch, el a semnat multe dintre medaliiile sale cu marca sa particulară, o stea. După 1726 a fost asistat de fiul său, Andreas Vestner, astfel încât multe dintre medaliiile executate între 1726-1740 sunt gravate în colaborare de tată și fiu, astfel încât pentru medaliiile date în această perioadă și semnate simplu *V* sau *Vestner* este greu de stabilit autorul precis, Vestner-tatăl sau Vestner-fiul. Georg Wilhelm Vestner semnează: **VESTNER; V; C. P. C. VESTNER; C. PR. S. C. M. VESTNER F.; G. W. V.; C.PR. S. C. M. V.F.; VESTNER; VESTNER F.; VESTNER SEN. F.**, vezi L. Forrer, *Biographical... op.cit.*, vol. VI, Londra 1916, p. 252-257.

⁸ Carol Henric de Lorena, 17 aprilie 1649-14 ianuarie 1723, prinț de Vaudemont, cavaler al Lânii de Aur, guvernator al Milan-ului, v. Louis Moréri, *Le grand dictionnaire historique: ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, vol. IV, Basle 1732, p. 1029.

* Medalie emisă în anul 1711⁹ de Carol al VI-lea cu prilejul încoronării sale și a aniversării zilei de naștere, Av.: sub razele ochiului divin, Imperiul personificat ține în mâna dreaptă coroana imperială iar cu mâna stângă se sprijină de un medalion oval cu bustul lui Carol al VI-lea laureat, având în interiorul medalionului inscripția *CAROLVS VI. SVPEREMINET OMNES*. Deasupra, trei putți susțin fiecare câte un medalion cu chipul unui împărat omonim: medalionul din stânga are bustul (spre dreapta) al lui Carol cel Mare; având inscripționat în interiorul medalionului: *CAROLVS I. HIC MAGNVS*; medalionul din mijloc are bustul (din față) al lui Carol al IV-lea; în interiorul medalionului inscripția *CAROLVS IV. SAPIENS*; medalionul din dreapta are bustul (spre stânga) al lui Carol al V-lea; în interiorul medalionului inscripția *CAROLVS V. VICTOR*. Arhitectura peisagistică elaborată, o terasă cu grădină franțuzească și un hemiciclu împodobit cu statui asigură fundalul măreț pentru prezentarea exacerbată a noului împărat care nu poate fi acuzat sub nici o formă de modestie în compararea sa cu iluștrii săi înaintași (fig. 9).



Fig. 9

Medalie emisă în anul 1711, Avers



Fig. 10

Medalie emisă în anul 1711, Revers

⁹ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1711 de Carol al VI-lea cu prilejul încoronării sale. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57294. Av.: C L.; semicircular: PRAETERITIS MELIOR VENIENTIBVS AVCTOR MAGNO SEXTVS TAMEN ISTE SVPERBIT NOMINE. În exergă: CORONAT FRANCF/ MDCCXI. În câmp: cadru arhitectonic cu trei portrete în medalioane: *CAROLVS I HIC MAGNVS*, *CAROLVS IV SAPIENS*, *CAROLVS V VICTOR*, *CAROLVS VI. SVPEREMINET OMNES*. Rv.: semicircular: *OMNIBVS IDEM*▲. În exergă: *CAROL VI IMP NATVS/ AEQVINOCTIO*. În câmp: *HISP GERMAN*; reprezentare astrală. Medalia poartă semnătura C L., gravor neidentificat.

Rv.: deasupra unei părți a globului pământesc, pe o elipsă sunt marcate în ordine semnele zodiacale leu, fecioară, scorpion și săgetător. Aflat în mijloc, segmentul corespunzător zodiei balanței prezintă un decupaj inedit: balanța, simbolul zodiei, este scoasă din elipsă și așezată în mâna unui personaj masculin cu creștetul înconjurat de raze, imagine clasică pentru zeul soarelui, Apollo. Momentul în care Soarele se află în semnul zodiacal al balanței marchează echinoxul de toamnă, eveniment apropiat de ziua de naștere a împăratului Carol al VI-lea. Deloc întâmplător, unghiul ales pentru reprezentarea globului terestru permite redarea Italiei, Germaniei, Spaniei și omiterea completă a Franței, rivala detestată profund în epocă (fig. 10).

* Medalie din anul 1723¹⁰ dedicată încoronării lui Carol al VI-lea și a Elisabetei Christina ca regi ai Boemiei, Av.: descriere arhitecturală detaliată a orașului Praga cu fortificații, biserici, și clădiri care alcătuiesc acele două componente majore ale așezării, orașul de sus și orașul de jos. Coroana Boemiei așezată pe ramuri de laur și palmier ocrotește din înalturi veduta arhitectonică (fig. 11).



Fig. 11

Medalie emisă în anul 1723, Avers



Fig. 12

Medalie emisă în anul 1723, Revers

¹⁰ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1723 cu prilejul încoronării lui Carol al VI-lea și a Elisabetei Christina ca regi ai Boemiei. D=44,5 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72684. Av.: semicircular: LAETIOR EN PRAGA DANS FELIX GERMANIA FRVCTV ☉. În exergă: CRESCANT/ IMPERATOR CAROL. VI. ET. ELI/SAB. CHRISTINA. IMPx./ HAC DATA CORONA-/ .M. SEPT. În câmp: vedută arhitecturală. Rv.: semicircular: SOLIS AB ASPECTV CRESCENS LVNA EXHILARABIT. În exergă: LAETVM AVGVRIVM IN/ CORONATIONE BOHEMI/CA. 1723. În câmp: CONVERTAR AD ILLAM; ORNABOR AB/ ILLO/ LAETABOR OB AVCTVM; reprezentare astrală.

Rv.: imaginea globului pământesc, poziționat strategic între un soare strălucitor și o lună plină spre a se bucura de protecția ambilor aștri, imagine gândită ca o aluzie voalată la situația familiei imperiale unde moștenitorul așteptat să se nască urma să se bucure de ocrotirea iluștrilor săi părinți, Carol al VI-lea și Elisabeta Christina (fig. 12).

* Medalie din anul 1714¹¹ dedicată încoronării Elisabetei Christina ca regină a Ungariei, Av.: text desfășurat sub o imagine sugestivă, prezentând elegant câteva dintre simbolurile imperiale - o coroană, un sceptru și o ramură de laur (fig. 13). Rv.: în interiorul unei stele supradimensionate în opt colțuri tronează semnul feminității ♀ Flancată de două grupuri de nori, steaua își revarsă generos lumina care trece printre nori spre peisajul pașnic de pe pământ: un spațiu înverzit mărginit de două cetăți, simbolizând Occidentul și Orientul. Dacă profilele arhitecturale ale celor două cetăți descrise sunt asemănătoare, arborii ilustrează zona climatică de care aparțin așezările: copaci cu coroana bogată în Occident, palmieri în Orient (fig. 14).



Fig. 13

Medalie emisă în anul 1714, Avers



Fig. 14

Medalie emisă în anul 1714, Revers

¹¹ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1714 cu prilejul încoronării Elisabetei Christina la Bratislava drept regină a Ungariei. D=56 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57307. Av.: text sub coroană, sceptru și ramură de laur: ELISAB: CHRISTINA/ AUGUSTA IMP: CAR: VI/ NOVAE PACIS FELICI/ AUGURIO DIADEMA/ REGNI HUNG:/ ACCEPIT/ POSON: 18 OCT:/ 1714. Rv.: reprezentare astrală. În exergă: OCCIDUI DECUS/ AC/ ORIENTIS.

Efigiile prezentate în lucrarea de față ilustrează fapte istorice cunoscute, prin compoziții calculate, încărcate de sensuri, un păienjeniș de detalii întreșut în scene diverse, gândite pentru a sigila un eveniment în fața curgerii inexorabile a timpului. Talentul gravurilor și capacitatea de a sintetiza faptele se alătură cunoștințelor dobândite în timpul contactelor cu operele artistice majore ale epocii, importantă sursă de inspirație pentru gravori, la care se adăuga necesitatea unei culturi vaste, aservită strategic unei veritabile misiuni de a crea minuscule opere la comandă, menite să mulțumească exigențele comanditarului. Capabilă să conserve evenimente solemne, medalia rămâne o mărturie impozantă în timp, un *memento* artistic de realizări surprinzătoare, marcate de o iconografie ingenioasă completată prin o serie de detalii semnificative care clarifică mesajul fundamental din spatele imaginilor.

ELEMENTE DE TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN ICONOGRAFIA JUDECĂȚII DE APOI DIN BISERICILE MARAMUREȘENE DE LEMN

RALUCA BETEA*

ABSTRACT. *Traditional and Innovative Elements in the Last Judgment Iconography in the Wooden Churches of Maramureș.* The image of the Last Judgment is characterized by its widespread presence through the iconographic imagery of most wooden churches in the Maramureș County, immediately drawing attention for its detailed and wide compositions. In this article I propose to analyse the development of the Last Judgment iconography in the historical County of Maramureș. These images – wooden icons, wall paintings and coloured lithographs – were produced for the village churches belonging to the Eastern Rite Romanian and Ruthenian communities. The temporal focus of this study is the seventeenth-nineteenth centuries.

The Maramureș compositions remained entrenched in the Byzantine tradition until the end of the nineteenth century. Except for a small number of iconographical motifs of Western influence, the compositions of Maramureș are composed of the main elements of the “classical” Byzantine composition and of motifs belonging to the late Byzantine and Post-Byzantine art, especially those typical of Russian and Ruthenian representations. One of the major conclusions of this study is that the Carpathian Rus’ iconography of the Last Judgment has exerted a great influence on the Maramureș compositions. However, along with representations of the Last Judgment depicted through the new technique of lithography, at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, there was a break in the Byzantine tradition; during this period the influence of Catholic art was considerable, the respective lithographs being characterized by Western iconography.

The painters of Maramureș have sometimes shown proof of genuine originality in the way they express common elements of different geographical areas through painting, offering a personal and unprecedented interpretation (the images of the tollbooths, the personification of death). Furthermore, besides the different development of some of the iconographical elements, which saw an autochthonous evolution in Maramureș, these compositions are characterized by various innovations, typical only for this geographical area, as the image of Joachim and Anna, “Queen of the Earth”, the Prophet and bones, the depiction as inhabitants of Hell of certain county officials, the image of the sinners who did not fast and of those women which are guilty of sewing on Tuesdays and Fridays.

Keywords. *Last Judgment, Post-Byzantine painting, iconographic influences, Maramureș County*

* Doctor in istorie, raluca_betea@yahoo.com.

În conformitate cu rolul său în doctrina creștină, tema Judecății de Apoi ocupă un loc special și în cadrul iconografiei, compoziția remarcându-se ca fiind una dintre cele mai complexe. Vorbind despre importanța Judecății de Apoi, Desanka Milošević afirma: „reprezentarea sfârșitului lumii, a venirii lui Antichrist și a Marii Judecăți au zguduit gândul și fantezia oamenilor, atât în Est cât și în Vest, cu aceeași intensitate”¹.

Reprezentarea acestei teme cunoaște o frecvență mare în bisericile de lemn din satele comitatului Maramureș, lăcașuri de cult care au aparținut comunităților de rit grec românesc și rutene². Cercetarea pe teren și studiul bibliografic pe care le-am

¹ Desanka Milošević, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963, p. 5.

² Vechea unitate administrativă a Maramureșului – ale cărei teritorii aparțin în prezent României și Ucrainei – este diferită ca întindere geografică față de actualul județ cu același nume. Maramureșul istoric reprezintă o vastă depresiune, de formă alungită, care se inscrie printre cele mai mari depresiuni ale Munților Carpați, având o suprafață de aproximativ 10 000 kmp. Ea este cuprinsă între munții vulcanici ai grupeii nordice, Țibleș, Oaș și Gutâi, între masivul Rodnei și Munții Maramureșului. Această depresiune este străbătută de râul Tisa, care fiind orientat de la sud-est la nord-vest îl desparte în două jumătăți inegale (Vezi Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, Ed. Enciclopedică, București 1997, p. 34; Marin I. Dermer, *Maramureșul românesc*, Ed. “Cartea Românească”, București f.a., p. 15). După bătălia de la Mohacs din anul 1526, o mare parte din Regatul Ungariei a fost ocupată de către otomani și transformată în vilaiet turcesc (Peter F. Sugar, *Southeastern Europe under Ottoman Rule, 1354-1804*, Seattle-London 1996 (A History of East Central Europe 5), p. 70). Principatului Transilvaniei – creat în 1541 sub suzeranitate otomană – i s-au alipit și comitatele „Partiumului”, printre care se număra și Maramureșul. La sfârșitul secolului al XVII-lea Transilvania a fost ocupată de către habsburgi, iar prin Diploma Leopoldină din anul 1691 s-a stabilit ca Maramureșul să rămână în continuare în granițele Transilvaniei. În urma înfrângerii răscobilei lui Rakoczy, prin Pacea de la Satu-Mare (1711), Transilvania rămănea în granițele vechiului principat, inclusiv Partiumul. Aceste hotare au rămas însă în continuare obiect de dispută. De abia prin decretul din 31 decembrie 1732 s-a reglementat situația prin împărțirea comitatelor, Aradul, Maramureșul și jumătate din Zarand trecând la Ungaria (*Istoria României*, Vol. III, Ed. Academiei, București 1964, p. 487). În ceea ce privește distribuția celor două grupuri etnice majoritare ale acestei regiuni, care erau inițial ortodoxe, partea de nord a comitatului era locuită predominant de către ruteni, în timp ce în partea de la sud de râul Tisa majoritatea satelor erau românești (Vezi Nicolae M. Popp, *Crășana și Maramureșul în conscripția iosefină*, București 1947, pp. 24-25, fig. 3, pp. 73-75, anexa 1, *A Munkacsí gorogkatolikus puspoksegi lelkészsegeinek 1806. Évi osszeirasa*, Nyiregyhaza 1990 (Vasvari Pal Tarsasag Fuzetei 3), p. 158). În anul 1711 nou numitul episcop al Maramureșului, Serafim de Petrova, recunoștea autoritatea suveranului pontif. Deși decizia sa nu a putut fi fructificată mai departe datorită opoziției locale, așa cum afirma istoricul Ovidiu Ghitta „gestul său se reține ca primul act al anevoioasei pătrunderi a ideii unirii ecleziastice în comitatul Maramureș” (Ovidiu Ghitta, *Nașterea unei biserici. Biserica greco-catolică din Sătmăr în primul ei secol de existență (1667-1761)*, Cluj-Napoca 2001, p. 156). Prin actul de la 1 iulie 1733, împăratul Carol VI decidea numirea lui Simion Olsavsky ca episcop de Muncaci și Maramureș (Ovidiu Ghitta, *O veche dispută bisericească și semnificațiile sale, în Viață privată, mentalități colective și imaginar social în Transilvania*, Oradea-Cluj 1995-1996, p. 222; Athanasius B. Pekar, *The History of the Church in Carpathian Rus*, Columbia University Press, New York 1992, p. 69). De acum încolo pe o perioadă de mai bine de un secol istoria bisericii unite din Maramureș va fi strâns legată de cea a „eparhiei” rutene de Muncaci, până în anul 1853, când românii din această zonă vor trece sub jurisdicția nou înființatei episcopii de la Gherla (Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, Ed. Sophia, București 2000, p. 334).

realizat au evidențiat existența unui număr de 31 de reprezentări care se mai păstrează în prezent³. Diferite consemnări ale unor călători din secolul al XIX-lea⁴, dar și anumite studii de specialitate publicate în veacul al XX-lea⁵ includ menționări cu privire la alte patru imagini maramureșene ale Judecării de Apoi, care din păcate nu se mai conservă⁶. Toate aceste compoziții datează din perioada secolelor XVII-XIX. În ceea ce privește suportul material, trebuie specificat faptul că din cele 35 de reprezentări identificate, șapte sunt icoane de mari dimensiuni, pictate pe lemn⁷, trei sunt litografiile în culori⁸, iar restul de 25 de reprezentări sunt picturi parietale⁹. Exceptând cazul compoziției de la Giulești, unde Judecata de Apoi era

³ 22 de reprezentări se află în bisericile situate la sud de Tisa: Breb (două reprezentări), Budești Josani (două reprezentări), mănăstirea Giulești (în prezent situată în hotarul satului Mănăstirea), Botiza, Borșa, Călinești Căieni, Săliștea de Sus (Biserica Nistoreștilor, două imagini), Ieud Deal, Budești Susani, Rozavlea, Dragomirești (în prezent biserica se află în Muzeul Satului din București), Bârsana, Cuhea (în prezent satul poartă numele de Bogdan-Vodă), Desești, Șieu, Poienile Izei, Cornești, Șurdești, Sat Șugatag, Oncești (în prezent biserica se află în Muzeul în aer liber din Sighetu Marmăției). În partea de la nord de Tisa am identificat opt reprezentări ale Judecării de Apoi: bisericile din Apșa de Mijloc Susani, Nehrovets, Izky, Oleksandrivka, Tiushka (icoana se păstrează în prezent în colecția Muzeului Orașului Kiev „Comori spirituale ale Ucrainei” („Музей духовних скарбів України”), Roztoka, icoana din Muzeul de etnografie (Néprajzi Múzeum) din Budapesta, icoana din colecția Muzeului de istoria religiei din Lviv. Proveniența ultimelor două icoane nu se cunoaște cu siguranță. În cazul lucrării care se află în posesia muzeului din Budapesta, aceasta se pare că provine fie din comitatul Maramureș sau Ung (Vezi Zoltán Fejős, Mónika Lackner, Wilhelm Gábor ed., *Millenniumi Kiállítás a Néprajzi Múzeumban, 2000. december 31. - 2001. december 31. A katalógust szerkesztette. Images of Time: Catalogue: Millenary Exhibition at the Museum of Ethnography 31 December 2000-31 December 2001*, Budapest 2001, p. 143). În ceea ce privește ultima lucrare menționată, Muzeul din Lviv nu este în posesia nici unei informații despre proveniența sa. În cadrul analizei iconografice comparative între această lucrare și icoanele de la Roztoka și Tiushka, John-Paul Himka a demonstrat însă, pe baza similitudinilor stilistice și iconografice existente, că icoana din colecția muzeului din Lviv este posibil să provină dintr-un sat învecinat celorlalte două localități maramureșene (John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography in the Carpathians*, Toronto-Buffalo-London 2009, pp. 137-140).

⁴ K. Házy Béla, *Uti vázlat levelekben fekete Károlyhoze*, în *Honderű, szepirodalmi, művészeti és divatlap*, Budán 1847, pp. 494-495.

⁵ Coriolan Petranu, *Arta românească din Transilvania*, Sibiu 1943, p. 5, Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, XXXIV, 1941, pp. 74-83, fig. 120-128, 121, 135, I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, București 1968, pp. 116-117, fig. 65.

⁶ Este vorba de imaginile Judecării de Apoi din patru biserici de lemn din partea sudică a comitatului: Văleni, Rona de Jos, Petrova și biserica Bălenilor din Săliștea de Sus.

⁷ Icoanele din bisericile de la Budești Josani, Roztoka, Tiushka, Nehrovets, Izky, icoana din colecția Muzeului de istoria religiei (Lviv) și lucrarea din Muzeul de etnografie (Budapesta). Acestea toate sunt icoane de mari dimensiuni, unele atingând 2 m în lungime. Majoritatea suporturilor acestor lucrări sunt formate din trei sau patru planșe debitate tangențial, iar în ceea ce privește tehnica picturală sunt realizate în tempera.

⁸ Litografiile în culori se află în bisericile din Breb, Săliștea de Sus (Biserica Nistoreștilor) și Budești-Susani.

⁹ Este vorba de picturile parietale de la Breb, Budești Josani, Giulești, Botiza, Borșa, Călinești Căieni, Săliștea de Sus, Ieud Deal, Rozavlea, Dragomirești, Bârsana, Cuhea, Desești, Șieu, Poienile Izei, Cornești,

amplasată pe peretele estic al pridvorului, picturile parietale maramureșene, întocmai ca în bisericile de lemn din restul Partiumului și din Transilvania, sunt întotdeauna poziționate în spațiul pronaosului. Din păcate în cazul lucrărilor realizate pe suport mobil, amplasarea originală este mai greu de determinat.

În ciuda amplei dezvoltări și a frecvenței răspândiri pe care tema Judecata de Apoi a cunoscut-o în comitatul Maramureș, literatura de specialitate a acordat în general o atenție restrânsă studiului acestor reprezentări. De cele mai multe ori o parte din respectivele imagini sunt descrise succint în cadrul unor studii dedicate artei religioase din această zonă. Pentru spațiul maramureșean extrem de importante sunt două studii detaliate ale istoricului John-Paul Himka, și anume analiza dedicată icoanei maramureșene de la Roztoka¹⁰ și lucrarea sa monografică *Last Judgment Iconography in the Carpathians*¹¹. Aceasta reprezintă un amplu studiu dedicat iconografiei Judecății de Apoi din regiunea Carpaților Ucrainieni, în cadrul căruia sunt analizate și o parte a imaginilor care se mai păstrează în bisericile de lemn din fostul comitat Maramureș.

Articolul de față prezintă o analiză iconografică a compozițiilor Judecății de Apoi din cadrul bisericilor maramureșene de lemn, surprinzând dezvoltarea pe care tema a cunoscut-o pe parcursul a trei secole. De asemenea, se va analiza originea și circulația unor motive, aspecte care vor putea conferi o perspectivă generală asupra influențelor pe care le-a cunoscut arta religioasă din acest teritoriu¹².

Compozițiile maramureșene ale Judecății de Apoi se caracterizează printr-o iconografie complexă, formată atât din elemente aparținând unor diferite tradiții cât și din motive iconografice inedite. În primul rând trebuie menționat puternicul atașament față de tradiția iconografică răsăriteană, pe care îl păstrează reprezentările, inclusiv până la sfârșitul secolului al XIX-lea. Studiul iconografic realizat asupra reprezentărilor maramureșene din acest interval de timp evidențiază includerea principalelor motive iconografice din care sunt alcătuite compozițiile

Ferești, Sat Șugatag, Oncești, Văleni, Rona de Jos, Petrova, biserica Bălenilor din Săliștea de Sus, Apșa de Mijloc, Susani și Oleksandrivka. Ansamblurile parietale ale bisericilor de lemn sunt realizate în tempera. Golurile dintre bărne erau umplute cu un amestec de tencuială, pentru a se obține suprafețe plane, iar în unele cazuri suprafețele din preajma îmbinării bărnelor erau acoperite cu pânză. Ulterior pe întreaga suprafață a pereților era aplicat un strat de grund.

¹⁰ John-Paul Himka, *The Icon of the Last Judgment in the Village of Roztoka, Transcarpathia*, în *Zachodnioukraińska Sztuka Cerkiewna*, II, *Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań 17-18 kwietnia 2004 roku*, Łańcut 2004, p. 369, pp. 363-380.

¹¹ Idem, *Last Judgment Iconography...*, *op. cit.*, passim.

¹² Această analiză iconografică are la bază concluziile cercetării realizate în cadrul tezei mele de doctorat. Raluca Betea, *„Înfricoșata judecată a lui Dumnezeu”. Iconografia Judecății de Apoi în comitatul Maramureș (secolele XVII-XIX)*, Cluj-Napoca 2012 (teză de doctorat în cotutelă: Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, Universită Cattolica del Sacro Cuore Milano).

„clasice” bizantine¹³. În registrul superior al temei se află de obicei Iisus Judecător redat tronând, uneori în mandorlă, asistat de îngeri și de apostoli. Hristos este flancat de Maica Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul care mijlocesc pentru omenire în fața Sa, formând scena Deesis. În partea inferioară se desfășoară Tronul Etmiasiei, precum și reprezentarea lui Adam și a Evei. În același registru, de-a dreapta Judecătorului sunt poziționate grupurile celor aleși. Spațiul Raiului este înfățișat sub forma unei grădini, în cadrul căreia sunt reprezentați uneori Maica Domnului, tâlharul și imaginea sânelui lui Avram, dar de cele mai multe ori întâlnim redarea celor trei patriarhi Isaac, Avram și Iacob, ținând sufletele celor aleși în brațe. Câteodată este pictat un heruvim în fața porții Paradisului și Sf. Petru ținând în mână cheile. Se constată prezența deosebit de frecventă a râului de foc care pornește de la picioarele lui Hristos, a îngerilor care îi aruncă sau îi conduc pe damnați în Iad și a lacului Gehennei cu reprezentarea lui Satana șezând și ținându-l în brațe pe Iuda sau pe Antihrist. Redarea Iadului sub forma compartimentelor care conțin torturile colective, o imagine specifică redacțiunii bizantine, se întâlnește de asemenea, dar frecvența sa nu este atât de mare. Analiza comparativă a lucrărilor Judecății de Apoi de pe teritoriul comitatului Maramureșului a evidențiat faptul că pe lângă existența motivelor iconografice descrise anterior, cele mai timpurii lucrări, realizate în secolul al XVII-lea, includ și alte motive specifice compoziției de factură bizantină, precum rulara cerului de către îngeri¹⁴, reprezentarea animalelor sălbatice ale pământului și a marilor monștrii din adâncuri care dau afară oamenii pe care i-au înghițit¹⁵, personificarea pământului și a mării¹⁶. Acest aspect dovedește un atașament mai mare față de tradiția picturii bizantine.

De asemenea, se constată faptul că reprezentările din Maramureș oglindesc schimbările pe care această temă le-a cunoscut în perioada artei bizantine târzii și post-bizantine. În acest interval de timp au fost adăugate noi elemente iconografice, inițial în anumite areale geografice, dar care ulterior s-au răspândit și în alte zone,

¹³ În spațiul Bisericii Răsăritene asistăm la crearea unui tip canonic al Judecății de Apoi, din perioada secolelor IX-XII provenind primele imagini ale acestei formule „clasice”. Vezi Valentino Pace ed., *Alfa e omega: il giudizio universale tra Oriente e Occidente*, Milano 2006, pp. 53, 59, Martin Zlatohlávek, Christian Rättsch, Claudia Müller-Ebeling, *Das Jüngste Gericht. Fresken, Bilder und Gemälde*, Verlag Benzinger, Düsseldorf - Zürich 2001, pp. 94, 101, 106, Beat Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends: Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Graz - Wien 1966, pp. 82-87, Engelbert Kirschbaum ed., *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Herder Verlag, Rome-Freiburg-Basel-Wien 1972, Band 4, p. 515, Miltiadēs K. Garidēs, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle: iconographie, esthétique*, Hetaireia Makedonikōn Spudōn, Thessalonikē 1985, fig. 5, 6.

¹⁴ Pictura parietală de la Breb, Budești Josani, icoanele de la Budești Josani, Nehrovets, Roztoka, icoanele care se află în Muzeul de etnografie (Budapesta) și Muzeul de istoria religiei (Lviv).

¹⁵ Icoanele de la Budești Josani, Nehrovets, Tiushka, Roztoka și lucrarea din Muzeul de istoria religiei (Lviv).

¹⁶ Icoanele de la Budești Josani, Tiushka, Roztoka și lucrarea din Muzeul de istoria religiei (Lviv).

devenind astfel la rândul lor integrate în tradiția iconografică răsăriteană a Judecării de Apoi. O parte dintre aceste motive se regăsesc în unele compoziții maramureșene care provin atât din partea sudică cât și din cea nordică: mâna lui Dumnezeu ținând balanța¹⁷, reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl și a Duhului Sfânt¹⁸, Moise conducând ceata evreilor și diverse grupuri de popoare spre tronul de judecată¹⁹, gura ladului redată sub forma fălcilor monstrului Leviathan²⁰.

Legăturile culturale stabilite între comitatul Maramureș, zona Galiției și teritoriile vestice și nord-vestice ale Transcarpatiei au determinat dezvoltarea unei producții artistice religioase care se caracterizează prin prezența unor similitudini. În ceea ce privește temele escatologice s-a constatat faptul că iconografia Judecării de Apoi din regiunea Carpaților Ucrainieni²¹ a exercitat o influență majoră asupra compozițiilor din comitatul Maramureș. Cercetătorul John-Paul Himka a ajuns la concluzia că iconografia carpatică a temei cu elementele ei iconografice caracteristice s-a răspândit începând cu secolul al XVII-lea în regiunea Maramureșului²². Această înrăurire din teritoriile Carpaților Ucrainieni s-a manifestat fie prin prezența unor icoane carpatice ale Judecării de Apoi, fie prin activitatea itinerantă pe care au desfășurat-o în acest comitat anumiți pictori originari din regiunea Galiției, parte a Regatului Poloniei sau din alte comitate ale Ungariei, aparținătoare „eparhiei” de Muncaci²³. Compozițiile maramureșene

¹⁷ Icoanele de la Tiushka, Izky, Budești Josani, Roztoka, picturile parietale de la Cuhea, Apșa de Mijloc Susani, Dragomirești, Ieud Deal, lucrările din posesia Muzeul de istoria religiei (Lviv) și Muzeul de etnografie (Budapesta).

¹⁸ La Dragomirești sunt redați Iisus, întruparea Sfântului Duh în chip de porumbel și Dumnezeu-Tatăl sub forma unui ochi amplasat într-un triunghi. Probabil imaginea Sf. Treimi a fost inclusă și în biserica din Breb, dar în prezent mai sunt vizibile doar reprezentarea Celui vechi de zile și a lui Iisus în mandorlă.

¹⁹ 19 compoziții maramureșene redau în partea stângă a lui Iisus reprezentările unor „neamuri”, conduse de către Moise spre tronul de judecată, această scenă reprezentând unul dintre cele mai frecvente motive iconografice: pe icoanele de la Nehrovets, Izky, Tiushka, Roztoka, precum și pe cea din posesia Muzeului de istoria religiei, Lviv, Budești Josani (două imagini), Borșa, Călinești Căieni, Ieud Deal, Rozavlea, Dragomirești, Oncești, Cuhea, Desești, Șieu, Poienile Izei, Cornești. Cu siguranță scena a fost pictată și la biserica din Apșa de Mijloc Susani, unde se mai observă însă în cadrul repictării actuale doar figura lui Moise.

²⁰ Icoana de la Budești Josani și picturile parietale de la Cuhea, Poienile Izei, Desești, Ieud Deal, Săliștea de Sus (biserica Nistoreștilor).

²¹ Acest areal geografic cuprinde o mare parte a regiunii Galiția și partea vestică a Transcarpatiei, teritoriu locuit inițial de două grupuri subetnice ale slavilor estici, Lemkos și Boikos. În prezent aceste teritorii aparțin Ucrainei, Poloniei și Slovaciei. John-Paul Himka, *Last Judgment Iconograph...., op. cit.*, pp. 8-14.

²² *Ibidem*, p. 174, 186, 189.

²³ În veacul al XVII-lea activează probabil și pe raza comitatului Maramureș pictorul Ilias Brodlakovic, care își avea atelierul la Muncaci. Pentru secolul următor se remarcă activitatea lui Alexandru Ponehalschi, originar din Polonia, probabil din târgul Rybotycze (Galiția), unde activa un atelier de pictură. Vezi Bernadett Puskás, *Feliratos ikonok a munkacsi puspokseg 17. Szazadi Emlekanyagaban*, în *Omnis*

inclusiv fie elemente caracteristice redacțiunii rusești și celei carpatice (restituirea morților de către animalele pământului și mării luând formă circulară²⁴ și redarea în apropierea acestei scene a figurii profetului Daniel²⁵, Ierusalimul ceresc prezentat sub forma unei cetăți²⁶ și căderea îngerilor rebeli²⁷, crucifixul și instrumentele patimilor²⁸, „curvarul milostiv” („mylostyvyy bludnyk”)²⁹, călugării care zboară spre Paradis³⁰ și Vămile Văzduhului³¹), fie anumite elemente iconografice care sunt specifice compozițiilor Judecării de Apoi din Carpații Ucrainiei (Parabola inorogului³², imaginea morții³³, spovedania incorectă³⁴, „Noul Iad”³⁵, imaginea cârciumăresei). Răspândirea geografică a acestor elemente iconografice de influență ruso-ruteană în spațiul comitatului Maramureș reliefează un aspect important: în comparație cu imaginile din partea sudică a regiunii, cele șase icoane care provin din extremitatea nordică a comitatului și lucrarea de la Budești-Josani, realizată de

creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára. Essays in Honour of Mária Prokopp, Budapest 2009, p. 190. Versiune electronică disponibilă la:

http://www.centrart.hu/letolt/omnis/35_PUSKAS_Bernadett_187.pdf, Idem, *Kelet és nyugat között: ikonok a Kárpát-vidéken a 15-18. Században. Between East and West: icons in the Carpathian region in the 15th-18th centuries*, Budapest 1991, p. 21. Totodată trebuie menționat cazul icoanei de la Budești Josani datată în secolul al XVII-lea, care conform uneia dintre inscripțiile în slavonă – „Cel mai păcătos, Mykhail Popovych din Kolomyia, din Rus’, [a pictat?] această a doua venire a lui Christos: bătălia imaterială” – a fost realizată de pictorul Mykhail Popovych, originar din Kolomyia, oraș aparținând Regatului Polono-Lituan.

²⁴ Cuhea, Dragomirești, Poienile Izei, Izky, icoana din Muzeul de istorie a religiei (Lviv).

²⁵ Roztoka și Tiushka.

²⁶ Icoanele de la Budești Josani, Tiushka, lucrarea din posesia Muzeului de istoria religiei (Lviv) și pictura parietală de la Budești Josani.

²⁷ Icoanele de la Budești Josani și Tiushka.

²⁸ Icoana de la Budești Josani.

²⁹ Cuhea, icoanele de la Budești Josani și Roztoka.

³⁰ Acest motiv iconografic este o apariție rară în cadrul reprezentărilor maramureșene ale Judecării de Apoi, fiind redat doar pe icoana de la Tiushka.

³¹ Icoanele de la Budești Josani, Roztoka, Tiushka, Nehrovets, lucrarea din posesia Muzeului de istorie a religiei, Lviv și picturile parietale de la Călinești Căieni, Ieud Deal, Oncești.

³² Cuhea și icoana de la Budești Josani.

³³ Icoanele de la Tiushka, Nehrovets, Budești Josani, Roztoka (două reprezentări), Muzeul de istoria religiei din Lviv (două reprezentări), Muzeul de Etnografie din Budapesta, și picturile parietale din localitățile Botiza, Oncești, Desești, Călinești Căieni, Ieud Deal, Dragomirești, Poienile Izei, Cuhea (două reprezentări).

³⁴ Cuhea, Tiushka, Nehrovets, Roztoka, Izky, icoanele din posesia Muzeului de istorie a religiei (Lviv) și Muzeul de etnografie (Budapesta).

³⁵ Icoanele de la Budești Josani, Roztoka și Muzeul de istorie a religiei, Lviv. În unele dintre aceste cazuri nu se întâlnește o formă exact pătrată a acestui spațiu. Un ecou al acestei scene se regăsește și la biserica din Desești și la icoana de secol XVIII de la Nehrovets. În primul caz spațiul în care sunt amplasați o parte dintre păcătoși capătă o formă dreptunghiulară, care aduce însă mai mult cu frizele din spațiul Balcanic și cel rusesc.

un pictor originar din zona Galiției, încorporează mult mai frecvent și în proporție mai mare astfel de motive. Aceste caracteristici de ordin iconografic, la care se adaugă suportul material și dimensiunea lucrărilor respective confirmă că acestea sunt de fapt icoane carpatice. Cert este faptul că, influența din zona Carpaților Ucrainieni s-a manifestat mult mai puternic în teritoriul administrativ al Plasei de Jos, care reprezintă partea nordică a comitatului Maramureș, datorită vecinătății sale cu zonele din restul regiunii transcarpatice. Singura excepție de la această concluzie o constituie pictura parietală a bisericii din satul românesc Cuhea, situat la sud de Tisa. Incluziunea în cadrul acestei compoziții a unui număr însemnat de scene tipice celor două regiuni nordice demonstrează, în opinia mea, că pictura acestui lăcaș de cult a fost probabil opera unui artist originar din Galiția sau Transcarpatia.

Absența din cadrul ansamblurilor parietale maramureșene a unor motive tipice reprezentărilor rusești și nord carpatice ar putea fi cauzată și de tendința de simplificare a compozițiilor, care se face prezentă începând cu secolul al XVIII-lea. Chiar dacă picturile parietale care înfățișează Judecata de Apoi cunosc o dezvoltare amplă, desfășurându-se uneori chiar pe toți cei patru pereți ai pronaosului, pictorii au preferat în această perioadă să reducă numărul de elemente iconografice. Se întâlnesc numai în foarte puține cazuri numărul mare de scene care compun reprezentările specifice zonei Carpaților Ucrainieni.

Singurul loc unde pictorii se pretează la diversificare este spațiul torturilor veșnice, care primește o dezvoltare deosebit de complexă prin includerea unui număr însemnat de scene. Dacă compozițiile „clasice” bizantine ale Judecății de Apoi înfățișează forme colective de pedepsire, prezentate mai mult într-un mod obiectiv-simbolic³⁶, în cadrul iconografiei post-bizantine se generalizează deja în secolul al XVII-lea o tendință accentuată de a dezvolta scenele ladului, prin individualizarea păcătoșilor și diferențierea pedepselor³⁷. Așa cum am punctat în

³⁶ Heinz Skrobucha, *Zur Ikonographie der „Jüngsten Gerichts“ in der russischen Ikonenmalerei*, în „Kirche in Osten”, Bd. 5, Stuttgart 1962, p. 72.

³⁷ Torturile individuale sunt aplicate unor păcătoși care fie sunt redați în răul de foc, fie sunt amplasați în spațiul unor frize, unde sunt spânzurați de diferite părți ale corpului. În cazul icoanelor carpatice, așa cum a observat Lilya Berezhnaya, ele prezintă particularitatea în comparație cu spațiul rusesc învechit, de a prezenta fenomenul diversificării păcatelor încă din secolul al XV-lea. În cadrul iconografiei ruse diversificarea torturilor se va petrece puțin mai târziu, din a doua jumătate a secolului al XVI-a (Vezi Lilya Berezhnaya, *Sub Specie Mortis: Ruthenian and Russian Last Judgement Icons Compared*, în „European Review of History—Revue européenne d’Histoire”, Vol. 11, No. 1, 2004, p. 25). Pe filiera modelelor grecești tendința de individualizare a păcatelor se continuă în secolele următoare în cadrul picturilor post-bizantine murale de pe teritoriul Patriarhiei de Peć (Tutin, Stava) sau în alte spații ale peninsulei Balcanice precum în Bulgaria la Arbanasi (Draginja Simic-Lazar, *Le Jugement dernier de l’église des Saints-Pierre-et-Paul de Tutin en Yougoslavie*, în „Cahier balkaniques”, nr. 6, 1984, (Contribution à l’étude du Jugement dernier dans l’art byzantin et post-byzantin), pp. 252-253, fig 1, Miltiadēs K. Garidēs, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin... op. cit.*, pp. 99, 101 și fig 38,

rândurile anterioare numai o parte dintre compozițiile maramureșene includ compartimente cu torturi colective („Gheena cea împuțită”, „Tartaru” „Scrâșnirea dinților” și „Viermi neadormiți”³⁸), această formă de pedepsire fiind o prezență rar întâlnită. Iconografia din Maramureș oglindește însă tendința artei post-bizantine, acordând o largă și detaliată prezentare a torturilor individuale, fiecare damnat primindu-și pedeapsa în mod personal. Dacă tendința de a elimina simetria și distribuția egală a spațiului acordat celor două destine este prezentă deja în cadrul icoanelor maramureșene de secol XVII, aceasta va atinge apogeul în cadrul picturilor parietale realizate în veacul al XVIII-lea și începutul secolului următor. Majoritatea ansamblurilor parietale redau imaginea Raiului sub o formă mult mai redusă, în comparație cu ampla extindere a Iadului. Cele mai semnificative exemple în acest sens sunt reprezentările de la Poienile Izei, Cuhea, Dragomirești, Desești și Săliștea de Sus - biserica Nistoreștilor. În bisericile mai sus menționate Iadul este de cel puțin de două ori mai extins decât Raiul. Un aspect deosebit de interesant se remarcă la biserica din Poienile Izei unde scenele Iadului sunt pictate pe porțiuni mari care aparțin pereților de vest și nord în timp ce spațiul Raiului este foarte restrâns. Mai mult atrage atenția poziționarea sa: Raiul este amplasat în partea superioară a peretelui vestic, iar de la nivelul privitorului, imaginea celor trei patriarhi cu sufletele aleșilor în brațe este foarte puțin vizibilă.

Analiza comparativă a lucrărilor maramureșene mai timpurii, date în secolul XVII, cu cele ulterioare realizate în perioada secolului al XVIII-lea și începutul veacului următor pune în evidență o altă dezvoltare diferită. Pedepsele redată devin în timp mult mai violente, transformându-se de fapt în adevărate chinuri fizice violente, evoluție sesizată și de către istoricul John-Paul Himka³⁹. Dacă icoanele și o parte dintre picturile parietale de secol XVIII din Maramureș prezintă caracteristica compozițiilor bizantine și post-bizantine de a nu include reprezentări macabre și pedepse corporale

Desanka Milošević, *Das Jüngste Gericht....*, op. cit., pp. 60-63). Fenomenul însă se va face simțit și în spațiul Țării Românești odată cu sfârșitul veacului al XVII-lea, prin ampla compoziție a bisericii mari de la Hurez, pictată în anul 1694. Așa cum a constatat Corina Popa, în acest caz, la fel ca și la Cozia, pictorii au redat nu numai păcate colective, dar și individuale, recurgându-se la prezentarea unei mari diversități de păcătoși, persoane laice, dar și ecleziastice. Vezi Corina Popa, *L'icôgraphie de la peinture de l'exonarthex des églises brancovanes (I)*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'art”, Série Beaux-Arts, tome XLX, 2008, p. 84, 87, Idem, *Pictura bisericii mănăstirii Hurezi - realitate artistică și culturală a veacului al XVII-lea*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, tom 33, București 1986, p. 22).

³⁸ Desești, Nehrovets, biserica Nistoreștilor din Săliștea de Sus și biserica Bălenilor din Săliștea de Sus. Vezi descrierea realizată de Victor Brătulescu fragmentelor Judecării de Apoi din biserica Bălenilor, care la aceea dată se mai păstrau: Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș....* op. cit., p. 121.

³⁹ John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography....* op. cit., pp. 108-109, 184, fig. 4.67, 4.68, 4.69, 4.70, 4.71, 4.72. Idem, *Social Elements in Ukrainian Icons*, în *Letters from Heaven. Popular Religion in Russia and Ukraine*, ed. John-Paul Himka, Andriy Zayarnyuk, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, p. 238 și nota 14.

însăpăimântătoare – care sunt de fapt o trăsătură specifică pentru o parte a imaginilor ladului din cadrul artei occidentale – unele dintre imaginile maramureșene atrag atenția prin interesul pe care îl acordă mijloacelor de tortură.

Analiza cantitativă a păcatelor redată în cadrul compozițiilor ladului din Maramureș, evidențiază o diversitate impresionantă, fiind incluse nu mai puțin de 47 de reprezentări diferite de damnați. Cea mai mare parte a păcătoșilor incluși în iconografia artei creștine se întâlnesc și în cadrul reprezentărilor maramureșene. Foarte multe dintre păcate oglindesc încălcarea Decalogului: uciderea⁴⁰, hoția⁴¹, desfrâul, cel care se face vinovat de sperjur⁴² și nerespectarea zilei de duminică⁴³. Trebuie menționat în acest moment interesul acordat păcatelor sexuale, acest tip de viciu fiind cel mai frecvent criticat în cadrul scenelor ladului din Maramureș. Întâlnim de asemenea și alte păcate precum lăcomia⁴⁴, apostazia⁴⁵, calomnia⁴⁶, minciuna⁴⁷, tâlharia⁴⁸, beția⁴⁹, fumatul⁵⁰, femeile care se sustrag de la procreere⁵¹ sau

⁴⁰ Ieud Deal, Oncești și Desești (două reprezentări). În cazul ultimei biserici pictorul a inclus două reprezentări ale ucigașului, fiind sesizabilă o diversificare: „vărsătorii de sânge” sunt așezați într-o roabă împinsă de diavoli, iar cel care și-a ucis părinții este lovit de diavol cu o secure. La Oncești imaginea nu se mai păstrează, dar Victor Brătulescu a consemnat în anii 40', prezența celor care s-au omorât „pentru hotaru” (Vezi Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op. cit.*, p. 60).

⁴¹ Cel care fură arând pământul altuia este redat la Poienile Izei, Dragomirești, Săliștea de Sus (biserica Nistoreștilor) și Roztoka. Pe lângă acest păcat care menționează obiectul furtului, în cazul altor trei imagini hoții sunt reprezentați în chinurile ladului, fără însă a se specifica ce exact au furat: Desești, Săliștea de Sus (biserica Nistoreștilor), Dragomirești.

⁴² Cornești și Roztoka. La Cornești, inscripția care identifică pe cel damnat, a fost citită de către Anca Pop-Bratu, „care jură strămb”, iar la Roztoka, John-Paul Himka a semnalat de asemenea reprezentarea celui care se face vinovat de sperjur. John-Paul Himka, *The Icon of the Last Judgment... op. cit.*, p. 369, Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană*, Ed. Meridiane, București 1982, p. 63.

⁴³ Este vorba de doisprezece reprezentări: icoanele din posesia Muzeului de istoria religiei, Lviv și a Muzeului de etnografie din Budapsta, Roztoka, Thiuska, picturile parietale de la Cuhea, Desești, Borșa de Jos, Ieud Deal, Poienile Izei, Săliștea de Aus (biserica Nistoreștilor) și Săliștea de Sus (biserica Bălenilor) și Călinești Căieni. Respectivii păcătoși sunt acuzați că au ales să doarmă și astfel să nu participe la Sfânta Liturghie.

⁴⁴ Inscriptiile atașate personajelor care se fac vinovate de acest păcat recurg la anumite diferențieri. Pe lângă cei desemnați în mod explicit ca fiind lacomi (Roztoka (două reprezentări), Poienile Izei și Cuhea), sunt consemnați și cei care adună bunuri materiale: bogații (Roztoka (două reprezentări) și iubitorul de argint (Roztoka). Pentru detalii despre imaginile de la Roztoka vezi John-Paul Himka, *The Icon of the Last Judgment... op. cit.*, p. 369.

⁴⁵ Acest tip de păcat este foarte rar întâlnit, conservându-se până în prezent două reprezentări: icoanele de la Roztoka și Budești Josani. Prima imagine a fost identificată de către John-Paul Himka (*Ibidem*, p. 369).

⁴⁶ Roztoka, Cuhea. În biserica din Cuhea este redată o femeie care este desemnată conform inscripției ca fiind „clevetitoare”. Vezi Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op. cit.*, p. 107.

⁴⁷ Călinești Căieni, Desești, Ieud Deal, Poienile Izei, Dragomirești, Nehroveths.

⁴⁸ Ieud Deal. Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op. cit.*, p. 112.

⁴⁹ Roztoka, Ieud Deal. John-Paul Himka, *The Icon of the Last Judgment... op. cit.*, p. 369.

avortează⁵². Alte reprezentări au o răspândire mult mai rară, precum persoana care nu achită ceea ce datorează altora, desemnată prin inscripție ca „neplatnic”⁵³, „nespoveditul”⁵⁴. Compozițiile Judecării de Apoi, atât din spațiul apusean cât și cel răsăritean, includ de timpuriu printre păcătoșii care își primesc pedeapsa eternă, reprezentanții anumitor ocupații. Acest tip de damnați se regăsesc și în cadrul programelor iconografice din Maramureș. Cele mai frecvente îndeletniciri redade sunt cea de crâșmar/crâșmăriță⁵⁵ și morar⁵⁶, în timp ce meșteșugari precum croitorul, țesătorul, cojocarul, cizmarul, fierarul și tăbăcarul ocupă de asemenea un loc important.

O concluzie foarte interesantă la care analiza iconografică a condus este aceea că în ciuda gustului unor pictori pentru aspectele stilistice specifice artei occidentale, în ceea ce privește iconografia Judecării de Apoi compozițiile de pe raza comitatului Maramureș rămân până târziu atașate repertoriului iconografic de tradiție bizantină. Cu excepția câtorva motive iconografice de influență apuseană⁵⁷ (imaginea lui Iisus în ipostaza Învierii⁵⁸, Hristos redat cu pieptul dezgolit arătându-și stigmatele⁵⁹, reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl sub forma ochiului amplasat într-un triunghi⁶⁰), o parte dintre ele însă incluse cu precădere pe filiera iconografiei din spațiul Carpaților Ucrainieni (imaginea cârciumăresei, personificarea morții), se constată în cazul compozițiilor maramureșene păstrarea tradiției artistice răsăritene. Însă odată cu imaginile Judecării de Apoi, redade prin intermediul noii tehnici a litografiei, la sfârșitul secolului XIX și începutul veacului următor asistăm la ruperea de

⁵⁰ Roztoka (două reprezentări), Călinești Căieni, leud Deal. John-Paul Himka, *The Last Judgment Iconography... op. cit.*, p. 125, Idem *The Icon of the Last Judgment... op. cit.*, pp. 369-370, fig. 7. Existența acestui păcătos în cadrul ansamblului parietal de la leud Deal este menționată de Victor Brătulescu (Vezi Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op. cit.*, p. 112).

⁵¹ Poienile Izei, Cornești, Rozavlea, Nehrovets și Roztoka.

⁵² Dragomirești.

⁵³ Cuhea. Vezi Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op. cit.*, p. 107.

⁵⁴ Cuhea. Victor Brătulescu este cel care consemnează reprezentarea acestui păcătos. *Ibidem*.

⁵⁵ Am identificat un număr de zece imagini: icoanele de la Budești Josani, Muzeul de istorie a religiei, Lviv (două reprezentări), Roztoka, Nehrovets, picturile parietale de la Cuhea, leud Deal, Poienile Izei, Dragomirești, Săliștea de Sus (biserica Bălenilor).

⁵⁶ Un număr de unsprezece reprezentări : Roztoka, icoana din posesia Muzeului de etnografie din Budapesta, Nehrovets, Cuhea, Călinești Căieni, Poienile Izei, Dragomirești, Rozavlea, Săliștea de Sus – biserica Bălenilor, Săliștea de Sus – biserica Nistoreștilor, Desești.

⁵⁷ Redarea scenei *Faptele îndurării trupești* este posibil de asemenea să se datoreze influenței artei occidentale. Această reprezentare este inclusă în cadrul icoanelor din bisericile rutene de la Roztoka, Tiushka și cea aflată în colecția Muzeului de istorie a religiei, Lviv. Vezi John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op. cit.*, pp. 138-139.

⁵⁸ Ferești.

⁵⁹ Borșa de Jos, Cuhea.

⁶⁰ Dragomirești.

tradiția bizantină. De abia în această perioadă este receptată puternic influența artei catolice, respectivele litografii caracterizându-se printr-o iconografie de inspirație occidentală⁶¹. Asistăm în cazul celor trei litografii în culori la un puternic proces de simplificare a compoziției. Schema minimală a temei rămâne aceeași și în cadrul acestor lucrări, compunându-se din momentul judecării umanității și redarea celor două destine finale. Dacă pictorii icoanelor și picturilor parietale au preferat redarea Psychostasiei sub forma mâinii lui Dumnezeu care ține balanța, în două dintre litografii se constată includerea imaginii arhanghelului Mihail. La Breb acesta poartă o sabie de foc, iar în cealaltă mână balanța cu care cântărește sufletele. Însă la Săliștea de Sus, Mihail este redat sub forma unui luptător, care poartă armură, acuzându-i și amenințându-i pe păcătoși, acest mod de reprezentare fiind unul tipic pentru arta occidentală⁶². Litografiile de la Budești Susani și Săliștea de Sus oglindesc tendința artei occidentale de a prezenta ladul ca un loc al haosului⁶³. Spațiul Infernului este în aceste compoziții foarte animat, gravorii recurgând la imagini ale păcătoșilor contorsionate, pline de dramatism, frica și durerea fiind-le surprinse prin gestică și mimica feței.

Iconografia Judecății de Apoi din bisericile maramureșene de lemn se caracterizează însă și prin preluarea unui număr de elemente care deși își au originea în alte areale geografice, cunosc în această zonă o dezvoltare autohtonă. Pictorii compozițiilor din comitatul Maramureș au dat dovadă în unele cazuri de o adevărată originalitate în ceea ce privește aspecte iconografice comune mai multor regiuni, oferindu-le o interpretare proprie și inedită. Se remarcă în acest sens evoluția diferită și dezvoltarea interesantă din zona Maramureșului a două motive iconografice, și anume Vămile Văzduhului⁶⁴ și personificarea Morții⁶⁵. În comparație cu reprezentările rusești și rutene unde păcatele de care sufletul trebuie să dea socoteală sunt doar numite, în cazul imaginilor de la Călinești Căieni și Ieud Deal,

⁶¹ Litografia de la Budești Susani a fost răspândită nu numai în zona Maramureșului, dar și în Bucovina și Galiția. John Paul-Himka, *Last Judgment Iconography... op. cit.*, pp. 170-171, fig. 4.42.

⁶² Miltiadēs K. Garidēs, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin... op. cit.*, p. 107.

⁶³ Robert Hughes, *Heaven and hell in Western art*, Stein and Day, 1968, p. 156.

⁶⁴ Pentru un studiu detaliat asupra imaginilor maramureșene ale acestui element iconografic vezi Raluca Betea, *The Trial of the Soul. Post-Byzantine Visual Representations of the Tollbooths in the Romanian Churches of Maramureș*, în *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 4, 2011 (15 pagini), www.kunsttexte.de/ostblick, Idem, *Înfricoșata judecată a lui Dumnezeu... op. cit.*, pp. 180-194.

⁶⁵ Pentru mai multe detalii despre reprezentările morții întâlnite în comitatul Maramureș vezi Raluca Betea, *Visual Representations of Death between Production and Reception: A Case-study on the Romanian Churches in Maramureș (18th-19th Century)*, în "Annales Universitatis Apulensis" Series Historica, issue: Special 2 / 2010, p. 11-38, Idem, "The Death of Sinners is Evil". *The Personifications of Death in the Iconography of the Last Judgement in Maramureș (17th-19th Centuries)*, în "Transylvanian Review", Vol. XX, Supplement No. 2:1, 2011, pp. 308-321, Idem, *Înfricoșata judecată a lui Dumnezeu... op. cit.*, pp. 166-180.

atât îngerii cât și diavolii care veghează vămile cerului poartă în mâini hârtii cu descrieri narrative detaliate ale faptelor bune respectiv rele, făcute de către persoana decedată. În ciuda unor similitudini cu imaginile morții din zona Carpaților Ucrainieni, se constată că reprezentarea morții cunoaște în unele biserici maramureșene o dezvoltare inedită, acest personaj fiind asociat cu personificările ciumei, foamei și lenei⁶⁶. Această asociere de personaje a apărut probabil pentru prima dată în regiunea Maramureșului, răspândindu-se ulterior și în zonele învecinate din partea sudică⁶⁷.

Reprezentările maramureșene ale Judecății de Apoi reușesc să se individualizeze prin includerea unor elemente iconografice inedite circumscrise doar acestei regiuni. John-Paul Himka are meritul de a fi primul cercetător care a identificat și descris trei scene caracteristice icoanelor carpatice din partea nordică a Maramureșului: Profetul și oasele⁶⁸, „Regina pământului”⁶⁹, reprezentarea părinților Fecioarei, Ioachim și Ana⁷⁰. În ceea ce privește scenele ladului se constată faptul că pe lângă figurile de morari și meșteșugari, care au o lungă tradiție în cadrul iconografiei creștine, pictorii au redat și reprezentanți ai aparatului administrativ. Dacă jurații/ judecătorii⁷¹ și „biraiile”⁷² se întâlnesc și în alte zone⁷³, figurile comitelui⁷⁴, vicecomitelui⁷⁵,

⁶⁶ Desești, Săliștea de Sus (biserica Nistoreștilor).

⁶⁷ Este vorba despre Țara Lăpușului (Rogoz și Libotin), zona Chioar (Săcălășeni), regiunea Codrului (Corund, Orțăța) și a Sălajului (Ulciug).

⁶⁸ Rostoka, Tiushka (?). Vezi John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op. cit.*, pp. 139-140, fig. 3.51, Idem, *The Icon of the Last Judgment... op. cit.*, p. 372.

⁶⁹ Rostoka, Tiushka și icoana din Muzeul de istoria religiei, Lviv. John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op. cit.*, pp. 136, 138, Idem, *The Icon of the Last Judgment... op. cit.*, p. 370.

⁷⁰ Rostoka, icoana din Muzeul de istoria religiei, Lviv. John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op. cit.*, pp. 136, 138, fig. 3.49.

⁷¹ Desești (două reprezentări diferite), Cuhea, Dragomirești, Săliștea de Sus (biserica Nistoreștilor).

⁷² Rostoka, Nehrovets, Cuhea, Ieud Deal. Este vorba de redarea judeului, conducătorul administrativ al satului, denumit sub diferiți termeni derivați din maghiarul „biró”.

⁷³ Cea mai timpurie reprezentare datează din perioada bizantină târzie, când în picturile murale din Creta, realizate în secolele XIV-XV, este inclus judecătorul nedrept (Miltiadēs K. Garidēs, *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin...op.cit.*, pp. 88-89). În veacurile următoare acești păcătoși vor începe să fie redați și în alte zone ale Peninsulei Balcanice, în spațiul rusesc și cel al Carpaților Ucrainieni, iar în ceea ce privește teritoriul actual al României, ei se întâlnesc nu numai în Maramureșul românesc, dar și în alte teritorii, precum Transilvania și Țara Românească. Dacă figura judecătorului/juratului este caracteristică mai multor areale geografice ale artei bizantine târzii și post-bizantine, imaginea judeului satului, denumit „birău”, este circumscrisă teritoriilor unde această funcție administrativă a funcționat. Acest funcționar local, desemnat prin formele românești sau rutene ale cuvântului maghiar „biró”, se întâlnește așadar fie în comitatele transilvănene locuite de români sau în cele ale Ungariei Habsburgice, care aveau o populație importantă de rit grec. Acest gen de reprezentări se întâlnesc frecvent în zona Codrului și Sălajului, dar și în Țara Oltului sau Bihor.

⁷⁴ Desești și Cuhea.

⁷⁵ Dragomirești.

judelui nobiliar⁷⁶, perceptorului⁷⁷ și notarului⁷⁸ sunt reprezentări particulare iconografiei din Maramureș. Inscripțiile aferente unora dintre reprezentările funcționarilor locali de pe lucrările din Maramureș – „din cauza verdictelor nedrepte”⁷⁹, „giudecătorii nedrepti”⁸⁰ – ne oferă un indiciu important cu privire la motivul care a determinat damnarea lor: aceștia nu și-au îndeplinit atribuțiile și au împărțit judecata în mod incorect. Alte trei reprezentări inedite – pe care nu le-am întâlnit până în prezent în alte areale geografice – au fost identificate de către cercetătorul Atanasie Popa la biserica care provine din satul Dragomirești: pe o femeie „o sfredelește diavolul prin burtă pentru că a mâncat de dulce în zi de post”, persoanele care ascultă la geamurile altora sunt împunse cu cuie în urechi, în timp ce femeile care cos marțea și vinerea sunt legate și amenințate cu coasa⁸¹.

Articolul de față a oferit o perspectivă generală asupra originii și circulației motivelor iconografice incluse în cadrul compozițiilor maramureșene ale Judecății de Apoi, surprinzând direcțiile schimburilor artistice și influențele receptate în cadrul acestei regiuni. Analiza iconografică pe care am realizat-o în cadrul acestui studiu a reliefat faptul că iconografia Judecății de Apoi din bisericile maramureșene de lemn integrează principalele motive ale compoziției „clasice” bizantine și elemente din perioada artei bizantine târzii și post-bizantine. Din această ultimă categorie, sunt incluse un număr important de elemente specifice reprezentărilor ruse și rutene, iconografia Judecății de Apoi din spațiul Carpaților Ucrainieni exercitând o influență majoră asupra compozițiilor din comitatul Maramureș. Reprezentările maramureșene dovedesc până la sfârșitul secolului al XIX-lea un atașament puternic față de iconografia de tradiție bizantină, influența artei occidentale manifestându-se în această perioadă destul de retrâns. Odată cu sfârșitul secolului XIX și începutul veacului următor asistăm la ruperea de tradiția bizantină, sesizată în cazul imaginilor Judecății de Apoi redată prin intermediul noii tehnici a litografiei. Pe lângă înglobarea anumitor motive care aparțin unor tradiții iconografice diferite, compozițiile maramureșene se individualizează prin dezvoltarea autohtonă a unor scene și prin includerea unor elemente iconografice inedite, caracteristice acestei regiuni.

⁷⁶ Petrova.

⁷⁷ Dragomirești.

⁷⁸ Cuhea.

⁷⁹ Cuhea. Vezi Eduard Wertheimer, „Erzherzog Rainer's Reise durch Ungarn (1810). Nach dessen ungedrucktem Tagebuch”, în *Ungarische Revue*, Budapesta, I-II Heft, Jänner-Febr., 1894, p. 26.

⁸⁰ Desești.

⁸¹ Atanasie Popa, *Biserici de lemn din Ardeal*, în „Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice”, Secția pentru Transilvania, vol. IV, 1932-1934, Cluj, pp. 147-149.

ANEXA 1. Catalogul reprezentărilor Judecării de Apoi din comitatul Maramureș

1. **Apșa de Mijloc I Susani, Ucraina (ucr. Serednie Vodiane, mag. Közép-Apsa)** – Plasa Sighet
Secolul XVIII (repictată în anul 1990). Pictură parietală, pronaos – peretele estic.
Grigori Nikonowitsch Logwin, *Moldawien und Ukraine*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1984, p. 444; John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 240; Elvira Codrea, *Biserici de lemn maramureșene în Ucraina*, în „Familia română”, Baia Mare, an 10, nr. 2-3 (33-34), septembrie 2009, p. 16.
2. **Bârsana, România (mag. Barczanfalva)** – Plasa Cosău
1806, pictori Toader Hodor și Ion Plohod. Pictură parietală, pronaos – peretele sudic. Se mai pastrează numai câteva fragmente.
Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană... op.cit.*, p. 73; John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 238.
3. **Borșa de Jos, România (mag. Borsa)** – Plasa de Sus
1775. Pictură parietală, pronaos – peretele estic.
Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op.cit.*, p. 131; Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană... op.cit.*, p. 91, John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 238.
4. **Botiza, România (mag. Batiza)** – Plasa de Sus
Prima jumătate a secolului XVIII. Pictură parietală, pronaos – peretele vestic. Se mai păstrează doar pe canatul ușii.
Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op.cit.*, pp. 98-99, fig. 170, Raluca Betea, *Visual Representations of Death between Production and Reception: A Case-study on the Romanian Churches in Maramureș (18th-19th Century)...* *op.cit.*, p. 21, Idem, *The Death of Sinners is Evil...op.cit.*, p. 311.
5. **Breb, România (mag. Bréb)** – Plasa Cosău
1626. Pictură parietală, pronaos – peretele vestic. În prezent se mai păstrează unele fragmente în podul bisericii.
6. **Breb, România (mag. Bréb)** – Plasa Cosău
Sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX. Litografie, naos – absida nordică.
7. **Budești Josani, România (mag. Budfalu)** – Plasa Cosău
Secolul XVII. Icoană pe lemn, pronaos – peretele sudic.

Marius Porumb, *Pictura românească din Transilvania (sec. XIV-XVII)*, Vol. I, Cluj-Napoca, Ed. Dacia 1981, p. 82; Idem, *Vechi icoane din Maramureș (secolele XIV-XVIII)*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, Seria Artă Plastică, nr.22, București 1975, pp. 79-84; John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, pp. 53, 64-65, 75, 110, 135, 137, 140, 173-174, fig. 182. fig 2.28, 3.47, 4.46; Raluca Betea, *Visual Representations of Death... op.cit.*, p. 18, 35, fig. 1; Idem, *The Death of Sinners is Evil... op.cit.*, pp. 309-310, fig. 1; Idem, *The Trial of the Soul. Post-Byzantine Visual ... op.cit.*, pp. 6-8 fig. 5, 6.

8. Budești Josani, România (mag. Budfalu) – Plasa Cosău
Secolul XVIII. Pictură parietală, pronaos – peretele estic.

9. Budești Susani, România (mag. Budfalu) – Plasa Cosău
Sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX. Litografie, pronaos – peretele nordic.

John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 238.

10. Călinești Căieni, România (mag. Kalinfalva) – Plasa Cosău
1754, pictor Alexandru Ponehalschi. Pictură parietală, pronaos – pereții de est, nord și sud.

Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op.cit.*, pp. 48-49; Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană... op.cit.*, pp. 27-28, fig. 20; Cosmina-Maria Berindei, *Imaginarul eschatologic în iconografia românească*, Cluj-Napoca 2008, p. 51, fig 47, 48; John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 239; Raluca Betea, *Visual Representations of Death... op.cit.*, p. 22; Idem, *The Death of Sinners is Evil... op.cit.*, p. 312, fig. 3, Idem, *The Trial of the Soul... op.cit.*, pp. 8-10, fig. 7, 8.

11. Cornești, România (mag. Somfalva) – Plasa Cosău
Începutul secolului XIX, pictor Toader Hodor. Pictură parietală, pronaos – toți pereții.

Vasile Moldovan, *Vizitație canonică în Maramureș... op.cit.*, p. 170; Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op.cit.*, p. 38; Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană... op.cit.*, pp. 62-63, John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 239.

12. Cuhea, România (mag. Konyha, în prezent satul poartă numele Bogdan Vodă) – Plasa de Sus

1754. Pictură parietală, pronaos – peretele vestic.

Eduard Wertheimer, *Erzherzog Rainer's Reise durch Ungarn (1810). Nach dessen ungedrucktem Tagebuch*, în „Ungarische Revue”, I-II Heft, Budapest Jänner-Feber. 1894, p. 26; Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op.cit.*, p. 101, 107; Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană... op.cit.*, pp. 53-54; John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 239; Raluca Betea, *Visual Representations of Death... op.cit.*, p. 21, 25, 35, 38, fig. 2, 7, Idem, *The Death of Sinners is Evil... op.cit.*, pp. 311-312, 315, fig. 2.

13. Desești, România (mag. Desze) – Plasa Cosău

1780, pictor Radu Munteanu. Pictură parietală, pronaos – toți pereții.

Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană... op.cit.*, pp. 46-47; John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 239; Raluca Betea, *Biserica de lemn din Desești. The Wooden Church in Desești L`eglise en bois de Desești*, Ed. Mega, Cluj-Napoca 2007, fig. 26, 27, 30, 31, Idem, *Visual Representations of Death... op.cit.*, p. 22, 37, fig. 5, Idem, *The Death of Sinners is Evil... op.cit.*, pp. 312-314, fig. 5.

14. Dragomirești, România (mag. Dragomerfalva) – Plasa de Sus. În anul

1936 biserica a fost mutată în Muzeul Satului din București.

Sfârșitul secolului XVIII. Pictură parietală, pronaos – pereții de vest și nord.

Mihai Dăncuș, *Scriitori și savanți maghiari despre etniile din Maramureș (I) op.cit.*, p. 24; Atanasie Popa, *Biserici de lemn din Ardeal... op.cit.*, pp. 129-130, 147-149, fig. 10-17; I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului... op.cit.*, p. 115; Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană... op.cit.*, p. 96; John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 239; Raluca Betea, *Visual Representations of Death... op.cit.*, p. 22, 24, 36, fig. 4; Idem, *The Death of Sinners is Evil... op.cit.*, p. 312.

15. Ferești, România (mag. Fejérfalva) – Plasa Cosău

Sfârșitul secolului XIX, pictor Falukevici Vasile. Pictură parietală, pronaos – pereții de sud, vest și est. Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op.cit.*, p. 37; I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului... op.cit.*, p. 89; Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană... op.cit.*, p. 79; John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 239.

16. Icoana din Muzeul de istorie a religiei, Lviv, Ucraina

Secolul XVII. Icoană pe lemn. Se păstrează fragmentar.

John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 93, 117, 128, 136, 138, 140, 144, 145, 152, 229, fig. 3.20, 3.35; Idem, *The Icon of the Last Judgment... op.cit.*, pp. 371-372; Raluca Betea, *Visual Representations of Death... op.cit.*, p. 19; Idem, *The Death of Sinners is Evil... op.cit.*, p. 310; Idem, *The Trial of the Soul... op.cit.*, p. 14.

17. Icoana din Muzeul de etnografie din Budapesta (Néprajzi Múzeum), Ungaria.

Secolul XVII sau XVIII. Icoană pe lemn. Se păstrează fragmentar.

John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 93, 228, Zoltán Fejős, Mónika Lackner, Wilhelm Gábor ed., *Millenniumi Kiállítás a Néprajzi Múzeumban, 2000. december 31. - 2001. december 31. A katalógust szerkesztette. Images of Time: Catalogue: Millenary Exhibition at the Museum of Ethnography 31 December 2000-31 December 2001*, Budapest 2001, p. 143.

18. Ieud Deal, România (mag. Jód) – Plasa de Sus

Circa 1765, pictor Alexandru Ponehalschi. Pictură parietală, pronaos – pereții de vest și sud.

Mihai Dăncuș, *Scriitori și savanți maghiari despre etniile din Maramureș (I) ... op.cit.*, p. 24; Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op.cit.*, pp. 111-112; Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană... op.cit.*, p. 32; Alexandru Baboș, *Tracing a Sacred Building Tradition... op.cit.*, p. 226, fig. 195; John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 240; Raluca Betea, *Visual Representations of Death... op.cit.*, p. 22, 36, fig. 3; Idem, *The Death of Sinners is Evil...op.cit.*, p. 313, fig. 4; Idem, *The Trial of the Soul...op.cit.*, p. 10-11, fig. 9.

19. Izky, Ucraina – Plasa de Jos

Secolul XVII. Icoană pe lemn.

John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 93, 95, 181, 226; Hryhorii Lohvyn, *Ukrainskie Karpaty, Iskusstvo, Moscova 1973*, fig. 54.

20. Giulești, România (mag. Gyulafalva). Biserica se află în prezent în satul Mănăstirea, comuna Giulești.

Secolul XVIII. Pictură parietală, fațada vestică. Se mai păstrează doar fragmente.

Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op.cit.*, p. 9; John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 239.

21. Nehrovets, Ucraina – Plasa de Jos

1785. Icoană pe lemn.

John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 93, 119, 121-122, 132, 239, fig. 3.30, 3.40; Idem, *The Icon of the Last Judgment...op.cit.*, p. 374; Hryhorii Lohvyn, *Ukrainskie Karpaty... op.cit.*, p. 113, fig. 69; Mykhailo Syrokhman, *Tserkvy Ukrainy. Zakarpattia. Churches of Ukraine, Zakarpattia, Lviv 2000*, p. 481.

22. Oleksandrivka, Ucraina (rom. Șandrești, mag. Sándorfalva) – Plasa de Jos

1779, pictor Shtefan Terebovl's'kyi. Pictură parietală, pronaos – peretele estic. Se mai păstrează doar fragmente.

John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, pp. 230, 100, fig. 4.26.

23. Oncești, România (mag. Váncsfalva) – Plasa Cosău. Biserica a fost strămutată în Muzeul în aer liber din Sighetu Marmației.

Începutul secolului XIX. Pictură parietală, pronaos – peretele vestic, sudic și nordic.

Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op.cit.*, p. 60, fig. 92, 93; Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană... op.cit.*, pp. 49-50; John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 240; Raluca Betea, *Visual Representations of Death... op.cit.*, p. 22; Idem, *The Death of Sinners is Evil...op.cit.*, p. 312; Idem, *The Trial of the Soul...op.cit.*, p. 11.

24. Petrova, România (mag. Petrova) – Plasa de Sus. Biserica nu se mai păstrează în prezent, arzând în anul 1856.

1670 – termen post quem al datării picturii. Pictură parietală, probabil pronaos.

Honderü, szepirodalmi, művészeti és divatlap, 1847, Budán, pp. 494-495, Coriolan Petranu, *Arta românească din Transilvania*, Sibiu 1943, p. 5.

25. Poienile Izei, România (mag. Sajó Polyana) – Plasa de Sus

1794. Pictură parietală, pronaos – peretele vestic.

Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș...* *op.cit.*, pp. 88-89; Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană...* *op.cit.*, pp. 94-95, John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography...* *op.cit.*, p. 184, 189, 240, fig. 4.72; Raluca Betea, *Visual Representations of Death...* *op.cit.*, p. 22.

26. Rona de Jos, România (mag. Alsó Rona) – Plasa Cosău.

1655 – termen post quem al datării picturii. Pictură parietală, pronaos.

Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș...* *op.cit.*, p. 135.

27. Rozavlea, România (mag. Rozállya) – Plasa de Sus

Circa 1825, pictor Ioan Plohod. Pictură parietală, pronaos – toți pereții.

Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș...* *op.cit.*, p. 92; Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană...* *op.cit.*, pp. 84-85; John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography...* *op.cit.*, p. 240.

28. Roztoka, Ucraina – Plasa de Jos

Secolul XVII. Icoană pe lemn. În anul 2001 era depozitată în pronaosul noii biserici din această localitate.

John-Paul Himka, *The Icon of the Last Judgment...* *op.cit.*, pp. 363-380; Idem, *Last Judgment Iconography...* *op.cit.*, p. 93, 95, 101, 125, 133, 138, 139, 140, 141, 177, 231, fig. 3.31, 3.32, 3.49, 3.50, 3.51, Raluca Betea, *The Trial of the Soul...* *op.cit.*, p. 14.

29. Sat Șugatag, România – Plasa Cosău

1812, pictor Falukevici Vasile. Pictură parietală, pronaos. Se mai păstrează doar fragmente.

I.D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului...* *op.cit.*, p. 102; Grigore Man, *Biserici de lemn din Maramureș...* *op.cit.*, p. 308.

30. Săliștea de Sus, biserica Nistoreștilor, România (mag. Szelistye) – Plasa de Sus

Circa 1775, pictor Radu Munteanu. Pictură parietală, pronaos – pereții de vest și sud.

Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș...* *op.cit.*, p. 123.

31. Săliștea de Sus, biserica Nistoreștilor, România (mag. Szelistye) – Plasa de Sus

Sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX. Litografie, pronaos – peretele estic.

32. Săliștea de Sus, biserica Bălenilor, România (mag. Szelistye) – Plasa de Sus

1775, pictor Radu Munteanu. Pictură parietală, pronaos – pereții de vest și sud

Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op.cit.*, p. 121.

33. Șieu, România (mag. Sajó) – Plasa de Sus

Circa 1825, pictor Ioan Plohod. Pictură parietală, pronaos – toți pereții.

Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană... op.cit.*, pp. 88-89.

34. Tiushka – Plasa de Jos. Se păstrează în prezent în colecția Muzeului orașului: Comori spirituale ale Ucrainei, Kiev.

Secolul XVII. Icoană pe lemn.

John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography... op.cit.*, p. 62, 93, 95, 122, 138, 140, 181, 233, fig. 2.35, 3.16, 3.27, 3.51, 4.60; Raluca Betea, *The Trial of the Soul... op.cit.*, p. 14.

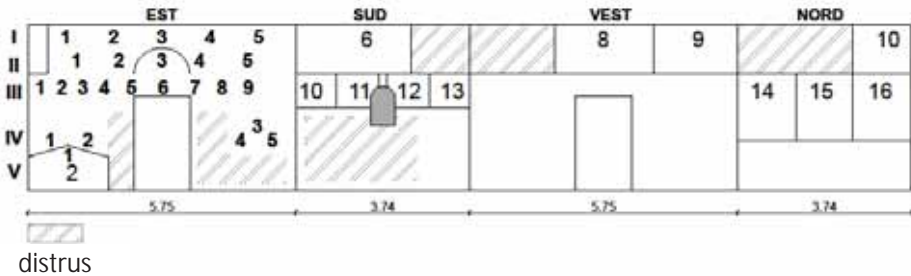
35. Văleni, România (mag. Mikola Patak) – Plasa Cosău. Biserica nu se mai păstrează în prezent, fiind demolată în anul 1947.

1807, pictor Toader Hodor. Pictură parietală, pronaos.

Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș... op.cit.*, pp. 74-83, fig. 120-128, I.D.Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului... op.cit.*, pp. 116-117, fig. 65.

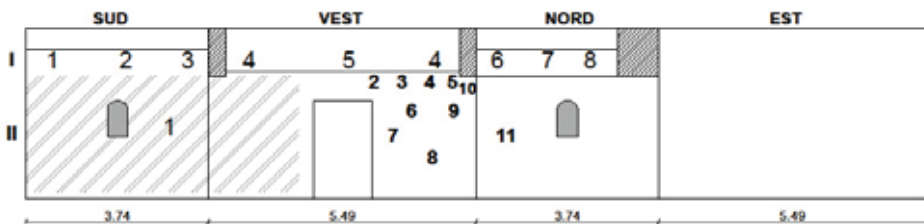
ANEXA 2

Programul iconografic al pronaosului bisericii din Borșa de Jos



- I. 1,5. Proorocii, 2, 4. Îngeri, 3. Iisus, 6. Pilda celor zece fecioare, 8,9. Sfinți militari, 10. Lupta lui Nestor cu Lie
- II. 1,5. Apostolii, 2. Maria, 3. Masa cu Evanghelia, 4. Ioan Botezătorul
- III. 1. Preacuvioși, 2. Episcopi, 3. Călugări, 4. Eva, 5,7. Îngeri, 6. Balanța, 8. Adam, 9. Moise, 10. Lapidarea Sfântului Ștefan, 11. Iisus cu fariseii, 12. Iisus acasă la Simon, 13. Intrarea în Ierusalim, 14. Vindecarea orbului, 15. Samarineanca la fântână, 16. Pilda bogatului care strânge averi pe pământ(?)
- IV. 1. Poarta Raiului, 2. Grup de persoane(?), 3. Înger, 4. Iadul
- V. 1. Heruvim, 2. Cei trei patriarhi

Programul iconografic al pronaosului bisericii din Oncești



- I. 1. Grupul „fecioarelor”, 2. Grupul „împărăteselor”, 3. Grup (?), 4. Apostoli, 5. Iisus, 6. Grupul „patriarhilor”, 7. Grupul „tuturor sfinților”, 8. Grupul „preoților”
- II. 1. Vămile Văzduhului, 2. Evreii, 3. Turcii, 4. Tătarii, 5. Înger trâmbițând, 6. Îngeri purtând suflete în brațe, 7. Monstrul Leviathan, 8. Iadul, 9. Ciurma călare, 10. Înger, 11. Moartea



Fig. 1. Mykhail Popovych, Judecata de Apoi, icoană pe lemn, sec. XVII, biserica de lemn din Budești Josani



Fig. 2. Judecata de Apoi, pictură parietală, 1754, biserica de lemn din Cuhea (în prezent Bogdan Vodă)

CASTELE DIN EPOCA ECLECTISMULUI ÎN FOSTUL COMITAT CLUJ¹

BORDÁS BEÁTA*

ABSTRACT. *Historicist Country Houses from the Former Cluj County.* The topic of my study consists of country houses that were built or substantially transformed between 1840 and 1918 in the former Cluj county, a wealthy and important Transylvanian county of the time. In the period under research a total of eight country houses were built in this county, among which the most important ones were concentrated around the city of Cluj. These are the residences from *Borș*a (Kolozsborsa), *Răscruci* (Válaszút), *Bonțida* (Bonchida) și *Jucu de Sus* (Felsőzsuk). The first three of them belonged to the famous Bánffy family. The country houses from the nearby localities of *Gilău* (Gyalu) and *Vlaha* (Magyarfenes) were situated south-west to Cluj, the country house from *Dragu* (Drág) was in the region of Sălaj (Szilágyság), and the one from *Belș* (Jósikafalva) was isolated in the Gilău mountains, in the south-west corner of the county. Apart from these buildings, the noble residences from *Ciucea* (Csucs) and *Zimbor* (Magyarzsombor) appear in the public opinion as country houses, but in my view they can be considered only manor houses or villas. In order to dissolve these contradictions, these two buildings are presented in the first subchapter of this study.

From the eight country houses built (or transformed) between 1840 and 1918 three were not addressed in the present study. The architectural history of the country house from *Gilău* is still unclear and needs further research, as well as the one from *Dragu*. The country house from *Vlaha* was demolished at the beginning of the 1930's, but it is known from the descriptions made by Lajos Kelemen, and my research did not yield new results. I concentrated on five country houses, describing their architectural history and their stylistic features. In some cases, I dealt also with the interior design (or the most relevant elements of it) and the garden design. The most spectacular country houses of the era were the residences of the Bánffy family from *Bonțida* and *Răscruci*, which were conjoined visually by their gardens, and are the best known in the literature also. I presented them in a subchapter, emphasizing only the newest results of my research regarding the architectural history and the interior design of these buildings. The transformation of the western and south-eastern wing of the ensemble's from *Bonțida* (presumably between 1844 and 1850) in the Gothic Revivalist manner marked the beginnings of this style in Transylvanian

¹ Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/76841, cu titlul „Studii doctorale moderne: internaționalizare și interdisciplinaritate”.

* *Doctorandă în Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș–Bolyai, Cluj-Napoca, România, becivoci@yahoo.com*

country house architecture. This is the reason for the lengthy elaboration on the possible architects engaged in this work. The later, Neo-Gothic transformation of the western wing, executed somewhere between 1935 and 1941 is also addressed in detail. The historical value of the Bánffy country house at *Răscruci* is mainly due to its lavish interior design, the elements of which have been preserved until our days. The furniture of the dining room, several tiled stoves, the wooden paneling and the coffered ceilings were all designed and manufactured by the owner of the house, Baron Ádám Bánffy (1847-1887). Thus, I presented especially the artistic creations of the baron, and identified the models (the engravings of Peter J.N. Geiger, a fashionable Viennese painter) of the reliefs placed on the great tiled stove, representing victorious scenes from the Hungarian history.

The former Bánffy country house at *Borșa* and the one at *Jucu de Sus* were presented in another subchapter, emphasizing the stylistic resemblances between these two neighbouring residences. No archival documents have been preserved about their construction. Thus, I tried to identify the commissioners and the architectural history based on the reconstruction of the estate's history and old military maps. I described in detail the park surrounding the country house at *Borșa*, and also the most important interior design elements in the house, such as the wrought iron railings and chandeliers and an Art Nouveau wardrobe. Regarding the former Teleki country house at *Jucu de Sus*, I focused on presenting the similarities with the previous building, and also on the activity of count Géza Teleki (1881–1937), whose important art patronage resulted in prestigious works of art from famous Hungarian artists, also presented in this study.

The last subchapter dealt with the country house of the Urmánczy family at *Beliș*, which is almost unknown in the scholarly literature, because it was destroyed. It is known only through a few postcards from the early 20th century. Supposedly it was built between 1906 and 1910, probably after the plans by Virgil Giacomuzzi, resembling the country house of Jeromos Urmánczy at *Toplița* (Maroshéviz, 1903–1906). This building was important due to its structural composition and its Art Nouveau architectural elements, which are very different from the stylistic trends still in use in the first decades of the 20th century.

Keywords: *country-houses, Historicism, architectural history, Bonțida, Răscruci, Borșa, Jucu de Sus, Beliș, Antal Kagerbauer, the Bánffy family, the Teleki family.*

Epoca eclectismului (sau epoca istorismului, cum figurează în literatura maghiară de specialitate) se referă aproximativ la perioada cuprinsă între anii 1840–1918, pe durata căreia arhitectura a fost influențată de mai multe curente stilistice concomitente, adeseori îmbinate. Aceste curente neo (-gotic, -romanic, -renascentist, -baroc etc.) refoleseau elementele stilurilor istorice. În perioada respectivă, Transilvania avea o legătură strânsă cu Ungaria, și după 1867 a fost

înglobată în Monarhia Austro-Ungară. Teritoriul Transilvaniei a fost împărțit în comitate, pe baza structurării politico-administrative premergătoare Compromisului din 1867. Comitatul Cluj era situat în partea nord-vestică a Transilvaniei, pe un teritoriu îngust, învecinat dinspre nord cu comitatele Sălaj, Solnoc–Dăbâca și Bistrița-Năsăud, iar dinspre est cu comitatul Mureș-Turda. Vecinul sudic al comitatului Cluj era Turda-Arieș, iar dinspre vest era flancat de comitatul Bihor.

Cele mai multe și cele mai importante castele construite în epoca eclectismului din comitatul Cluj au fost situate în aria orașului Cluj. La nord de reședința comitatului, pe un teritoriu de dimensiuni reduse, erau înghesuite patru castele, în localitățile *Borșa*, *Răscruți*, *Bonțida* și *Jucu de Sus*, primele trei în posesia familiei Bánffy. La sud-vest de Cluj s-au situat alte două castele învecinate, cele din *Gilău* și din *Vlaha*. Castelul din *Dragu* era situat în zona Sălajului, iar castelul impozant din *Beliș* era izolat în Munții Gilăului, în colțul sud-vestic al comitatului. În partea estică a comitatului nu a fost construit nici un castel în epoca eclectismului, doar reședința nobiliară din *Geaca* a fost extinsă; ea, având o înfățișare mai modestă, poate fi considerată mai degrabă un conac mai mare, decât un castel adevărat. În unele cazuri e greu să definim dacă o clădire se consideră castel sau conac (ori vilă), din acest motiv studiul de față prezintă succint reședințele nobiliare din *Ciucea* și din *Zimbor*, care în limba comună se numesc castele. Dar studiul nostru arată că termenul potrivit ar fi vilă, respectiv conac.

Prin acest studiu ne-am propus să prezentăm câteva castele eclectice prea puțin cunoscute din acest comitat, unele dintre ele fiind chiar demolate. Spațiul restrâns alocat studiului nu ne permite detalierea descrierilor arhitecturale sau prezentarea tuturor aspectelor ce se leagă de cultura din interiorul castelurilor (istoria domeniului, istoria construcției, amenajarea interioară, artă peisagistică, viața aristocrației în aceste castele, colecționarea de artă etc.). Din acest motiv am urmărit mai ales prezentarea succintă a istoriei de construcție ale castelurilor, pentru a realiza un fel de cadastru al acestor construcții eclectice de pe teritoriul fostului comitat Cluj.

Cele mai impozante castele din epocă erau reședințele familiei Bánffy din *Bonțida* și din *Răscruți*, renumite și în literatura de specialitate. Din acest motiv în prezentarea lor am accentuat numai rezultatele cercetării recente, care au modificat cunoștințele existente. Istoricul castelului din *Gilău* (Gyalu, jud. Cluj) este încă neclarificat, informațiile contradictorii asupra clădirii presupun o reevaluare și cercetare mai amănunțită, fapt pentru care nu ne-am oprit și asupra acestui castel. Reședința nobiliară Wesselényi–Bethlen din *Dragu* (Drág, jud. Sălaj) se află într-o poziție asemănătoare. Castelul Jósika din *Vlaha* (Magyarfenés, jud. Cluj), care a fost demolat la începutul anilor 1930, este cunoscut în mare măsură din

studiile lui Lajos Kelemen.² Pentru că cercetarea noastră nu a descoperit informații în plus, nici acest castel nu va fi prezentat în rândurile ce urmează.

Castel, conac sau vilă?

Reședința nobiliară din *Ciucea* (Csucs, jud. Cluj) a fost o clădire interesantă, socotită drept castel de opinia publică. (Fig. 1.) Clădirea romantică care se aseamănă cu un castel de basm, a fost construită în jurul anului 1893 de către avocatul Miklós Boncza (1845–1917).³ Boncza, nobil de origine, a vrut s-o impresioneze pe soția sa tânără prin înălțarea acestei clădiri reprezentative. Clădirea fără etaj nu a avut beci, încălzirea ei fiind deficitară. Cuprindea numai câteva încăperi, anume



Fig. 1. „Castelul” din Ciucea la începutul secolului XX.⁴

² Kelemen Lajos, *A magyarfenesi báró Jósika-kastély*, in „Művészeti Szalon” I(1927), 12, pp. 3–10.; Idem, *A magyarfenesi Jósika-kastély*, in K.L., *Művészettörténeti tanulmányok, II*, Kriterion, Bukarest 1982, pp. 227–235.

³ *Életem könyve. Boncza Bertának, Ady Endre özvegyének visszaemlékezései*. (Sajtó alá rendezte: B. Lukáts Júlia), Magyar Könyvklub, Budapest 2003, p. 28. – Clădirea are o valoare istorico-literară, aici s-a născut Berta Boncza (Csinszka, 1894–1934), fiica lui Miklós Boncza, viitoarea soție a marelui poet maghiar, Endre Ady (1877–1919). După moartea poetului, Csinszka s-a recăsătorit cu pictorul Ödön Márffy și a vândut reședința din Ciucea poetului Octavian Goga. În această clădire, transformată din temelii, funcționează azi Muzeul Octavian Goga.

⁴ Ilustrată din colecția Muzeului de Arhitectură Maghiară (Magyar Építészeti Múzeum) din Budapesta.

sala de mese, camera de oaspeți, o cameră mare de dormit, un salon cu mobilier roșu, un salon „turcesc” și camera mică de turn, nemobilată.⁵ Deci clădirea nu a asigurat confortul necesar și nu a avut săli cu funcții distincte ce au caracterizat castelele, astfel că, această clădire poate fi considerată o vilă. Tradiția familiei susține că proiectarea „castelului”, aparține renumitului arhitect Ignác Alpár (1855–1928), care a folosit ca model castelul din Miramare.⁶ Reședința din Ciucea avea însă dimensiuni reduse, numai coronamentul cu crenelaj și micile ferestre circulare de pe corpul turnului fac trimitere la presupusul model al clădirii. Fațada vilei romantice era caracterizată printr-un șir de arcade în arc frânt, care alcătuiau o verandă deschisă. Această verandă era flancată de un turn rectangular îndesat, respectiv un turn circular de două niveluri, iar aspectul medieval al clădirii era sporit de coronamentul și de cornișa cu console (Fig. 1). Între anii 1921–1926 vila a fost supraetajată și transformată, de nerecunoscut, în stil neobrâncovenesc, construcția fiind patronată de noul proprietar, poetul Octavian Goga.⁷

Reședința nobiliară din *Zimbor* (Magyarzsombor, jud. Sălaj) este cunoscută ca și un castel, dar dimensiunea ei indică faptul că poate fi considerată numai un conac reprezentativ, copia redusă a castelelor din epoca respectivă (Fig. 2.). Conacul cu compoziție structurală variată este situat în mijlocul unui parc fastuos, monumentalitatea clădirii este sporită de turnurile plasate la colțuri. Comanditarul conacului a fost nobilul Lajos Sombory din Sombor (1848–?), fapt atestat și de placa comemorativă de pe fațada nordică a clădirii, cu inscripția: „ÉPÍTETTÉK: M(agyar)-N(agy)SOMBORI SOMBORY LAJOS ÉS NEJE K(ézdí)-SZ(ent)-TLÉLEKI KOZMA IRMA 1892.” [În traducere liberă: „Construit de Lajos Sombory din Zimbor și soția sa, Irma Kozma din Sânzieni 1892”]. Anul 1892, data construirii, se poate vedea și pe o morișcă de vânt din fier forjat. Clădirea dispune de elemente decorative interesante și bogate (din stucatură și din fier forjat), de asemenea în interior s-a păstrat un șemineu cu decor fastuos, dar în ansamblu, clădirea nu poate fi considerată un castel.

⁵ *Életem könyve...*, op. cit., p. 16.

⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁷ Liviu Stoica–Gheorghe Stoica–Gabriela Popa, *Castele și cetăți din Transilvania: județul Cluj. Erdélyi kastélyok és várak*, Cluj-Napoca 2008, p. 67. Preluat de: Bicsok Zoltán–Orbán Zsolt, „Isten segedelmével udvaromat megépítettem...”. *Történelmi családok kastélyai Erdélyben*, Gutenberg, Csíkszereda 2011, p. 194.



Fig. 2. Reședința nobiliară din Zimbor, la începutul secolului XX.⁸

Castelele Bánffy din Bonțida și Răscruci

Castelul Bánffy din *Bonțida* (Bonchida, jud. Cluj) este probabil cel mai cunoscut castel din Transilvania, datorită importanței sale artistice și istorice, dar și reconstruirilor din ultima vreme. Chiar dacă castelul se bucură de atenția specialiștilor încă din începutul secolului XX, transformările efectuate în perioada eclecticismului nu au fost cercetate în amănunt, astfel că unele aspecte ale acestor construcții au rămas neclarificate. Prin urmare, o să prezentăm câteva date noi din istoria construcției, de asemenea o să tratăm sumar fosta amenajare interioară a castelului, care este cunoscută din bibliografia de specialitate și din fotografiile de epocă.

Ansamblul castelului din Bonțida a fost elevat în mare parte în epoca barocului, iar la mijlocul secolului XIX (probabil între 1844 și 1850) aripa vestică a ansamblului, împreună cu aripa sud-estică – găzduind bucătăria castelului – a fost

⁸ Ilustrată de la începutul secolului XX., din colecția Muzeului de Arte Decorative (Iparművészeti Múzeum) din Budapesta, colecția de ilustrate a contesei Sándorné Teleki (în continuare: Teleki IMM), nr. inv.: MLT 1697.169.

transformată în stil goticizant.⁹ Datorită acestor reamenajări, castelul era deosebit de important și în epoca eclectismului, deoarece transformarea aripii vestice a marcat uvertura stilului goticizant-romantic în arhitectura castelurilor din Transilvania. Reamenajarea s-a produs la comanda contelui József Bánffy (cca. 1770–1858), motivată de pasiunea de a construi. Contele a comandat mai multe planuri ambițioase de reconstruire pentru aripi vestice a castelului și pentru clădirea bucătăriei, la începutul anilor 1830, arhitectului Alois Pichl (1782–1856);¹⁰ de asemenea tot la inițiativa contelui parcul baroc din jurul castelului a fost transformat într-un parc englez, prezumibil între anii 1835–1837.¹¹ După 1840, contele s-a orientat spre noul curent stilistic european, din acest motiv a comandat transformarea aripii vestice în stil romantic, de factură goticizantă. Fațada dinspre parc a acestei aripi a fost dominată de un rezalit cu arcuri în ogive și muluri goticizante iar la etajul rezalitului a fost deschis un arc mare în acoladă, formând o loggie, deasupra căreia a fost plasat un fronton (Fig. 3.). În lipsa izvoarelor arhivistice, nu este cert dacă arhitectul clujean **Antal Kagerbauer** (1814–1872) a proiectat reamenajarea goticizantă a aripii vestice;¹² marea deschidere a terasei în arc de acoladă și mulura din fontă (după anumiți cercetători) ridică întrebări legate de atribuire.¹³

⁹ În literatura de specialitate există mai multe ipoteze despre datarea posibilă a construcțiilor. József Biró a datat aripi vestice la începutul anilor 1840, vezi: Biró József, *A bonczhidai Bánffy-kastély*, Erdélyi Tudományos Füzetek 75., Cluj 1935, pp. 34–35.). Mai târziu, istoricul de artă Margit B. Nagy a fost de părere că reamenajarea aripii vestice a fost terminată în jurul anului 1855, vezi: B. Nagy Margit, *Stílusok, művek, mesterek. Művészettörténeti tanulmányok*, Kriterion, Bukarest 1977, p. 81. (Preluat de Kovács András, *Bonchida. Bánffy kastély*, Erdélyi műemlékek 10. Sepsiszentgyörgy 1995, p.12.; Gy. Dávid Gyula, *Öntöttvas verandarács Bonchidán*, în „Dolgozatok az Erdélyi Múzeum Érem- és Régiséggyűjtéséből” Új sorozat III–V. (XIII–XV.), 2008–2010, pp. 237–245.) Mai nou, cercetătorul cel mai cunoscut al castelurilor eclectice, József Sisa crede că transformarea s-a produs între anii 1844–1850 (vezi: Sisa József, *Kastélyépítészet és kastélykultúra Magyarországon. A historizmus kora*, Vince, Budapest 2007, p. 142.). Pe baza argumentării lui Sisa, acceptăm teoria sa.

¹⁰ Aceste planuri nu au fost puse în practică, și ne sunt cunoscute numai din relatările lui József Biró, care a cercetat meticolos arhiva familiei Bánffy în anii 1930–1940. Planurile respective și, de asemenea, mare parte a arhivei au fost distruse în al doilea Război Mondial. Descrierile lui Biró vezi: Biró József, *op. cit.* 1935, pp. 30–32.

¹¹ Datarea dedusă pe baza unor însemnări contemporane, cum ar fi relatarea lui Sándor Bölöni Farkas din 1835, când parcul baroc era încă neschimbat (vezi la: Gy. Dávid Gyula, *A bonchidai Bánffy-kastély*, Polis, Kolozsvár 2011, p. 134.) și monografia comitatului Dăbăca din 1837, care descrie parcul nou, englez (vezi: Hodor Károly, *Doboka vármegye természeti és polgári esmertetése*, Kolozsvár 1837, pp. 667–670.).

¹² Istoricul de artă József Biró a precizat, că proiectarea aripii goticizante este atribuită arhitectului Kagerbauer pe baza tradiției familiale, dar nu se cunosc planuri semnate de arhitect. Vezi: Biró József, *op. cit.* 1935, p. 34, 153. notă de subsol.

¹³ Arhitectul Gyula Gy. Dávid a arătat că nu deținem dovezi despre faptul că mulura era făcută din fontă. Oricum, Kagerbauer nu a folosit în mare măsură acest material la clădirile proiectate de către el. Din această cauză, nu se poate exclude că proiectantul mulurii exigente ar fi fost arhitectul renumit Alois Pichl. (Vezi: Gy. Dávid Gyula, *op. cit.* 2008–2010, p. 238.)

Această problemă a rămas nelămurită și după cercetarea noastră, pentru că în lipsa izvoarelor arhivistice, nu există multe șanse de clarificare a întrebării.



Fig. 3. Aripa vestică a castelului din Bonțida, anii 1930.¹⁴

Ultimul proprietar nobiliar al castelului, contele Miklós Bánffy (1873–1950) a efectuat reamenajarea parcului în anii 1934–1935, lucrările fiind coordonate de către inginerul peisagist István Veress din Cluj.¹⁵ La puțin timp după, a fost reamenajată și fațada spre parc a aripei vestice și arcul în acoladă a căzut victimă acestor modernizări: loggia de la etaj a fost transformată într-o terasă închisă, cu trei ferestre drepte. Unii presupun că arhitectul Károly Kós (1883–1977) a proiectat această transformare, dar în autobiografia sa nu figurează aceasta.¹⁶ Din relațiile membrilor familiei, însuși contele Bánffy a proiectat noua verandă la sfârșitul

¹⁴ Fotografia lui József Fischer de la începutul anilor 1930, din succesiunea fotografului, în colecția Institutului de Istoria Artei al Academiei Științifice Maghiare din Budapesta (MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet, Adattár, în continuare: Fond Fischer), nr. inv. MKCS-C-I-121/83b.

¹⁵ Gy. Dávid Gyula, *op. cit.* 2011, p. 138.; Fekete Albert, *Az erdélyi kertművészet. Szamos menti kastélykertek*, Művelődés, Kolozsvár 2012, p. 25.

¹⁶ Vezi argumentarea: Gy. Dávid Gyula, *op. cit.* 2008–2010, pp. 241–244.

anilor 1930, pentru salonul de muzică al soției.¹⁷ Chiar dacă s-au păstrat unele schițe ale contelui pentru transformarea verandei, acestea oglindesc o concepție arhitecturală diferită față de construcția realizată, deci probabil nu el a fost proiectantul.¹⁸ Ca și în cazul verandei goticizante, cu arc în acoladă, nu este clarificată încă atribuirea către persoana care a proiectat această transformare neogotică târzie. De asemenea, nu se cunoaște nici data exactă a construcției, care a decurs cândva între anii 1935 și 1941.¹⁹

Castelul din Bonțida dispunea probabil de cea mai bogată și fastuoasă amenajare interioară dintre castelele transilvănene, fiind monumentul cheie al artei amenajării. Sala de mese cu dimensiuni medievale, saloanele ornate cu mobilier vechi, galeria de portrete dispusă în sala de biliard, sobele minunate din Viena și colecțiile de artă erau cele mai importante elemente ale acestei amenajări. Interioarele castelului de odinioară pot fi cunoscute pe baza inventarelor din secolul al XIX-lea și pe baza fotografiilor din anii 1940, chiar și din literatura de specialitate. Aceste informații însă sunt problematice, deoarece mobilierul și operele de artă erau colecționate cu precădere în epoca barocului și nu cunoaștem în ce măsură era influențată această amenajare de moda epocii istorismului, deci nu putem delimita precis caracteristicile epocii din urmă. Se știe că în prima parte a secolului al XIX-lea au fost colecționate opere de artă și piese de mobilier în stil empire,²⁰ iar din corespondența contelui György Bánffy (1845–1929) reiese că între anii 1897–1898 dânsul a comisionat venețianului Antonius Garbat să confecționeze niște piese de mobilier în stil Louis XVI.²¹

Partea principală a ansamblului era alcătuită din aripa nordică alungită, din turnurile circulare din colțurile nord-estice și nord-vestice, de asemenea cele două aripi mai scurte, aripa nord-estică și nord-vestică, formau o construcție în forma „U”. În aripa nordică la parter s-a aflat principala casă de scări, vestibulul, și câteva camere de oaspeți. La etajul acestei aripi era plasată marea sală de mese (având și funcțiile de sală de bal și de joc) și saloanele reprezentative, denumite pe baza culorii mobilierului (Salonul albastru, Salonul galben). La parterul aripei nord-vestice erau înșirate camerele de dormit ale familiei, la etaj cabinetul de lucru,

¹⁷ Pe baza comunicării lui Elisabeth Jelen Salnikoff, nepoata contelui Miklós Bánffy, vezi: Gy. Dávid Gyula, *op. cit.* 2008–2010, p. 242.

¹⁸ Argumentarea mai detaliată a problemei și reproducerea schițelor desenate de contele Bánffy, vezi: Gy. Dávid Gyula, *Az építész Bánffy Miklós (rajzok, tervek, épületek)*, în „Dolgozatok az Erdélyi Múzeum Érem- és Régiségtárából” Új sorozat VI–VII. (XVI–XVII.), 2011–2012, pp. 295–303.

¹⁹ Margit B. Nagy a precizat că veranda a fost tranformată după 1935 (vezi: B. Nagy Margit, *op. cit.* 1977, p. 82.), iar fotografiile din anul 1941 (ale fotografului de la Fotofilm, făcute pentru József Bíró) arată deja fațada transformată.

²⁰ Gy. Dávid Gyula, *op. cit.* 2011, p. 55.

²¹ Gy. Dávid Gyula, *A bonchidai Bánffy-kastély*, Polis, Kolozsvár 2001, p. 205.

două saloane (unul denumit după Maria Terezia), sala de biliard și biblioteca. Mobilierul acestor săli este cunoscut din literatura de specialitate.²² Béla Bíró a prezentat o parte a colecției de tablouri și gravuri din castelul de odinioară,²³ și a fost completat de catalogul celor optzeci și șase de portrete care se aflau în castel, catalog elaborat de József Bíró.²⁴

Parcul castelului din Bonțida era legat cu parcul castelului din vecinătate, cel din Răscruți, printr-o pădure pe malul Someșului. Această compoziție peisajeră a ordonat într-o unitate vizuală cele două castele, deținute de diferite ramuri ale familiei Bánffy.²⁵ Valoarea istorică a castelului Bánffy din *Răscruți* (Válásút, jud. Cluj) se datorează mai ales amenajării sale interioare fastuoase, cu elemente ce s-au păstrat până în zilele noastre. Holul central și sala de mese sunt decorate cu lambriuri și tavane casetate din lemn, iar mobilierul din sala de mese, confecționat la mijlocul anilor 1870, și câteva sobe de teracotă, toate au fost concepute și executate de proprietarul castelului de odinioară, baronul Ádám Bánffy (1847-1887). Despre acest castel am publicat recent studii,²⁶ și din acest motiv lucrarea de față prezintă numai câteva informații importante despre construcția castelului eclectic și despre soba de teracotă din sala de mese.

Baronul **Ádám Bánffy** a efectuat cele mai importante modificări ale ansamblului, rezultatul acestora fiind etajarea clădirii și construcția fațadelor eclectice (îmbinând elemente neorenaștiste și neobaroce), care definesc aspectul de azi al castelului. Pe baza inventarelor succinte putem deosebi etapele acestor construcții, efectuate între 1875 și 1887.²⁷ Transformarea castelului a demarat în 1875, când Ádám Bánffy a început în sala de mese realizarea tavanului casetat din lemn (finalizat numai în anul 1880²⁸). Concomitent cu aceste lucrări, baronul a cioplit

²² Bíró József, *op. cit.* 1935; Bíró József, *Erdélyi kastélyok*, Budapest 1943; Gy. Dávid Gyula, *op. cit.* 2001 și 2011.

²³ Bíró Béla, *A bonchidai kastély képei*, în „Erdélyi Helikon” XVI(1943), pp. 595–603.

²⁴ Bíró József, *A bonchidai Bánffy-kastély család arcképei*, în Petrovics Elek (szerk.), *Lyka Károly Emlékkönyv. Művészettörténeti tanulmányok*, Új idők Irodalmi Intézet, Budapest 1944, pp. 191–220.

²⁵ Mai multe exemple transilvănene pentru această metodă vezi: Fekete Albert, *op. cit.*, p. 13.

²⁶ Beáta Bordás, *Castelul Bánffy, Răscruți*, Publicație în *Enciclopedia virtuală din România* (<http://enciclopedie.referinte.transindex.ro/monument.php?id=422>); Beáta Bordás, *Interioarele castelului Bánffy din Răscruți*, în Vlad Țoca–Bogdan Iacob–Kovács Zsolt–Weisz Attila (coord.), *Studii de istoria artei. Volum omagial dedicat Profesorului Nicolae Sabău*, Argonaut, Cluj-Napoca 2013, pp. 168–187.

²⁷ Pe baza inventarelor din 22 aprilie 1886, vezi în: Arhivele Naționale, Direcția Județeană Cluj, Fondul familial Bánffy (în continuare: Arhiva Bánffy), fasc. 622, pp. 9-32., respectiv inventarul din 10 mai 1889 (vezi: Arhiva Bánffy, fasc. 622, pp. 219–298.)

²⁸ Un articol din 1880 pomenește de tavanul sălii, aflat în curs de execuție timp de cinci ani, care va fi finalizat în anul în curs. Vezi: Fortunio, *Br. Bánffy Ádámnal (Kirándulás Válásútra) (folytatás)*, în „Magyar Polgár” XIV(1880), 94, p. 1.

lambriurile de lemn și mobilierul neorenescentist, a executat parchetul sălii și în iarna dintre 1878–1879 a modelat soba de teracotă cu smalt verde.²⁹ Într-o etapă ulterioară, în anii 1885–86, au fost construite sălile de la etaj și fastuosul hol central, care cuprinde și casa scârilor, după ce a fost amenajat și luminatorul cu vitralii al holului.³⁰ Tot atunci a fost finalizat aspectul fațadei dinspre parc, cu terasa centrală care se sprijină pe coloane. Reamenajarea interioară și exterioară a castelului a durat probabil până la moartea baronului în anul 1887.³¹ La transformarea castelului a fost angajat un arhitect clujean, **Lajos Horváth**,³² ale cărui alte proiecte nu ne sunt cunoscute.

Importanța activității baronului Bánffy, prin care s-a transformat vechiul conac într-un castel impunător, se manifestă mai accentuat în amenajarea interioară fastuoasă. Baronul a continuat o activitate artistică bogată, (tâmplărie, olărit, pictură pe porțelan) în paralel cu cea practică de prietenul său, contele Jenő Lázár (1845–1900). Cele mai importante piese de mobilier (în stil neorenescentist), erau concepute pentru *sala de mese* și de asemenea aici a fost montată o sobă mare de teracotă, decorată cu frumoase reliefuri (**Fig. 4.**). Prima variantă a sobei a fost finalizată în iarna anului 1878-1879. Baronul Ádám Bánffy a expus-o în 1879 la Expoziția Națională din Székesfehérvár, unde i-a impresionat pe vizitatorii evenimentului.³³ După expoziție baronul a dăruit soba regelui Franz Iosif,³⁴ care a montat-o în castelul din Gödöllő³⁵ (dar s-a pierdut în timpul celui de al doilea Război Mondial). Baronul a elaborat o altă variantă (puțin modificată) a sobei în anul 1880³⁶ cu ajutorul olarului István Lakatos, cea care se află și azi la Răscruci.

²⁹ Murádin Jenő, *Egy művészetkedvelő erdélyi főúr br. Bánffy Ádám (1847-1887)*, în Kovács Kiss Gyöngy (ed.), *Álló- és mozgóképek. Vázlat az erdélyi főnemességről*, Korunk, Kolozsvár 2007, pp. 243–255., p. 251.

³⁰ Inventarul fideicomisului din Răscruci al baronului Albert Bánffy din 1887. (Vezi: Arhiva Bánffy, fasc. 622, p. 21v.)

³¹ Pe baza inventarelor, în anul 1887 lucrările încă mai erau în curs.

³² „Horváth Lajos kolozsvári úr az építkezésnél mint építész működött.” (În traducere liberă: Domnul Lajos Horváth din Cluj a fost angajat în construcții ca arhitect). Vezi: Arhiva Bánffy, fasc. 622, p. 22.

³³ Murádin Jenő, *op. cit.* 2007, p. 252.

³⁴ Fortunio, *Br. Bánffy Ádámnal (Kirándulás Válaszútra) (folytatás)*, în „Magyar Polgár” XIV(1880), 94, p. 1.

³⁵ Ripka Ferenc, *Gödöllő, a királyi család otthona*, Budapest 1896, p. 34.

³⁶ În aprilie 1880 erau finalizate numai câteva dintre copiile reliefurilor. Vezi: Fortunio, *Br. Bánffy Ádámnal (Kirándulás Válaszútra) (folytatás)*, în „Magyar Polgár” XIV(1880), 94, p. 1.

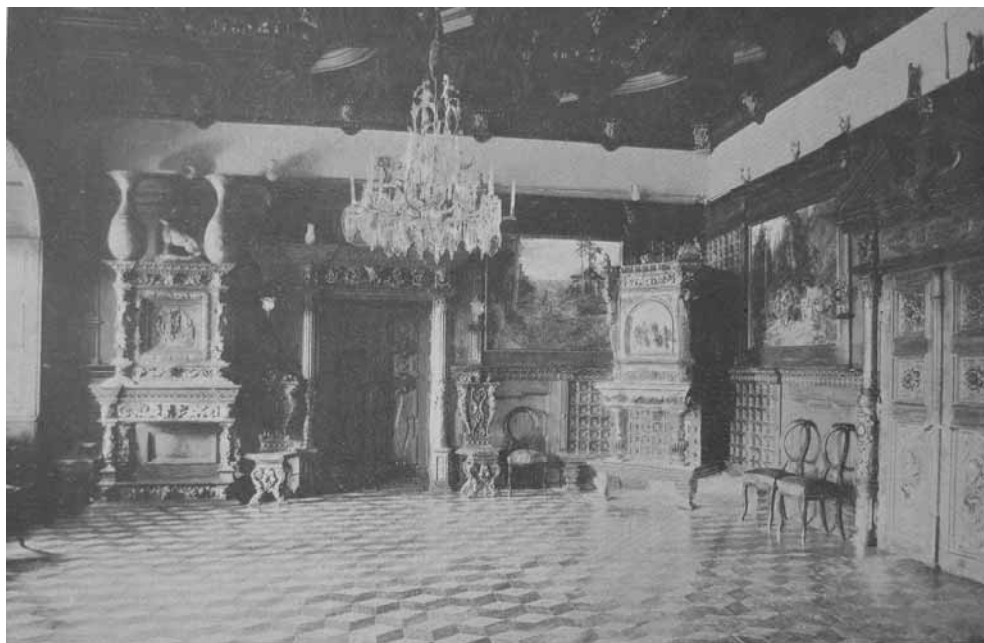


Fig. 4. Sala de mese din castelul din Răscruți, începutul sec. XX.³⁷

Soba cu plan pătrat are trei laturi vizibile care sunt decorate cu basoreliefuri de teracotă, reprezentând scene din istoria maghiară timpurie: Pactul de sânge³⁸, bătălia de la Pressburg³⁹ (Bratislava) și reprezentarea principelui Árpád care îi primește pe trimișii lui Zalán din noua țară a maghiarilor. Am reușit să identificăm modelele acestor reliefuri, preluate meticulos de Bánffy. Este vorba despre cinci gravuri ale pictorului vienez **Peter Johann Nepomuk Geiger** (1805-1880), apărute în 1843 în volumul *Magyar- és Erdélyország története rajzolatokban Geiger Péter akadémiai képirótól; tervezte és magyar 's német nyelven magyarázta dr. Wenzel Gusztáv*⁴⁰ (Istoria Ungariei și Transilvaniei în desene ale pictorului academic Peter

³⁷ Fotografie publicată în „Szalon Újság” VIII(1903), 15, p. 6.

³⁸ Un moment important din istoria timpurie maghiară din secolul al IX-lea, când cele șapte căpetenii ale triburilor maghiare au făcut un pact la Etelköz care a marcat descălecatul maghiar.

³⁹ În bătălia din 907 armata maghiară a obținut o victorie importantă asupra francilor, lărgind teritoriul Pannoniei până la râul Enns. Această victorie a marcat ultimul pas în descălecatul maghiar.

⁴⁰ Volumul a fost publicat prima dată în 1843 de Gusztáv Heckenast și a reprezentat scenele cele mai importante ale istoriei medievale timpurii ale maghiarilor. Volumul conține în total 17 gravuri, desenate de pictorul Peter J. N. Geiger și gravate de gravorul vienez Adam Ehrenreich. Vezi: Szemző Piroska, *Peter J. N. Geiger és Heckenast Gusztáv könyvillusztrációink történetében*, în „Magyar Könyvszemle” LXVI(1942), 3, p. 269.

Geiger; proiectate și explicate în limbile maghiară și germană de dr. Gusztáv Wenzel). Nu știm din ce motiv a recurs baronul Bánffy la preluarea gravurilor lui Geiger, de altfel foarte populare începând din anii 1840 în rândul aristocraților.⁴¹ Prin folosirea acestor gravuri, baronul Bánffy a alcătuit o operă de artă care prezintă fragmente din istoria glorioasă a maghiarilor, dar și cu posibile aluzii la convingerea sa politică, dezvăluită și de portretele de pe prima variantă a sobei (portretele personajelor care au dus o politică anti-habsburgică).

Două reședințe învecinate și „asemănătoare”: castelul din Borșa și Jucu de Sus

Ramura baronială a familiei Bánffy a construit un castel mai mare cu etaj în localitatea **Borșa** (Kolozsborsa, jud. Cluj). Castelul probabil a avut antecedente, deoarece într-un act de diviziune din 1543 e menționată reședința familiei Bánffy din localitate.⁴² Un inventar din 1747 a descris conacul din Borșa cu cinci încăperi,⁴³ acest conac fiind reprezentat și pe harta ridicării topografice iozefine (1769–1773). Cum nu s-au păstrat informații arhivistice relevante despre acest conac, nu cunoaștem soarta lui, sau dacă a fost precedentul castelului de azi. Pe baza planurilor de subsol și de etaj ale castelului (mai ales amplasamentul turnului de pe colț) presupunem că acest castel eclectic s-a format dintr-o clădire precedentă, de un singur nivel, care a fost supraetajată și i-a fost adosat un turn de colț. Pe harta celei de a doua ridicări topografice militare dintre 1869–1873, figurează deja atât castelul cât și cele două anexe alungite din spatele acestuia, de asemenea exista și zona *parterre* a parcului din fața clădirii principale. Proprietarul castelului în vremea respectivă era baronul **Dániel Bánffy** (1812–1888),⁴⁴ care a cumpărat mare parte a moșiei din Borșa în anul 1858.⁴⁵ Dat fiind faptul că monumentul funerar al baronului se află în parcul castelului, îl putem identifica ca posibil comanditar al construcției. Elementele stilistice ale castelului sprijină această datare în ultima treime a secolului XIX.

⁴¹ Szemző Piroska, *op. cit.*, p. 270.

⁴² Act de diviziune din 1 mai 1543, publică: Jakó Zsigmond, *A kolozsmonostori konvent jegyzőkönyvei (1289–1556)*, II, Akadémiai Kiadó, Budapest 1990, p. 642., documentul nr. 4785.

⁴³ B. Nagy Margit, *Reneszánsz és barokk Erdélyben. Művészettörténeti tanulmányok*, Kriterion, Bukarest 1970, p. 28.

⁴⁴ Baronul a fost căsătorit cu Anna Gyárfás, și au avut trei fii: Dezső (1843–1911, prim ministru al Ungariei între 1895–1899); József Jenő (1845–1903), comanditarul castelului din Sâncraii; și Ernő (1850–1916). (Vezi: Bicsok Zoltán–Orbán Zsolt, *op. cit.*, p. 105.)

⁴⁵ *Kereset* br. Bánffy végrendeletének érvénytelenítése ügyében, év nélkül [Contestație pentru anularea testamentului Dániel Bánffy] (Arhiva Bánffy, fasc. 960, pp. 1–4.)

Complexul castelului Bánffy de la Borșa se găsește la marginea vestică a satului, pe un lot trapezoidal, fiind delimitat de râul Borșa spre nord. Ansamblul funcționează azi ca spital de psihiatrie, dar pe baza fotografiilor de epocă și a elementelor arhitecturale interioare care s-au păstrat, putem studia aspectul de odinioară al castelului și al parcului.

Clădirea centrală, castelul propriu-zis are un plan dreptunghiular amplu, cu fațada principală spre sud-vest. În spatele castelului se află două clădiri alungite, cu un singur nivel, anexe care odinioară găzduiau locuințele personalului, atelierele, bucătăriile, spălătoriile etc. În fața castelului se întinde o zonă *partere*, a cărei amenajare actuală este definită de un rondou de flori, amenajat pe fosta axă principală a parcului, având o bordură de ciment de plan romboidal. Acest rondou este înconjurat de boschete aranjate în formă dreptunghiulară alungită cu un capăt rotunjit, amenajare ce datează însă din anii 1950. Pe fotografiile din anii 1930⁴⁶ se observă în fața castelului o zonă întinsă, cu gazon, ornamentată cu grupuri de flori, iar în timpul verii, plante exotice amplasate în ghivece, în acord cu moda peisagistică a epocii. Zona centrală a gazonului, o pantă întinsă cu peluză, era traversată de două alei paralele, care porneau de la colțurile fațadei castelului și ajungeau până la pădure. Aceste alei erau legate de altele, perpendiculare spre continuarea parcului și formau astfel un grilaj regulat. Această zonă a fost grav afectată de tăieri și replantări (pomi fructiferi), respectiv de construirea clădirilor parazite după 1948 (capelă, depozit, grajd, centru de ergoterapie). În axa centrală a pantei s-a aflat o fântână arteziană cu plan de cartuș, în centrul ei, cu o statuie reprezentând o lebedă. Astăzi se observă doar ghizdul nefuncțional al fântânii. Această peluză cu grupuri de arbori era urmată pe vârful colinei de lângă castel, de o *pădure* plantată după anii 1870. Această zonă a parcului de odinioară, cu arbori rari, s-a păstrat în starea cea mai apropiată de cea originală. Cel mai important element cuprins în pădure este monumentul funerar al baronului Dániel Bánffy (1812–1888), un obelisc cioplit în piatră cu blazonul defunctului și inscripție funerară.⁴⁷ Parcul în stil eclectic din jurul castelului s-a amenajat în perioada construirii castelului cum indică clar și turnul de colț construit practic pentru terasa belvedere de deasupra, în locul acoperișului actual.

⁴⁶ Două fotografii din anii 1930, din succesiunea lui Fischer, vezi: Fond Fischer, nr. inv. MKCS-C-I-121/89b și 90b.

⁴⁷ Inscriptia în limba maghiară sună așa: „*Itt nyugszik/ LOSONCZI/ báró BÁNYFY DÁNIEL/ valóságos belső titkos/ tanácsos/ a páratlan férj és apa/ kinek emlékét/ hálával áldják/ neje/ GYÁRFÁS ANNA/ és fiai/ DEZSŐ, JENŐ, ERNŐ/ született/ 1812. május 14-én/ meghalt/ 1888. április 29-én*”. În traducere pe scurt: aici odihnește baronul Dániel Bánffy (14 mai 1812 – 29 aprilie 1888), consilier intern, amintirea lui fiind binecuvântată de soția, Anna Gyárfás și fii săi, Dezső, Jenő și Ernő.

Castelul din Borșa este o clădire dreptunghiulară cu trei niveluri (subsol, parter, etaj), căruia i-au fost adosate un rezalit central cu o terasă la fațada principală și un turn dreptunghiular la colțul sudic al clădirii. Fațada din spate a castelului are două rezalite de colț. *Fațada principală* (în direcția sud-vest), cu vedere spre parc, impresionează prin terasa în rezalit și prin turnul pătrat cu patru niveluri, plasat la colțul fațadei (Fig. 5.). Intrarea în clădire se face prin holul deschis înălțat pe trei trepte, care susține terasa de inspirație neoclasică prin patru coloane dorice și la margini doi stâlpi masivi. Inițial, terasa a fost una deschisă, cu parapet scund traforat, dar la mijlocul secolului al XX-lea a fost închisă cu vitraj și cu o copertină, care afectează aspectul elegant al fațadei. În stânga și în dreapta holului cu coloane sunt câte două ferestre, care au chenare din tencuială cu festoane și profilaturi accentuate. Despărțirea orizontală a fațadei se face printr-un brâu median simplu, iar cornișa de sub acoperiș este ornată cu console. Colțurile



Fig. 5. Fațada castelului din Borșa, începutul sec. XX.⁴⁸

⁴⁸ Ilustrată din colecția de ilustrate înainte de 1945 a Bibliotecii Naționale Széchényi (Országos Széchényi Könyvtár Plakát és Aprónyomatványtára, 1945 előtti képeslapgyűjtemény, în continuare OSZK Klap) din Budapesta.

fațadei sunt marcate cu bosaje din tencuială, zona parterului fiind articulată prin benzi din tencuială. Turnul dominant din colțul sudic al fațadei depășește înălțimea șarpantei cu un etaj și dispune de o ornamentație mai bogată, prin chenarele ferestrelor (cu timpan, festoane și ornamente de draperie). Turnul este prevăzut cu un coif foarte scund, acoperit cu tablă. În ilustratele vechi se poate observa că în locul acoperișului turnul avea o belvedere, din care astăzi se păstrează numai balustradele. Fațadele laterale cu trei axe dispun de ferestre cu chenare asemănătoare ferestrelor de pe fațada principală. Câte o axă, din colțul dinspre fațada din spate iese în rezalit și este accentuată la nivelul cornișei printr-un atic. *Fațada din spate* dispune de două rezalite la margini care, în axa rezalitelui din stânga deschid accesul subsolului. La etajul rezalitelui din dreapta se află un mic balcon cu parapet traforat, iar intrarea din spate este plasată asimetric, spre partea dreaptă a fațadei. Intrarea este delimitată de un pilastru masiv și două lesene neoclasice. Deasupra ușii se găsește o copertină susținută pe două console din fier forjat, bogat ornate cu forme geometrice.

Planimetria castelului este destul de simplă. Casa îngustă a scării se întinde în centrul clădirii, perpendicular pe fațada principală. La parter, în stânga casei scării se află două încăperi, iar în partea dreaptă a clădirii se situează o sală mare, din care se deschid încă două încăperi și camera de turn accesibilă din camera sud-estică. Planimetria etajului este aproape similară, cu șase încăperi și camera de turn, deci în total castelul dispune de unsprezece încăperi și două camere de turn.⁴⁹

Din punct de vedere arhitectural, *casa scării* este cel mai important element al amenajării interioare. Legătura dintre parter și etaj se face printr-o scară cu 25 de trepte cu o balustradă elegantă din fier forjat, ornamentată cu motive geometrice. Balustrada se întoarce la etaj și formează un parapet la culoarul din hol. În pornirea balustradei, la parter este plasată o piesă cu detalii minuțios executate, asemănătoare unui lampadar elegant din fier forjat. Candelabrul, fixat în plafonul casei scării, dispune de aceeași feronerie, cu valoare artistică, asemenea balustradei. Pardoseala casei scării este de mozaic, cu ornamentație florală stilizată, bicoloră (negru-roșu). Aceste detalii par a proveni de la cumpăna secolelor XIX–XX, ca și dulapul elegant de epocă, care s-a păstrat în locul său original, pe culoarul de la parter. Dulapul în stil Secession este decorat cu oglinzi venețiene. În încăperea mică de la parterul turnului se mai păstrează mobilierul original din lemn, dulapuri pe toată înălțimea pereților.

⁴⁹ Planimetria reiese din releveurile recente, elaborate de inginerul Babota Gábor în 2011. Planimetria castelului a suferit unele modificări în secolul al XX-lea, prin construirea unor ziduri de compartimare interioară, dar concepția inițială poate fi descifrată pe baza planurilor. Fosta amenajarea interioară a castelului și funcțiile inițiale ale încăperilor însă nu pot fi reconstituite.

Castelul din *Jucu de Sus* (Felsőzsuk, inițial Jucu de Jos, Alsózsuk, jud. Cluj)⁵⁰ este cunoscut cu precădere ca fosta proprietate a familiei Teleki, dar în literatura de popularizare de limbă română și pe internet figurează ca fiind castelul Kemény.⁵¹ Aceasta se datorează faptului că ultimii proprietari înainte de naționalizare au fost succesorii baronului Pál Kemény, care a cumpărat castelul de la contele Géza Teleki în anul 1934.⁵² Singurul studiu, care folosește denumirea de „castel Bánffy” este documentația din 1994, întocmită de specialiști în valorificarea patrimoniului.⁵³ Familia Bánffy a deținut posesiuni în localitatea Jucu de Jos la începutul secolului al XIX-lea⁵⁴ și în arhiva familiei s-au păstrat câteva inventarii din secolele XVII-XVIII despre aceste domenii. Izvoare certe despre construcția castelului nu s-au păstrat în arhiva familiei, deci nu se știe, dacă comanditarul castelului era un membru al familiei Bánffy, fapt ce ar explica asemănările stilistice cu castelul din Borșa, construit de aceeași familie.

Deoarece nu se cunosc izvoare arhivistice referitoare la construcție, cercetarea castelului din Jucu de Sus s-a efectuat prin consultarea hărților militare din secolele XVIII-XX, prin consultarea bibliografiei sumare și prin colectarea informațiilor lacunare despre istoria domeniului. Istoricul de artă Margit B. Nagy a cunoscut două inventarii de secolul al XVIII-lea despre moșia din Jucu de Jos, cel din 1790 a amintit un conac cu etaj și terasă.⁵⁵ Probabil această clădire figurează pe harta primei ridicări topografice (1769–1773), reprezentată ca o clădire în forma de L în proximitatea unei păduri. Harta următoarei ridicări topografice (din al treilea sfert al secolului al XIX-lea) arată o clădire similară în același loc, care

⁵⁰ Castelul s-a aflat inițial în localitatea Jucu de Jos (Alsózsuk), care în 1968 a fost contopită cu localitatea învecinată, Jucu de Sus, și s-a păstrat numai numele celei din urmă. Acest fapt a condus la disonanțe în localizarea castelului, mare parte a bibliografiei a preluat numele original al localității (vezi: Gabor Teleki–John Garfield, *A gróf Széki Teleki család volt otthonai Erdélyben és Magyarországon. The Former Houses of the Family in Transylvania and Hungary*, Southampton 2004, p. 68.; Sisa József, *op. cit.*, p. 282.; Murádin Jenő, *Gróf Teleki Géza és a Művészház erdélyi kapcsolatai*, în „Korunk” III(2010), 8, pp. 84–90. Alții folosesc denumirea actuală a localității, vezi: Siemers Ilona, *Wass-kor*, Mentor, Marosvásárhely 1999, p. 80.; Bicsok Zoltán–Orbán Zsolt, *op. cit.*, pp. 492–494.

⁵¹ Liviu Stoica–Gheorghe Stoica–Gabriela Popa, *op. cit.*, p. 15.; Fișa castelului pe pagina proiectului „Monumente uitate”, care vizează prezentarea reședințelor nobiliare extraurbane de pe actualul teritoriu al României, vezi: <http://monumenteuitate.org/ro/monument/372/Jucu-de-Sus-Kemeny-Teleki>, descărcat: 2013. 03. 17.

⁵² Bicsok Zoltán–Orbán Zsolt, *op. cit.*, pp. 494.

⁵³ *Erdélyi kastélyok – felmérési dokumentáció [Castele transilvănene, documentație]*. Evaluarea monumentelor făcută de membrii Secției de Științe tehnice a Societății Muzeului Ardelean și Utilitas Srl., 1994. În: Colecția de Planuri (Tervtár) a Instituției pentru Ocrotirea Patrimoniului Cultural (Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ) din Budapesta. Fișa castelului din Jucu de Sus sub codul CJ 08.

⁵⁴ Benkő József, *Transsilvania specialis. Erdély földje és népe, I*, Kriterion, Bukarest–Kolozsvár 1999, p. 365.

⁵⁵ B. Nagy Margit, *op. cit.* 1970, p. 97.

corespunde și cu locația actuală a castelului. Deci putem trage concluzia: castelul de azi a fost finalizat prin transformarea sau reclădirea unor edificii precedente, ce a avut ca rezultat o clădire etajată cu 17 de camere (Fig. 6.). După formele sale stilistice, castelul a fost construit în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.⁵⁶ Unii presupun că Ferenc Bakó din Hetea era cel care a comandat construirea castelului, dat fiind faptul că el și familia sa au fost moșieri în localitățile Jucu și Vișea încă de la mijlocul secolului al XIX-lea.⁵⁷ Acest Bakó și-a petrecut timpul mai ales în Austria,⁵⁸ deci e contestabil dacă chiar el ar fi fost comanditarul castelului. Cert este însă, că el a acumulat datorii semnificative⁵⁹ și probabil din această cauză, a vândut toate proprietățile sale din Jucu, Vișea și Băgaciu, de asemenea și castelul din Jucu. Domeniile au fost cumpărate de contesa Margit Bethlen (văduva baronului György Bánffy) în 1903, în numele fiilor săi din prima căsătorie, Domokos și Géza Teleki.⁶⁰ Contractul de vânzare a precizat: castelul cu 17 camere și două case ale scăriilor era construit „după ultimele planuri arhitecturale” (adică construcție de modă recentă) cu instalații de apă și luminare cu Acetylen.⁶¹ Cei doi frați Teleki au împărțit moșiile, Domokos (1880–1955) a primit castelul și domeniul din Gornești, iar Géza s-a ales cu castelul din Jucu.⁶²

Contele **Géza Teleki** (1881–1937) s-a mutat împreună cu mama și surorile sale în castelul din Jucu,⁶³ cel mai probabil în anul 1904, când s-a întors din serviciul militar voluntar.⁶⁴ El s-a căsătorit în 1911 cu contesa Margit Béldi (1891–1974) iar casa lor primitoare a găzduit participanții renumitelor curse de cai din Jucu, artiști și prieteni ai artelor.⁶⁵ Contele a avut o importantă activitate de patronaj artistic, a susținut curentele moderne de pictură, dar în același timp a practicat și el pictura, și a avut rol important în organizarea vieții culturale din Transilvania.⁶⁶ Relația sa

⁵⁶ Biró József, *op. cit.* 1943, p. 83.; Sisa József, *op. cit.*, p. 282.

⁵⁷ Bicsok Zoltán–Orbán Zsolt, *op. cit.*, p. 492.

⁵⁸ Siemers Ilona, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁹ La începutul anului 1903 Ferenc Bakó a avut datorii de 32.000 de forinți. Vezi: *Berdenich Győző levele Moldován István ügyvédnek* [Scrisoarea lui Győző Berdenich către avocatul István Moldován], 1903. január 21. (Arhiva Bánffy, fasc. 546, pp. 448–449.)

⁶⁰ *Közjegyzői okirat az adásvételi szerződésben foglalt javak átvételéről* [Act notarial despre preluarea bunurilor pe baza contractului de vânzare], 1903. február 23. Vezi: Arhivele Naționale, Direcția Județeană Cluj, Fondul familial Teleki de Gornești (în continuare: Arhiva Teleki), fasc. 195, pp. 2–13.

⁶¹ *Leltár /: Az alsó-zsuki uradalom leírása kiegészítésével:* [Inventar despre domeniul din Jucu de Jos] 1902. (Arhiva Bánffy, fasc. 546, pp. 438–441.)

⁶² *Vagyonelkülönítési szerződés* [Contract de împărțirea averii], 1906. november 8. (Vezi: Arhiva Teleki, fasc. 351, pp. 7–34.)

⁶³ Siemers Ilona, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁴ Bicsok Zoltán–Orbán Zsolt, *op. cit.*, p. 492.

⁶⁵ Murádin Jenő, *op. cit.* 2010, p. 85, p. 90. nota de subsol 3.

⁶⁶ Mai detaliat despre activitatea sa, vezi: Murádin Jenő, *op. cit.* 2010; Bicsok Zoltán–Orbán Zsolt, *op. cit.*, p. 492.

cu doi artiști maghiari renumiți ai epocii, sculptorul Ferenc Medgyessy (1881–1958) și pictorul József Rippl-Rónai (1861–1927) a avut ca rezultat opere de artă semnificative, care se leagă de castelul din Jucu de Sus. În 1912 Medgyessy a conceput, în piatră, forma unui vas înalt de aproape doi metri, care se află și acum în parcul castelului.⁶⁷ Pe soclu sunt încrestate figuri de animale, pe cele patru laturi ale plasticii sunt plasate reliefuri cu animale (broască țestoasă, pasăre, câine, pelican). Pe laturile blocului de piatră sunt încrustate și blazoanele familiei Teleki și Béli. Rippl-Rónai a pictat imaginea unei aripi a castelului; tabloul a fost prezentat în 1913 la Budapesta.⁶⁸



Fig. 6. Castelul din Jucu de Sus în 1911.⁶⁹

⁶⁷ Artistul a precizat această dată într-un caiet care cuprinde operele sale. Vezi: LÁSZLÓ Gyula, *Medgyessy Ferenc életműve*, în „Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei” 1972, nr. 16, p. 8.

⁶⁸ Tabloul avea titlul de „A zsuki kastély”, se află în Galeria Națională Maghiară din Budapesta, nr. inv. 89.42 T. (Vezi: Murádin Jenő, *op. cit.* 2010, p. 86, p. 90. nota de subsol 6.) Presupusa reproducție a operei vezi sub titlul „Zsukki kastély”, publicată în *Művészet* XVI(1917), tavaszi szám [numărul de toamnă], p. 39.

⁶⁹ Ilustrată din colecția Teleki IMM, nr. inv. MLT 1697.159.

Pe lângă pasiunea pentru artă, contele Teleki s-a ocupat de agricultură, de creșterea cailor și a înființat diferite întreprinderi. Situația economică de după primul război mondial a condus la dificultăți financiare și din acest motiv a vândut castelul din Jucu în anul 1934.⁷⁰ Cumpărătorul a fost baronul Pál Kemény (1867–1934), care a murit în anul respectiv, iar urmașii săi au fost proprietarii castelului până la naționalizare, în 1948, când s-a înființat în clădire o școală.⁷¹

Castelul are un plan în forma „L”, la capătul aripei mai lungi se află un mic portic, deasupra acestuia e plasată o terasă cu parapet din fier forjat. La capătul aripei scurte se află un rezalit, al cărui etaj superior era amenajat ca o belvedere, transformată în zilele noastre. La colțul nordic al clădirii, în exterior este plasat un turn mic pentagonal cu coif înalt. Fațada principală a clădirii este formată din cele două fațade interioare ale aripilor perpendiculare (**Fig. 6.**). Fațada aripei lungi dispune de o tratare plastică bogată, cu ferestre cu ancadrame din stucatură, cu motive de ghirlande, măști și festoane. Între ferestre sunt plasate panouri cu ornamente în formă de scoică, în stil neorococo. Aripa scurtă în cinci axe este împărțită prin patru pilaștri groși, la parter și la etaj fiind o prispă închisă. În axa centrală se află intrarea care se duce în casa centrală a scărilor. Decorația panourilor deasupra ferestrelor de la etaj este alcătuită din cartușe și ramuri de palmier. Fațada spre parc a aripei scurte era odinioară mai înaltă, rezalitul din centrul ei a format un fel de turn belvedere, care s-a terminat printr-o terasă deschisă, cu parapet scund, traforat de un șir de arcade. Ultimul etaj al turnului era marcat de o fereastră semicirculară cu un brâu accentuat, această fereastră a fost transformată datorită reamenajărilor ulterioare, când a fost demontată și terasa belvedere. Fațadele din spate ale castelului repetă tratarea fațadelor principale, dar sunt mai modeste în ceea ce privește decorul plastic.

Acest castel în stil eclectic (îmbinând elemente neoclasiciste, neobaroce și neorococo) are unele asemănări stilistice cu castelul Bánffy din Borșa. Ornamentația parapetului scund al turnurilor belvedere este identică (în cazul castelului din Jucu, aceasta se vede numai pe ilustratele de epocă). Sprâncenele ferestrelor cu motive de draperie și festoane, de asemenea cornișele cu șir de console denunță idei asemănătoare despre tratarea fațadelor. Aceste corespondențe pot fi datorate vecinătății în care se află cele două edificii. Plastica decorativă a castelului din Jucu însă e mai exigentă și bogată, deci putem presupune că a fost elaborată de un meșter sau antreprenor mai instruit.

⁷⁰ Gabor Teleki–John Garfield, *op. cit.*, p. 68.; *Levél gr. Teleky Géza úrnak, Csiszér Alajos titkártól* [Scrisoare de la secretarul Alajos Csiszér către contele Géza Teleky] Válaszút, 1934. május 29. (Arhiva Bánffy, fasc. 309, p. 10.)

⁷¹ Clădirea a fost restituită în 2002 lui Pál Lázár, nepotul lui Pál Kemény. După patru ani, clădirea a fost vândută unei firme private (vezi: Bicsok Zoltán–Orbán Zsolt, *op. cit.*, p. 494.) În 2012, cu ocazia vizitei noastre, clădirea a fost închisă.

Castelul dispărut din Beliș

Castelul (azi dispărut) al familiei Urmánczy din **Beliș** (Jósikafalva, jud. Cluj) figurează numai sporadic în literatura de specialitate,⁷² despre construcția sa nu s-au păstrat izvoare arhivistice. Înfățișarea castelului se cunoaște numai din câteva ilustrate de la începutul secolului al XX-lea, pe baza cărora putem enunța că a fost o clădire importantă a genului. Nu se știe precis când a dispărut, peste amplasamentul lui se află lacul artificial de acumulare, creat în 1975.



Fig. 7. Castelul din Beliș, după 1913.⁷³

Castelul și biserica de lângă el au fost comandate de János Urmánczy (1849–1933), din familia de negustori înstăriți, de origine armeană. Membrii familiei au trăit în Gheorgheni și în Toplița, și s-au ocupat cu exploatarea pădurilor, cu plutărit și au făcut investiții productive. Nándor Urmánczy (1868–1940), frate vitreg a devenit deputat în parlamentul maghiar. Fratele cel mai bogat, Jeromos Urmánczy

⁷² Numai istoricul de artă József Sisa a pomenit de acest castel, el presupune că edificiul a fost proiectat de Virgil Giacomuzzi, în jurul anului 1900. (Vezi: Sisa József, *op. cit.*, p. 286.)

⁷³ Ilustrată descărcată pe data de 4 decembrie 2011 de la portalul Profila (www.profila.hu, portalul a fost desființat între timp).

(1871–1950) a comandat construirea unui castelul impozant în *Toplița* (jud. Harghita), care a fost înălțat în anii 1903–1906.⁷⁴ Tradiția familiară consideră că acest castel a fost proiectat de Virgil (Virgilio) Giacomuzzi,⁷⁵ un inginer originar din Tirolul de Sud, care s-a angajat la modernizarea drumului principal dintre Reghin și Toplița, și ulterior s-a stabilit în Toplița în jurul anului 1870.⁷⁶ János Urmánczy (1849–1933) era o fire aventurieră, și-a petrecut mare parte a vieții în hoteluri de lux din Europa, și s-a mutat la proprietatea forestieră de 28.000 iugăre din Beliș, pe care a moștenit-o de la tatăl său.⁷⁷ Pe acest teritoriu a construit castelul, care în anul 1910 a fost deja finalizat.⁷⁸ Compoziția structurală și unele detalii (îndeosebi coiful turnului scund) ale castelului se aseamănă uimitor cu castelul lui Jeromos Urmánczy din *Toplița* (1903–1906) și din cauza aceasta presupunem că cel din Beliș a fost construit cel mai probabil între anii 1906–1910, fiind proiectat de același inginer, Virgil Giacomuzzi. Castelul a fost atacat și jefuit în timpul primului război mondial, proprietarul a părăsit localitatea și a murit în 1933 la Budapesta. Soarta ulterioară a castelului nu se cunoaște.

Castelul impunător de odinioară avea o compoziție structurală frământată, datorită prispelor, teraselor și turnurilor ce au fost dispuse la fațade. La extremele fațadei principale era plasat câte un turn cu forme diferite. Turnul mai înalt era acoperit cu un coif caracteristic pentru bisericile din Țara Călatei, cu prispă din lemn care dă ocol sub acoperiș. Coiful conic rotunjit al turnului scund arată deja semnele stilistice ale arhitecturii moderne (Jugendstil). În 1913 a fost construită în fața castelului o biserică romano-catolică,⁷⁹ influențată tot de curentul Jugendstil (**Fig. 7.**). Castelele asemănătoare din Toplița și din Beliș au o importanță deosebită în contextul castelelor transilvănene construite în primele două decenii ale secolului al XX-lea, datorită faptului că au purtat semnele Jugendstilului, în timp ce restul castelelor din epocă – oarecum anacronice – încă era concepute în stil eclectic-târziu, cum au fost cele din *Zau de Câmpie* (1908–1912) și din *Colțești* (1908?–1915).

⁷⁴ Czirják Károly, *A maroshévízi Urmánczy család története*, Maroshévíz 2012, p. 30.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁷⁶ Despre viața inginerului Giacomuzzi deținem informații lacunare. S-a născut în 1832 (vezi: Czirják Károly, *op. cit.*, p. 37.) sau în 1841 (vezi: Sisa József, *op. cit.*, p. 305.). După ce s-a stabilit în Toplița, a condus construcțiile patronate de familia Urmánczy: un castel de vânătoare (1898–1899), castelul lui Jeromos Urmánczy (1903–1906). De asemenea el a proiectat biserica ortodoxă din Toplița, și unele clădiri balneare din Borsec Băi, în anii 1880. (vezi: Czirják Károly, *op. cit.*, pp. 37–39.)

⁷⁷ Czirják Károly, *op. cit.*, p. 18, 74.

⁷⁸ Pe o ilustrată expediată în 1910 se vede castelul finisat. Ilustrata în colecția OSZK Klap, nr. inv. P36/19.

⁷⁹ Czirják Károly, *op. cit.*, p. 11.

JOSEF STRZYGOWSKI' E IDEAS REFLECTED IN VIRGIL VĂTĂȘIANU'S BOOK ABOUT ROMANIAN STONE ARCHITECTURE IN THE HUNEDOARA COUNTY

VLAD ȚOCA *

REZUMAT. *Ideile lui Josef Strzygowski reflectate în cartea lui Virgil Vătășianu despre bisericile de piatră din județul Hunedoara.* Prima lucrare de anvergură scrisă de Virgil Vătășianu este cea despre *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara* și reprezintă varianta revizuită a tezei sale de doctorat. În această lucrare Vătășianu translatează ideile lui Josef Strzygowski, coordonatorul științific al tezei sale, pentru spațiul românesc; prin încercarea sa de a investiga un domeniu ignorat din domeniul istoriei culturii, prin faptul că a inclus arta românilor într-o zonă mai largă, a nordului european, fără legături cu spațiul mediteranean; a admis și a căutat influențe venite dinspre est prin intermediul Bizanțului sau al slavilor; prin faptul că lucrarea sa s-a dorit o cercetare a istoriei culturii poporului ce a putut fi în acest fel mai bine înțeleasă. În lucrarea sa Vătășianu pare să nu fie de acord decât cu Strzygowski și cu ideile sale, considerând metoda sa a fi cea mai completă și singura ce merită folosită în istoria artelor, pentru că aceasta permitea o privire asupra operei de artă din multiple unghiuri de vedere. El a optat pentru această metodă pentru că i-a permis elaborarea unei investigații bazată în primul rând pe monumente și mai puțin pe surse scrise, lăsând loc astfel unei adevărate cercetări de istoria artei, bazată pe studiul formei. Acest mod de a vedea lucrurile a dus la elaborarea unui discurs foarte subiectiv, speculativ, foarte asemănător cu al profesorului său vienez. Ca schemă de lucru o folosește pe cea propusă de Strzygowski bazată pe cele trei puncte de vedere asupra operei de artă: *Kunde, Wesen, Entwicklung*.

Cuvinte cheie: *Virgil Vătășianu, Josef Strzygowski, istoriografia românească de artă, arhitectura românească de piatră.*

* Lector doctor, Departamentul de Istorie Medievală, Premodernă, Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

In a previous issue of this journal I discussed Virgil Vătășianu's most important works written between the two world wars and his choice of method.¹ I argued that his beliefs determined the Transylvanian scholar to choose a research method that would best suit him to demonstrate his ideas.

Vătășianu began studying art history in Vienna in 1921, in the autumn following Max Dvořák's death, when the University of Vienna's Kunsthistorisches Institut split as a result of growing tensions between Josef Strzygowski and Julius von Schlosser, Dvořák's successor. Vătășianu joined Strzygowski's part of the institution which was named Erstes Kunsthistorisches Institut in order to distinguish it from the rival one. He opted for this faction, most probably because the head of this institute had been interested in subjects such as the art of southeastern Europe or wooden architecture. Becoming close to Strzygowski, Vătășianu adopted his research method and also, as Corina Simon pointed out, his axioms.²

Influenced by his professor's 'Nordic myth', the then young Transylvanian scholar elaborated his own explanation for the origins and evolution of Romanian art. He believed that old Romanian art belonged to the 'North' (which is not to be confused with 'nordic/germanic').³ Just like Strzygowski, Vătășianu tried to identify the original, 'pure' form of art created by a group, or at a certain moment in time. He believed that these elements were best preserved in peasant art. Following this judgement, he actually identified all old Romanian art as the "anonymous creation of the people", even when discussing cases in which a patron is known.⁴ He also considered that art does not suffer profound changes not even over long periods of time, and he used to illustrate this belief by the example of Romanian religious art, which, he believed, was the direct descendant of an ancient type, which had been later transposed into stone. The thesis of his study about the old Romanian stone architecture in Hunedoara County is that these masonry monuments represent, in fact, the continuation the old manner of building in wood, the lore of which belonged to the autochthonous inhabitants of the region and that all the characteristics of this old way of building had been transferred into the new medium.

¹ Vlad Țoca, *Old Romanian Art in Virgil Vătășianu's Works Between the Two World Wars and His Choice of Method*, in "Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Historia Artium", Volume 57 (LVII), Cluj-Napoca 2012, Issue 1, pp. 113-124.

² Corina Simon, *Artă și identitate națională în opera lui Virgil Vătășianu*, Editura Nereamia Napocae, Cluj-Napoca 2002, p. 36.

³ Georg Vasold, *Riegl, Strzygowski and the Development of Art*, in Vakkari, Johanna, *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, în "Taidehistoriallisia Tutkimuksia / Konsthistoriska Studier / Studies in Art History", 38, Helsinki: Society of Art History 2009, p. 112.

⁴ Virgil Vătășianu, *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara*, Tip. Cartea Românească S.A., Cluj 1930, p. 2.

Apart from these ideas, Vătășianu also adopted Strzygowski's research method. He did so because it best suited his investigation in a field where written sources were scarce. Virgil Vătășianu had not been the only Romanian scholar to use this method. Coriolan Petranu, Ion D. Ștefănescu and Petre Constantinescu-Îași had also used this method, all of them doing so for the same reasons as Vătășianu. Petranu and Vătășianu, both Transylvanians, had been Strzygowski's students in Vienna and had been particularly attached not only to their professor's method, but also to his ideas. Both of them have explicitly mentioned the use of this approach and have praised it as the most advanced of its time and the best suited for art historical research.

Much later, Vătășianu presented in detail this method in a book on methodology⁵. Many other Transylvanian authors of younger generations discussed it on various occasions, almost always presenting it as an exact, scientific and reliable method.⁶ Some authors have found it modern even in the 1980's⁷, or even the 2000's⁸. It had 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 Erstes 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 adopted Josef Strzygowski's method and applied it to his earliest writings such as his doctoral thesis, which was published in 1929⁹ and again in 1930¹⁰, and in

⁵ Virgil Vătășianu, *Metodica cercetării în istoria artei*, Editura Meridiane, București 1974.

⁶ 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; Răzvan Theodorescu, *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 2002, pp. 11-12; Ioan Opreș, *Virgil Vătășianu – Vizionarul*, în Marius Porumb, Aurel Chiriac (eds.), *Sub zodia Vătășianu...op.cit.*, pp. 13-15; Chiriac, Aurel, *Virgil Vătășianu – Promotorul metodei în cercetarea artei românești*, în Marius Porumb, Aurel Chiriac (eds.), *Sub zodia Vătășianu... op.cit.*, pp.17-19; Mircea Țoca, *Virgil Vătășianu – Savant umanist, creator de școală*, în Mircea Țoca (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... op.cit.*, pp.65-68.

⁷ Mircea Țoca, *op. cit.*

⁸ Marius Porumb, *Sub zodia Vătășianu* în Marius Porumb, Aurel Chiriac (eds.), *Sub zodia Vătășianu... op.cit.*, pp 7-8.

⁹ Virgil Vătășianu, *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara*. Offprint from "Anuarul Comisiunii monumentelor istorice. Secțiunea pentru Transilvania", Cluj 1929.

¹⁰ Virgil Vătășianu, *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara*, Tip. Cartea Românească S.A., Cluj 1930.

several other studies about the old Moldavian architecture¹¹. In his works dedicated to painters of the 19th and 20th centuries he did not, in fact, apply this method strictly, but aimed at writing monographs, and thus had had a rather different approach¹². In these works Strzygowski's method was used more loosely. In fact, while in his works about the old Romanian 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.

* * *

In a paper published in 1994, Suzanne L. Marchand discussed the origins and scope of Strzygowski's approach.¹³ The Viennese scholar's work had been part of a broader "historiographical reorientation of the fin de siècle: the attack on the unity, autonomy, originality, and tenacity of the classical world."¹⁴ This had been part of a reorientation of many representatives of a young generation that existed on the margins of the academy. They focused their attention on periods in history that had been traditionally ignored (such as the prehistorical, Byzantine, late antique, and Baroque) or regions (such as Eastern Europe, Mesopotamia, Syria, etc).¹⁵ It was a move aimed against the interest of the academic establishment in the Mediterranean civilisation.

At the end of the 19th century, all these areas and periods were still little known and understood, and largely ignored. The European academy did not have the instruments to process this type of sources, as they were fundamentally different from those customarily used for the study of classical antiquity, due to the absence of written sources. These last, in the form of inscriptions and manuscript were the most sought after and praised finds of the treasure hunters. At a distance came monumental sculpture, wall paintings and mosaics, pottery, while of least valued

¹¹ Virgil Vătășianu, *Bolțile 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.

¹² I have discussed Vătășianu's artist monographs in Vlad Țoca, *Art Historical Discourse in Romania. 1919-1947*. Budapest, L'Harmattan 2011, pp. 129-131.

¹³ Suzanne L. Marchand, *The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski*, in "History and Theory", Vol. 33, No. 4, Theme Issue 33: Proof and Persuasion in History (Dec. 1994), Published by: Blackwell Publishing for Wesleyan University, pp. 106-130. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2505504>, accessed 29/09/2008 11:23.

¹⁴ Marchand, *op. cit.*, p. 106.

¹⁵ *Ibidem*, p. 107.

were considered figurines, articles of daily life, etc.¹⁶ The previously ignored regions and periods produced almost exclusively unwritten artefacts which were considered of little value. The late 19th century critique of the classical world developed “a new equally positivistic and *völkisch*, patterns of collecting artefacts, and a growing interest [...] in periods and places known only (or primarily) by their material remains”.¹⁷ This ultimately led to the elaboration of methods used to convert non-conventional remnants including linguistic and material, or mythology into historical data.¹⁸

To be sure, Strzygowski had not been the first to use artefacts alone in order to establish complex chronologies and recreate the evolution of artistic forms. Nevertheless his merit lies in the fact that he was among the first to emphasise the importance of Oriental art forms in shaping the art of Europe and also on the importance of Slavic and Germanic material culture as well as of that of the prehistoric one.¹⁹ He used this type of evidence as a means to erode the “philological narrow-mindedness and classicising elitism of the establishment”.²⁰

At the same time Strzygowski's discourse and the way in which he chose his topics was politically charged. Margaret Olin has shown that while his pre-war interest in the cultures of the east seemed to reflect the need of integration of marginal groups of the multi-national empire, his writings beginning with the 1920's became more and more focused on both Germanic and German art.²¹ His interest was in areas that had been ignored and underestimated by the academic establishment of his time. His extensive travels in the east have revealed to him a new realm that remained unexplored, rich in visual material, but which lacked almost completely in written sources. His approach was at the same time profoundly antihumanistic, believing that the dominance of the classical was a product of the Renaissance which started a trend that lingered into the modern times. He believed that in the ancient east the Greco-roman cultural forms had little impact. Moreover the east created its own original culture and it was from here that many cultural forms have spread elsewhere, such as in Eastern Europe. These last regions together with the north had also created original cultural forms, ignoring the classical world, while being more receptive to the eastern models.

Therefore he developed a morphological method of investigation, which he hoped would allow him to recreate the historical and cultural context in which

¹⁶ *Ibidem*, p. 108.

¹⁷ *Ibidem*, p. 110.

¹⁸ *Ibidem*, p. 111.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Margaret Olin, *Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski*, in Penny S. Gold, Benjamin C. Sax (eds.), *Cultural Visions. Essays in the History of Culture*, Amsterdam 2000, pp. 151–170.

the artefacts had been created. This type of approach was a direct descendant of Giovanni Morelli's method of pinpointing an artist by analysing the morphological aspects of the works of art, and it was used at the time by many archaeologists and art historians. His approach was not directed against positivism, but against its established academic hierarchies and the current aesthetic predilections that suffocated it.²² His approach was legitimised by the anonymity of the visual material used as his primary source, which supplied for the lack of documentary sources, and also by the fact that he has seen, not all, but the majority of the objects he discussed. He believed that this would allow him to establish their "fundamental conditions" such as date, origin and authorship.²³

Suzanne L. Marchand showed that Strzygowski's method can not be separated from his general discourse and anti-establishment message. His highly intuitive morphological method was also a means of bypassing the complicated philological reconstructions used by the conventional historians.²⁴ These last created histories based on dates and events, but did not explain the ways in which artistic forms travelled and were developed. These histories also did not explain the actual life of the people (*Volk*), whereas artistic forms did this in a more gradual way, and went deeper into cultural history.²⁵

Strzygowski's writings from after the conclusion of the First World War reflect the new pessimism of the European culture, which came to question the old cultural establishment and began searching for new roots. In that period, classicism was attacked by many intellectuals, while a close attachment to the classical was even seen as antipatriotic, since the nations freed from their imperial bonds began looking for more local roots of their individuality. National historiographies of the interwar period began looking for the history of racial groups, which preceded the modern nations, and tried to demonstrate the right of these groups to occupy the land and exploit its resources.²⁶ This led to the elaboration of writings investigating the forgotten or ignored cultures created by these groups. Jan Bakoš demonstrated how art historians in the decades following the dissolution of the Austro-Hungarian Empire came to serve their newly formed states with their craft²⁷. 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

²² Marchand, *op. cit.*, p. 116.

²³ *Ibidem*, p. 118.

²⁴ *Ibidem*, p. 123.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 129.

²⁷ 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. 86 sqq.

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.

* * *

Vătășianu's book about the stone churches from the Hunedoara County is the work of a young man. For those familiar with his later works, this early one may come as a surprise. The first version was published in 1929, when he was 27 years old, and is the result of the previous several years of research.²⁸ This text is the Romanian variant of his doctoral thesis that had been supervised in Vienna by Josef Strzygowski, defended successfully in 1927.

Although the text analyses the stone churches in the county of Hunedoara, the book aims at demonstrating that this type of architecture is a translation into stone of an older wooden architecture made by Romanians. This work also shows Vătășianu's strong attachment to Strzygowski's ideas and also to his method. Ultimately Vătășianu aimed at finding deeper and ignored roots of the Romanian old art which was not related to the "western" styles, which eventually originate in the Mediterranean Greco-roman tradition.

In fact Vătășianu translates Strzygowski's ideas into the Romanian space: he aimed at investigating a previously ignored field in the history of culture; he included the old art of the Romanians in a broader "northern" area, not related to the Mediterranean south; he admitted and sought for influences coming from the east via Byzantium or the Slavs; his work was intended to be an investigation of the culture of the people, which could be in this way better understood. In fact throughout this work Vătășianu only seemed to agree exclusively with Strzygowski and his ideas, finding his method the most complete and the only one suitable for the use in art history, and praised it because it looked at the subject from all points of view.²⁹ He opted for this method because of the need to "face the monuments directly and let them speak", and because in Romanian art literature there had been too much "epigraphy, philology and political history" when discussing the monuments and "to little proper art history".³⁰

²⁸ Virgil Vătășianu, *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara*. Offprint from "Anuarul Comisiunii monumentelor istorice. Secțiunea pentru Transilvania", Cluj 1929. A second version was published as a separate book the following year. It has a table of contents and an introduction added: Vătășianu, Virgil, *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara*, Tip. Cartea Românească S.A., Cluj 1930.

²⁹ Vătășianu, Virgil, *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara... op. cit.*, p. 199.

³⁰ Vătășianu, Virgil, *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara*, Tip. Cartea Românească S.A., Cluj 1930, p. V.

Strzygowski's method suited Vătășianu very well since it allowed him to enter a field where written sources were scarce, and therefore base his investigation on the study of "forms". This did not mean that written sources were ignored, but that they were used mostly as a means of establishing temporal benchmarks. This approach makes Vătășianu's text highly speculative, just like the ones of his professor in Vienna.

The book about the Romanian stone churches in the county of Hunedoara is strictly based on Strzygowski's scheme of three steps: *Kunde* (knowledge), *Wesen* (essence) and *Entwicklung* (development).³¹ Coriolan Petranu had summarised this scheme in a brochure about the art historical school in the university in Cluj, a few years before, based, he said, on Strzygowski's *Kunde, Wesen, Entwicklung*.³² There are a number of differences between Petranu's scheme and the one used by Vătășianu. In his work there are no known artists, therefore he eliminated the sections that are concerned with individual artists. His analysis is based on the study of individual monuments which together form a group. Vătășianu also used his own translations for Strzygowski's terms: *Wesen* became *Ființa* (being, existence), whereas Petranu uses *Esența* (essence), while *Entwicklung* became *Evoluția* (evolution) as opposed to Petranu's *Dezvoltarea* (development). Vătășianu did not use a specific term for *Kunde*, in its stead there is a chapter named *Monumentele* (the monuments) in which he presented each individual monument. In his scheme Petranu used the term *Cunoștința monumentelor* (knowledge about the monuments), nearer to the German term, which sounds rather awkward in Romanian. In the subsections the two Romanian authors displayed less disagreement in translating the German terms.

Throughout the book about the monuments from Hunedoara County, Vătășianu followed Strzygowski's scheme in the strictest possible way, operating a morphological analysis of the monuments in each of the three steps, each time from a different point of view. Although there are numerous examples of scholars using this method in the Romanian art historiography of the interwar period,

³¹ Robert Born, *The Historiography of Art in Transylvania and the Vienna School...op.cit.*, p.190.

³² Coriolan Petranu, *Învățământul istoriei artelor la Universitatea din Cluj*, în "Viața Nouă", Institutul de Arte Grafice «Lupta» Nicolae Stroilă, București 1924, pp. 35-37. Although Petranu claims to have followed *Kunde, Wesen, Entwicklung* (Josef Strzygowski, *Kunde, Wesen, Entwicklung. Ein Einführung*, A. Holzhausen, Wien 1922) as a model for his summarised scheme, Strzygowki's method had been presented also in other works such as *Die Krisis der Geisteswissenschaften* and *Forschung und Erziehung* (Josef Strzygowski, *Die Krisis der Geisteswissenschaften*, A. Schroll, Wien 1923; Josef Strzygowski, *Forschung und Erziehung. Der Neuaufbau der Universität als Grundlage aller Schulverbesserung. An den Verfahren der Forschung über bildende Kunst erörtert. Im Anschluss an vierstündige Vorlesungen über die bildende Kunst in Forschung und Erziehung: Pädagogische Fragen auf allen Schulstufen. Gehalten im Wintersemester 1926/27 und im Sommersemester 1927 an der Universität Wien*, Benno Filser Vlg., Augsburg 1928).

Vătășianu had been the only one to do so in such a rigid manner. The author had been fully aware that this led to cumbersome repetitions of the material, but argued that he did not want to avoid them for practical reasons, the final result being that the reader could in this way go through the material more easily.³³

Clinging to Strzygowski's method in such a firm way, had given Vătășianu the certainty of using, in his view, the most advanced instruments for art historical research. As in the case of the Viennese scholar's writings, this method cannot be separated from Vătășianu's beliefs. This morphological approach allowed a great deal of speculation and free interpretation based on forms alone. With the exception of conventional written sources it did not include in the demonstration any other type of sources, linguistic, archaeological, etc. This excluded any complementary markers that could have validated the demonstration and Vătășianu's results in this particular field have been questioned since their publication both abroad and also in Romania.³⁴

In his book Vătășianu seems oblivious of the fact that using his professor's method he also cultivated his axioms. Just like Strzygowski, Vătășianu has an anticlassical and antihumanist position, focusing on the importance of the local traditions and customs.

In fact Vătășianu's book about the stone architecture from the Hunedoara county reproduces and adapts for the Romanian context Strzygowski's vision, methodological approach and ideas. It is the work of a young man totally under the spell of his master.

³³ Virgil Vătășianu, *Vechile biserici de piatră din județul Hunedoara*, Tip. Cartea Românească S.A., Cluj 1930, p. VI.

³⁴ See an early example of Vătășianu defending his results in Virgil Vătășianu, *Despre Bisericile de piatră din județul Hunedoara*, în "Gând românesc", No. 12, Anul II Decembrie, 1934.

KARL ZIEGLER (1866 ARKEDEN/ARCHITA – 1945 KÖNIGSBERG/ SEIT 1946 KALININGRAD), EIN IN VERGESSENHEIT GERATENER BILDENDER KÜNSTLER AUS SIEBENBÜRGEN

GUDRUN – LIANE ITTU*

REZUMAT. *Karl Ziegler (1866–1945), un artist plastic transilvănean uitat.* Karl Ziegler (1866–1945) s-a născut la Sighișoara și a copilărit la Archita, unde tatăl lui a fost din 1877 preot luteran. Tânărul a urmat liceul la Sighișoara, unde l-a avut ca profesor de desen pe Ludwig Schuller, venit din Carintia, care, alături de Carl Dörschlag, a avut mari merite în modernizarea învățământului plastic din mediul german din Transilvania. În spiritul istorismului, episcopul luteran Georg Daniel Teutsch (care era totodată și istoric) își dorea realizarea unor tablouri care să ilustreze momente importante din istoria sașilor. Sperând că tânărul Karl Ziegler va deveni artistul capabil a-i îndeplini dorința, biserica i-a acordat o bursă, care i-a permis să studieze patru ani la Academia de Artă din Berlin. Spre deosebire de realismul practicat la München, Berlinul cultiva istorismul și neoclasicismul, stiluri însușite de Ziegler. După absolvire, tânărul transilvănean a lucrat la Budapesta, la panorama lui Arpád Feszty, iar apoi a beneficiat pe durata a doi ani de o bursă care i-a permis să lucreze în clasa de măiestrie a profesorului Anton von Werner. Deși în timpul studenției pictase câteva tablouri cu tematică istorică, nu a continuat pe această direcție, iar după moartea episcopului Georg Daniel Teutsch, în 1893, valul istorist trecuse. Din 1897, Ziegler, care între timp obținuse și titlul de profesor, a avut un atelier propriu în centrul Berlinului, axându-se în special pe realizarea de portrete de doamne din înalta societate. Lucrările sale au participat la numeroase expoziții la Berlin, Veneția, Paris, iar mai târziu peste Ocean, la Saint Louis și Pittsburgh, unde au obținut numeroase premii. În 1904, Ziegler a acceptat postul de profesor și muzeograf la nou înființatul muzeu „Kaiser-Friedrich” din Posen (Poznan). Până la izbucnirea Primului Război Mondial a revenit adesea în patrie, participând la expozițiile colective în Sibiu (1887, 1888, 1889, 1890, 1905), executând portrete la comandă și pictând la Archita. După Primului Război Mondial, în urma pierderii regiunii Posen de către Germania, s-a stabilit temporar lângă Wannsee, iar în 1921 a acceptat postul de profesor la Academia de Artă din Königsberg (din 1946 Kaliningrad). În toamna anului 1926 s-a aflat la Mediaș, unde a executat portrete, iar la Brașov s-a organizat o expoziție cu desene și schițe ale artistului (neautorizată de acesta), criticată de Heinrich Zillich, redactorul

* *Doctor, Cercetător științific III, Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu*

revistei „Klingsor”. După această dată nu a mai venit „acasă”. Împlinirea vârstei de 70 de ani, în 1936, a constituit pentru presa germană din Transilvania ultimul prilej de a-și mai aduce aminte de cel care, cândva, fusese o mare speranță.

Când au intrat trupele sovietice în Königsberg, în 1945, Karl Ziegler, împreună cu soția, și-au găsit un sfârșit tragic. Parte din lucrări au fost însă evacuate cu puțin înainte de venirea sovieticilor și depozitate la Berlin. La începutul anilor '80, mai multe dintre operele lui Ziegler (14–22?) au fost oferite spre achiziție organizațiilor săsești din Germania. Lipsa de fonduri sau de interes a făcut ca ele să nu fie achiziționate. Muzeul Brukenthal din Sibiu, instituția care își propusese la sfârșitul secolului al XIX-lea constituirea unei galerii de artă transilvăneană modernă, refuzase și ea în repetate rânduri ofertele artistului. Astfel, cel care trebuia să fie „artistul pe care l-au așteptat sașii timp de 800 de ani” este reprezentat doar cu patru lucrări. În 1942 și 1944, atunci când au fost organizate două mari expoziții ale artiștilor germani din România itinerante în „Reich”, Karl Ziegler nu s-a aflat printre expozanți, în ciuda faptului că unele dintre compozițiile sale neoclasiciste erau compatibile cu paradigma „noii arte germane”.

Spre deosebire de colegii de generație din „Cercul lui Dörschlag”, îndrăgiți până astăzi și adesea prezenți în expoziții, putem afirma că peste Ziegler s-a așternut uitarea deja după Primul Război Mondial, când pânzele sale monumentale și subiectele desuete nu au mai fost prizate de publicul transilvănean.

Cuvinte cheie: Carl Dörschlag, Ludwig Schuller, Academia de Artă din Berlin, Istorism, Neoclasicism, portrete de doamne, scene istorice și mitologice, Posen/Poznan, Königsberg/Kaliningrad

Karl Ziegler gehört zu jener Gruppe von bildenden Künstlern, die Ende des 19. Jahrhunderts an ausländischen Akademien studiert und der siebenbürgischen Kunst das Tor zur europäischen Moderne geöffnet haben. Obgleich er nach dem Studium nur zeitweilig in seine Heimat zurückgekehrt ist, hat sich Ziegler Zeit seines Lebens als Siebenbürger Sachse gefühlt, während sein Werk vom transsilvanischen Landschafts- und Kulturraum geprägt ist. Die Wirren der Geschichte, gewandelter Kunstgeschmack und -verständnis, sowie die sehr geringe Zahl von Zieglerschen Werken, die sich in Rumänien befinden, haben dazu geführt, dass er in Vergessenheit geraten ist.

Der Anschluss der siebenbürgischen bildenden Kunst an die europäische Moderne erfolgte erst Ende des 19. Jahrhunderts und war mehreren Faktoren zu verdanken. Die Grundlage für die gesamte spätere Entwicklung der bildenden Kunst bildete der gesellschaftliche Wandel in der Folge einer grundlegenden Reform des evangelischen Schulwesens, die während der Amtszeit von Bischof Georg Daniel Teutsch (1817–1893; Bischof der evangelischen Landeskirche von 1867–1893)

eingeleitet wurde. Im Zuge dieser Reform fand der Kunst- bzw. Zeichenunterricht den ihm gebührenden Platz, gemessen an dem Stellenwert, welchen das Fach im Kontext des damaligen mitteleuropäischen Schulwesens einnahm.¹⁾ Ein glücklicher Zufall wollte es, dass gerade zu dieser Zeit zwei bedeutende, aus dem binnendeutschen Sprachraum zugezogene Zeichenlehrer – Ludwig Schuller (1826 – 1906) und Carl Dörschlag (1832 – 1917) – in Siebenbürgen tätig waren. Schuller, der aus Kärnten kam, unterrichtete ab 1857 am Gymnasium in Schässburg/Sighișoara, während der Mecklenburger Carl Dörschlag ab 1862 zuerst in Sächsisch-Regen/Reghin, dann in Mediasch/Mediaș und schließlich ab 1871 am Evangelischen Gymnasium in Hermannstadt/Sibiu seine Wirkungsstätte fand. Dörschlag²⁾ war ein bedeutender Maler, der das klassisch-akademische Ideal pflegte und großen Wert auf akribisches Zeichnen legte. Er förderte junge Talente – Schüler am Evangelischen Gymnasium und Privatschüler (Hermine Hufnagel, Octavian Smighelschi) – die sich danach für ein Kunststudium im Ausland entschlossen. Zu einer Zeit als im Verständnis der konservativen Sachsen die bildende Kunst als Luxus und brotloses Metier galt, war dieser Entschluss eine sehr gewagte Sache. Diese jungen Leute waren es, die sich wenige Jahre später – als angehende oder bereits ausgebildete Künstler – mit ihrem Wirken in der konservativ-tradierten Gesellschaft Siebenbürgens behaupteten. Sie sind unter dem Namen *Dörschlag-Kreis* in die siebenbürgische Kunstgeschichte eingegangen. Diesem lassen sich folgende Künstler zuordnen: Hermine Hufnagel (1864– 1897), Fritz Schullerus (1866–1898), Octavian Smighelschi (1866–1912), Robert Wellmann (1866 – 1946), Arthur Coulin (1869 – 1912), Michel Fleischer (1869–1938), Anna Dörschlag (1869–1947).

Karl Ziegler erhielt seinen ersten Zeichen- und Malunterricht von Ludwig Schuller und schloss sich dem Dörschlag-Kreis anlässlich der *Ersten internationalen Kunstausstellung*, die 1887 in Hermannstadt veranstaltet wurde, an. In der Folgezeit beteiligte er sich an den sogenannten „heimischen Ausstellungen“ (1888, 1889, 1890) oder trat im Alleingang auf, wie das 1891 geschehen ist³⁾.

In Ermangelung eines Kunstbetriebes und einer Kunstschule bzw. Kunstakademie war die Brukenthalsche Gemäldesammlung für die angehenden

¹⁾ Walter Roth, *Der Ausbau des deutsch-evangelischen Schulwesens durch Georg Daniel Teutsch*, in *Beiträge zur siebenbürgischen Schulgeschichte*, „Siebenbürgisches Archiv“, Bd. 32, Weimar, Wien 1996, pp. 262–268.

²⁾ Im Programm des evangelischen Gymnasiums A. B. zu Hermannstadt aus dem Jahre 1884 hat Dörschlag einen ausführlichen Bericht über die Entwicklung des Zeichenunterrichts in der Zeitspanne von 1863 bis 1883 unter dem Titel „Über die Entwicklung des Zeichenunterrichtes an der evangelischen Landeskirche A. B. in Siebenbürgen unterstehenden Mittelschulen im Zeitraum der letzten 20 Jahre“ veröffentlicht.

³⁾ *Bilderausstellung heimischer Maler*, in: „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt (fortan SDT)“, Nr. 5290, 3. Mai 1891, pp. 426–427.

Künstler der Ort, an dem sie mit bedeutenden Kunstwerken der europäischen Malerei vertraut wurden, ein Ort, an dem sie Schauen lernten und die Entwicklung der Kunststile von der Renaissance bis zum Barock und Rokoko verfolgen konnten. Ein wesentliches Manko der Museumssammlungen war, dass sie den Schülern keine zeitgemäßen Kunstwerke zur Ansicht bieten konnten. Ludwig Reissenberger, Kustos des Museum von 1863 bis 1882 hatte schon früh die Meinung vertreten, dass das Museum in Sachen zeitgenössischer Kunst lange genug im Dornröschenschlaf verharret habe. Er hatte Pläne zur thematischen und chronologischen Ausweitung und Bereicherung der Sammlungen auf den Tisch gelegt und schon 1869 dem dritten Universalerben des Brukenthalischen Vermögens, Baron Hermann Karl Josef von Brukenthal (1843–1872), mehrere Vorschläge unterbreitet, zu deren Umsetzung es jedoch durch den unverhofften Tod des letzten Brukenthal sowie durch die Prozesse, die dem folgten, nicht mehr kam. Folglich wurde erst gegen Ende des Jahrhunderts an Ankäufe für die Galerie gedacht. Ich möchte hier jedoch nicht vorgreifen, sondern zu dem späteren Künstler zurückkommen.

Karl Ziegler wurde 1866 in Schässburg geboren, und 1877 übersiedelte die Familie nach Arkeden/Archita, wo der Vater eine Pfarrerstelle angenommen hatte. Dort verbrachte Karl Ziegler, zusammen mit seinen beiden Schwestern, eine glückliche Kindheit. Zu seiner Schwester Regine (1864–1925), der nachmaligen Dichterin und Schriftstellerin, hatte er ein besonders inniges Verhältnis, wie es aus einigen ihrer Schriften hervorgeht⁴. Nach dem Besuch des Schässburger Gymnasiums, an dem auch Professor Ludwig Schuller, ein Freund der Familie Ziegler, unterrichtete, studierte Karl zunächst ein Jahr lang Geschichte und Theologie an der Universität Berlin, eine Zeit in der er sich den Weg zum künstlerischen Studium ebnete, zu dem ihn wie er angab „die innerste Neigung trieb“⁵. Geholfen hat ihm dabei der Schlachtenmaler Georg Bleibtreu (1828–1892), ein Bekannter des Bischofs Georg Daniel Teutsch, der 1883 auf Bestellung desselben das Historienbild „Die Einwanderung der Sachsen nach Siebenbürgen und die Gründung von Hermannstadt“ gemalt hatte. Wie Konrad Klein in seiner Studie „Seine Kunst in den Dienst unserer nationalen Sache gestellt“. Anmerkungen zu Georg Bleibtreus Historienbild „Die Einwanderung der Sachsen nach Siebenbürgen und die Gründung von Hermannstadt“ aufzeigt, „sollte das Bild der verherrlichenden Erinnerung der Ansiedlung unter

⁴ Regine Ziegler, *Die Eröffnung der Großen Berliner Kunstausstellung*, in „SDT“, Nr. 8935, 10. Mai 1903, p. 487; *Stimmungsbild aus Zieglers Atelier*, in „SDT“, Nr. 8992, 19. Juli 1903, p. 763; *Modellmarkt in der Berliner Kunstakademie*, in „SDT“, Nr. 9111, 6. Dez. 1903, S. 1297; *Wie ein Porträt entsteht*, in „SDT“, Nr. 9317, 14. August 1904, p. 865; *Malerei auf dem sächsischen Pfarrhof*, in: „SDT“, Nr. 12172, 21. Januar 1914, p. 4.

⁵ A. J., *Hervorragende Siebenbürger Sachsen der Gegenwart. III Karl Ziegler*, in: *Deutscher Volkskalender für 1906* (redigiert von August Jekelius), II. Jg., Kronstadt 1906, p. 124.

ihrem sagenhaften Stadtgründer Hermann von Nürnberg dienen, war aber auch zur Legitimation (verlorener) historischer Rechte und Privilegien in Zeiten verschärfter Magyarisierung gedacht⁶. Ein Herzenswunsch des Sachsenbischofs war die Herstellung von Historienbildern zu den bedeutendsten Ereignissen der sächsischen Geschichte, Bilder, deren Reproduktionen, dem Volke zugänglich gemacht werden sollten. Dass mit diesem Wunsch auch der nach einem heimischen Historienmaler verbunden war, steht außer Zweifel. Der Bischof setzte große Hoffnungen in den begabten Karl Ziegler und hat ihn wahrscheinlich überzeugt in Berlin zu studieren, wo er mit Georg Bleibtreus Wohlwollen und Unterstützung rechnen konnte. Der Historienmaler hat in der Tat die künstlerischen Fähigkeiten des Siebenbürgers geprüft und dessen Fortschritte verfolgt, bis er ihm gewissermaßen den Weg für eine Künstlerlaufbahn ebnete. In dem auf den 10. April 1886 datierten Brief an Bischof Teutsch anerkennt Bleibtreu die Begabung des jungen Ziegler und spricht sich für dessen materielle Unterstützung aus⁷, die ihm die Landeskirche dann auch großzügig gewährte. „Unsere Landeskirche bot mir durch liberale Gewährung ein Stipendium für dies bei uns nicht gewohnte Studium [...] 4 Jahre ungestörten Studiums an der Berliner Kunstakademie waren mir dadurch möglich gemacht worden und gaben mir die Grundlage zu weiterer Entwicklung“⁸.

Auch ein Jahr später – genauer gesagt in einem Schreiben vom 1. Juni 1887 – vertrat Bleibtreu immer noch die Meinung, dass der angehende Künstler „ein ungewöhnliches Talent“ sei und dazu noch sehr fleißig⁹.

Ungefähr zu gleicher Zeit beauftragte das Kuratorium des Brukenthalmuseums den Studenten an der Kunstakademie in Berlin – ein Zeichen der Wertschätzung und des Vertrauens deren er sich in den Kreisen der evangelischen Kirche erfreute – Gemälde von Christian Gottlieb Schick (1776–1812), Volkstypen darstellend, und

⁶ Konrad Klein, „...Seine Kunst in den Dienst unserer nationalen Sache gestellt“. Anmerkungen zu Georg Bleibtreus Historienbild „Die Einwanderung der Sachsen nach Siebenbürgen und die Gründung von Hermannstadt“, in: *Sășii și concetățenii lor/Die Sachsen und ihre Nachbarn in Siebenbürgen, Studia in honorem Dr. Thomas Năgler*, Editura Altip Alba Iulia 2009, pp. 287-298. 287.

⁷ *Briefe an G. D. Teutsch* (Hg. Monica Vlaicu), Böhlau Verlag Köln Weimar Wien (Schriften zur Landeskunde Siebenbürgens), pp. 282–283.

Hochgeehrter Herr Bischof!

Vor einigen Tagen war Herr Ziegler bei mir und zeigte mir seine letzten Zeichnungen. Ich muss gestehen, dass ich seitdem eine ganz andere Meinung von ihm habe. Sein „Nordischer Welt-Untergang“ und „Siegfried Tod“ zeigen entscheidendes Talent, und ich würde mich sehr freuen, wenn ihm die Mittel zu künstlerischen Studien gewährt würden. Auch glaube ich, dass er als Künstler seinem Vaterlande am meisten nützen würde, weil er vor allem die Geschichte seiner Heimat darzustellen wünscht. Dieses Zeugnis gebe ich ihrem Schützling nach langen Erwägungen und jetzt erst weiß ich, dass er zum Künstler berufen ist.

⁸ A. J., *Hervorragende Siebenbürger Sachsen der Gegenwart. III Karl Ziegler...op.cit.*, p. 126.

⁹ *Briefe an G. D. Teutsch...op.cit.*, p. 285.

von Heinrich Andreas Behrendsen (1834–1891?) aus dem Angebot der XXVI. Sonderausstellung der Nationalgalerie in Berlin zu erstehen¹⁰.

Das Jahr 1887 ist für die siebenbürgische Kunstgeschichte von besonderer Bedeutung. Dank der Anregung und des Einsatzes von k. u. k. Statthaltereikonzipist a. D. Adolf Stock von Ehrenburg (1816–1903) kam in der Zeitspanne vom 27. August bis zum 30. September 1887 im Gesellschaftshaus in Hermannstadt die überhaupt *Erste Kunstausstellung* zustande. In der Ausstellung konnten 419 Arbeiten – Gemälde, grafische Arbeiten und kunsthandwerkliche Erzeugnisse – aus dem Schaffen von 126 Künstlern betrachtet werden, davon zahlreiche von zeitgenössischen ausländischen Größen wie Jan Matejko (1838–1893), Alexander Liezen-Mayer (1839–1898), Franz von Defregger (1835–1921) oder den kürzlich verstorbenen Friedrich von Amerling (1803–1887) und Hans Makart (1840–1884). Von den heimischen Malern, die in der Ausstellung vertreten waren, sind jene des Hermannstädter Malerkreises von 1850 zu nennen – Theodor Glatz (1818–1871), Heinrich Zutter (?), Heinrich Trenk (1818–1892), Theodor Sockl (1815–1861) –, Albert Gustav Schivert (1826–1881), Hans Bulhardt (1858–1937), Carl Dörschlag und Ludwig Schuller sowie die angehenden Künstler Fritz Schullerus, Robert Wellmann, Octavian Smighelschi,

¹⁰ Brief aus der Handschriftensammlung der Brukenthalbibliothek Berlin 22. Juni 1887 Hochwürdiger Herr! Auf Ihr geschätztes Schreiben vom 16. d. M. beeile ich mich, mich nach den in der Sonderausstellung der Nationalgalerie nach etwa verkäuflichen Bildern umzusehen. Den Tiroler Bauer von Schick fand ich leider schon verkauft, jedoch waren noch die übrigen Porträts von Volkstypen vom selben Meister sowie die bezeichneten Landschaften meist zu haben und ich habe dann heute fünf von diesen Bildern zusammen für 195 M. angekauft: von Schick zwei *italienische Bauern* (Brustbilder) zu 30 u. 50 M. und ein *Tiroler Bauernmädchen* (Kniestück) zu 25 M., und von *Behrendsen* [Königsberger Landschaftsmaler] 2 Landschaften zu 40 und 50 M. Ausblick von einer Berghöhe und eine Alpenlandschaft.

Zur Auslieferung und Übersendung der Bilder gegen Postnachnahme ist jedoch die Direktion der Nationalgalerie nicht befugt, da sie dieselben mir gegen Barbezahlung des Preises verabfolgen darf. Ich ersuche daher Euer Hochwürden ergebenst, falls diese Art des Kaufes Ihren Wünschen nicht zuwiderlaufen sollte und ich, indem ich in der Zahl der Bilder weiter ging als Euer Hochwürden angegeben, meine Vollmacht nicht überschritten habe, so bald als möglich die Zusendung des nöthigen Geldes gefälligst veranlassen zu wollen, da die Ausstellung schon am 3. Juli geschlossen wird. Ich ging in der Anzahl der Bilder deshalb weiter, weil die 2 oder 3 entsprechende Bilder für 200 M. nicht zu haben waren.

Falls, wie gesagt, irgendetwas Ihre Zustimmung nicht teilen sollte, so bitte ich um baldige Verständigung, da sich der Kauf dann wohl rückgängig machen lässt.

Die Übersendung der Bilder ohne Rahmen – im Falle Ihres Einverständnisses – würde dann nach Schluss der Ausstellung durch die Direktion der Nationalgalerie oder durch mich besorgt werden.

Die erwünschte Ausstellung von Gurlitt [Louis Gurlitt 1812–1897, deutscher Landschaftsmaler] ist noch immer nicht geordnet und ich weiss so noch nicht, ob sich hier vielleicht auch etwas von [...]bildern für das weitere Bedürfnis der Galerie finden wird, das ich jederzeit im Auge behalten werde.

In Erwartung Ihrer gefälligen Antwort verbleibe ich mit vorzüglichster Hochachtung

Euer Hochwürden ergebenster Karl Ziegler (Z. 162. 1887)

Stud. an der Akad der bild. K., Schlegelstr. 30 III.

Hermine Hufnagel, Arthur Coulin und Karl Ziegler. Im Rahmen der letztgenannten Kategorie bildete der Arkeder Pfarrerssohn eine Ausnahme, denn im Unterschied zu den Dörschlagschülern, deren Bildungsweg von Budapest nach München führte, studierte er an der Berliner Akademie bei Waldemar Friedrich und Hugo Vogel (1855–1934)¹¹. Ziegler hatte die Ausstellung mit zahlreichen Zeichnungen beschriftet – vorrangig Studienköpfe – die Adolf von Stocks Interesse erweckten. In dem jungen Künstler sah er ein Talent „das zu schönen Hoffnungen berechtigt“¹². Während Zieglers siebenbürgische Malerkollegen in München mit dem Symbolismus und dem Realismus der Lenbachschule in Berührung kamen und Elemente derselben übernahmen, pflegte die Berliner Akademie noch die Ideale des Neoklassizismus und Historismus, eine Tatsache, die auch Zieglers Arbeiten unter Beweis stellen.

In den nächsten drei Jahren, die auf die internationale Ausstellung von 1887 folgten, veranstaltete Adolf von Stock sogenannte „heimische Ausstellungen“, die als Sektionen der Jahresschau des Gewerbevereins (im Gewerbevereinsgebäude am Kleinen Ring) eingerichtet wurden. Der Berliner Student war in all diesen Ausstellungen mit Werken vertreten. 1888 hatte er mit der mythologischen Komposition „Odysseus' Kampf mit den Freiern“ an der Akademie bereits einen Preis gewonnen. Das Bild wurde in Hermannstadt nicht gezeigt, da es zum Zeitpunkt der „heimischen Ausstellung“ noch in der Berliner „Akademieschüler-Ausstellung“ hing. Ziegler hatte zahlreiche Studien und Zeichnungen nach Hermannstadt geschickt, „die vom ernstem Streben“¹³ und „gediegenen Lösungen“¹⁴ der „schwierigen Aufgabe“¹⁵ des Künstlers Zeugnis ablegten. Die Themen dieser Arbeiten waren vielfältig und umfassten biblische Vorwürfe wie „Der Zinsgroschen“, „Moses mit den Gesetzestafeln“, „Christus vor Pilatus“, Porträts, Naturstudien, Kompositionen aus dem Zigeunerleben, zwei Historienbilder (Kompositionen zur Einwanderung der Sachsen nach Siebenbürgen) sowie allegorische Darstellungen¹⁶. In der Ausstellung des Jahres 1889 zeigte Ziegler schön modellierte Porträts und stellte seine „großen Fortschritte“, die er im letzten Jahr gemacht hatte, unter Beweis¹⁷. Sein Schwachpunkt war jedoch auch diesmal „das leidige Kolorit!“, wie

¹¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_Vogel (eingesehen 21. Juni 2013). In einem Brief vom 27. November 1900 an Professor Michael Csaki, Kustos der Brukenthalgalerie seit 1895, bringt Karl Ziegler, der sich damals in seinem Heimatdorf Arkeden aufhielt, einen kurzen Lebenslauf, in dem er die beiden als seine Akademie-Professoren angibt.

¹² A. v. St. [Adolf von Stock], *Von der Kunstausstellung XVI*, in „SDT“, Nr. 4186, 19. September 1887, p. 915.

¹³ A. v. St., *Aus der Ausstellung* (Schluss), in „SDT“, Nr. 4494, 20. September 1888, p. 941.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ A. v. St., *Zweite heimische Jahres-Kunstausstellung* (Schluss), in „SDT“, Nr. 4814, 8. Oktober 1889, p. 1041.

sich von Stock ausdrückte¹⁸. Die 1890 eingesandten Arbeiten ließen Adolf von Stock schlussfolgern, dass sich Zieglers „bisherige Sturm- und Drangperiode prächtig zu klären angefangen habe“¹⁹. Beeindruckt war der Berichterstatter von der nackten Studie eines weißelnden Bildhauers, die er „Junger Phidias“ nannte, von der Aktstudie eines sitzenden Jünglings, dem Porträt eines rauchenden jungen Mannes sowie von dem Gemälde eines alten, betrübten Ehepaares, das ihm die „Verzweiflung der Armut“ suggerierte²⁰.

Nach Abschluss der akademischen Studien kehrte Karl Ziegler nach Siebenbürgen zurück, um seiner Militärpflicht gerecht zu werden²¹, und arbeitete danach von März bis Dezember 1893 in Budapest an dem Panorama, das der Maler Árpád Feszty (1856–1914) im Auftrag einer Aktiengesellschaft ausführte. Dieses stellte die „Einwanderung der Magyaren in Pannonien“ dar und wurde in einem eigens dafür errichteten Gebäude im Stadtwaldchen untergebracht²². Der heutige Standort des Panoramas ist im Nationalen Historischen Gedenkpark Ópusztaszer²³. Zieglers Beitrag zum Rundgemälde besteht in Landschaften, Personen und Tieren. Mittlerweile bemühte er sich in Berlin um einen der ausgeschriebenen Preise und hatte Erfolg. Der ihm zugesprochene Preis der Giesberg-Stiftung war mit der Verpflichtung verbunden, zwei Jahre lang an der Berliner Kunstakademie zu arbeiten, wo ihm der Maler und Professor Anton von Werner (1843–1915), der als Hauptrepräsentant des Historismus gilt, ein Atelier in seiner Meisterschule überlies²⁴. Auf Empfehlung Karl Zieglers nahm nach dessen Abgang aus Budapest sein Freund Arthur Coulin den Platz im Atelier des Panoramas ein²⁵. Dass es dem Arkeder in der Budapester Zeit finanziell nicht gut ging, beweist ein Schreiben vom 4. August 1893 an Professor Heinrich Müller, Kustos der Brukenthalschen Gemäldesammlung, in dem er sein Bild „Sächsische Dorfkirche“ dem Museum zum Kauf anbietet.²⁶ Das Museum, das selbst an chronischem Geldmangel litt, hat das Gemälde auch auf späteres Drängen des Malers nicht angekauft.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ A.v. St., *Dritte heimische Kunstausstellung*, in „SDT“, Nr. 5115, 3. Oktober 1890, p. 991.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ A. J., *Hervorragende Siebenbürger Sachsen der Gegenwart. III Karl Ziegler...op.cit.*, p. 126.

²² *Maler Karl Ziegler*, in „SDT“, Nr. 6122, 30. Januar 1894, p. 97.

²³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Feszty-Panorama> (eingesehen 19. Juni 2013).

²⁴ *Maler Karl Ziegler*, in „SDT“, Nr. 6122, 30. Januar 1894, p. 97.

²⁵ *Ein siebenbürgisch-sächsischer Maler in Berlin*, in „SDT“, Nr. 6528, 31. Mai 1895, p. 574.

²⁶ Brief aus der Handschriftensammlung der Brukenthalbibliothek

Sehr geehrter Herr Professor!

Ich habe mein seinerzeit in Hermannstadt noch nicht ganz fertig ausgestelltes Bild: „*Sächsische Dorfkirche*“ (die Frauen nach Beendigung des Gottesdienstes aufbrechend, beinahe ganze Figuren, etwas unter Lebensgröße) jetzt vollendet und erlaube mir die Anfrage, ob die Galerie nicht geneigt sein würde, dasselbe anzukaufen; ich wäre bereit, ihr dasselbe um 180 fl. auch um 150 fl

In Berlin übernahm Ziegler zusammen mit einigen Freunden Aufträge für Monumentalbilder in Unterhaltungs- und Konzertsälen wie „Italien in Berlin“ und „Italien in Hamburg“. Den Sommer und Herbst 1894 verbrachte er in Arkeden, wo er unter anderem auch das Gartenbild „Andante“ malte, das seine beiden Schwestern im heimatlichen Pfarrgarten darstellte. Das Gemälde wurde in die internationale Ausstellung in Berlin aufgenommen und erfreute sich wohlwollender Besprechungen in der „Nationalzeitung“²⁷ und der „Illustrierten Zeitung“²⁸. Das gleiche Bild wurde im nächsten Jahr in Budapest ausgestellt und brachte dem Künstler das Stipendium der „Karl-Rath-Stiftung“ für Historien- und Porträtmalerei ein, das mit 400 Fl. dotiert war und seitens des ungarischen Kultusministeriums verliehen wurde, wie „Pesti Hirlap“ berichtete²⁹. „Andante“ wurde auch vom Kunsthistoriker Ludwig Kämmerer im Juniheft 1905 der „Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig)“ anlässlich der Ausstellung Zieglerscher Werke, die der Künstler im Spätherbst 1904 im „Kaiser-Friedrich-Museum“ in Posen (heute Poznan, in Polen) veranstaltet hatte, besprochen und stilistisch eingeordnet: „Das Ziel seines Strebens kündigt sich vielleicht in keiner Arbeit deutlicher an als in dem unter dem Motto ‚Andante‘ 1895 in Berlin ausgestellten und damals mit fast ungläubigem Staunen als Werk eines Berliner Akademikers begrüßten Bilde, das seine beiden Schwestern [...] darstellt.[...] Man möchte anfangs von Stil, von Anempfinden an englische präraffaelitische Vorbilder sprechen [...] ‚Andante con sentimento‘ – dürfte auch die beste Tempobesprechung für seine ganze Künstlerarbeit sein“³⁰.

abzutreten. Ich bin durch die Verhältnisse gezwungen, das Bild so rasch als möglich zu verkaufen und so wende ich mich im Vertrauen auf das Interesse, das Sie unserer heimischen und speziell auch meiner Kunst stets geschenkt, zuerst an Sie. Es wäre mir sehr lieb, wenn Sie sich zum Ankaufe entschließen würden, weil ich sonst gezwungen würde, das Bild, das doch das Ergebnis monatelanger Arbeit und ernstem künstlerischem Strebens ist, hier in sehr unberufene Hände und um einem minimalen Preis zu verkaufen, was mich in beider Beziehung sehr schmerzen würde. Ich bitte Sie daher höflichst, mir zu schreiben, ob Sie der Idee des Ankaufes überhaupt geneigt sind; ich würde dann das Bild zur Ansicht hinunterschicken; ferner auch den ungefähren Preis, zu dem Sie sich entschließen könnten.

Ihrer gefälligen Antwort entgegenschauend verbleibe ich mit bestem Gruße

Ihr ergebenster Karl Ziegler

Budapest, Rottenbillerstr. 36, I. 5

am 4. August 1893.

N. S.

Die Zeit ist insoweit jetzt sehr ungünstig, als es nicht möglich ist, das Bild hier irgendwo auszustellen und einem größeren Publikum zu zeigen; es aber sonstwohin zur Ausstellung zu schicken ist jetzt schon überall zu spät und wäre auch mit ziemlich großen Kosten verbunden. In so weit wäre ich gezwungen, das Bild hier dem ersten Besten zu verkaufen.

²⁷ *Ein siebenbürgisch-sächsischer Maler in Berlin*, in „SDT“, Nr. 6528, 31. Mai 1895, p. 574.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Karl Ziegler*, in: „SDT“, Nr. 6855, 2. Juli 1896, p. 555.

³⁰ A. J., *Hervorragende Siebenbürger Sachsen der Gegenwart. III Karl Ziegler...op.cit.*, p. 127.

Interessanterweise hat Regine Ziegler eines ihrer Gedichte, das 1902 im „Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt“ abgedruckt wurde (der bedeutendsten siebenbürgischen deutschsprachigen Tageszeitung, die seit 1874 in Hermannstadt erschien), ebenfalls „Andante“ benannt³¹.

Mittlerweile hatte sich Karl Ziegler im „Spreeathen“ – wie Berlin oftmals bezeichnet wurde – als Porträtmaler einen guten Ruf erworben, so dass er ab 1897 im Herzender Hauptstadt, in der Tauentzienstraße, ein Atelier unterhalten konnte. 1898 erhielt er für ein Damenporträt die goldene Medaille der Berliner Ausstellung und stellte mit Erfolg in auf den Weltausstellungen in Brüssel und Paris aus³². Hugo von Tschudi (1851–1911), Direktor der Berliner Nationalgalerie in der Zeitspanne von 1896 bis 1909 und bedeutender Kenner und Förderer moderner Kunst, soll ihm wiederholt Porträtaufträge vermittelt³³ und ein Porträt Zieglers für die Nationalgalerie angekauft haben. In diesen Jahren etablierte sich Karl Ziegler vor allem als „Maler weiblicher Eleganz“, dessen „großes Können auf diesem Gebiet von vielen nur allzu lebhaft anerkannt wurde, von anderen jedoch als hohle Virtuosität abgetan“³⁴. Bereits 1901, anlässlich einer Ausstellung in Venedig, an der von den Siebenbürgern Robert Wellmann und Karl Ziegler teilnahmen, bemerkte Ludwig Hevesi (1843–1910), Kunstkritiker des „Pester Lloyd“, dass das „Porträt einer englischen Dame“ von Ziegler zwar apart sei, aber etwas Erzwungenes an sich habe³⁵.

Alle Autoren, die sich mit der Persönlichkeit und dem Werk des siebenbürgischen Malers auseinandergesetzt haben, geben an, dass Karl Ziegler Gründungsmitglied der „Berliner Sezession“, die am 2. Mai 1898 ins Leben gerufen wurde³⁶, gewesen sei. Infolge eines Zerwürfnisses mit Paul Cassirer, einem der geschäftsführenden Sekretäre der Sezession, sei er der Erste gewesen, der diese auch wieder verlassen hat. Den Grund dieser Auseinandersetzung kennen wir nicht. Die meisten uns bekannten Arbeiten Zieglers – zu wenige, um ein treffendes Urteil über das Oeuvre des Künstlers zu fällen – tragen Kennzeichen des Akademismus, Neoklassizismus und Historismus, so dass anzunehmen ist, dass das Zerwürfnis mit Cassirer auf unterschiedliche Anschauungen über (moderne) Kunst zurückzuführen ist. Es ist schwierig, sich Karl Ziegler als Freund zweier so verschiedener Persönlichkeiten wie Anton von Werner, einem der eifrigsten Gegner der Moderne, und Hugo von Tschudi, dem Förderer derselben, vorzustellen. Dass die Nähe zu seinen Akademie-Professoren und die zu Anton von Werner die Kunst des Siebenbürgers im Sinne des Neoklassizismus und Historismus geprägt hat, kann nicht bestritten werden.

³¹ Regine Ziegler, *Andante*, in „SDT“, Nr. 8774, 26. Oktober 1902, p. 1169.

³² Otto Folberth, *Professor Karl Ziegler*, in „Klingsor“, 7. Jg., Januar 1930, Heft 1, p. 21.

³³ *Ibidem*.

³⁴ A. J., *Hervorragende Siebenbürger Sachsen der Gegenwart. III Karl Ziegler...op.cit.*, p. 128.

³⁵ *Wellmann und Ziegler*, in „SDT“, Nr. 8327, 9. Mai 1901, p. 508.

³⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Berliner_Secession (eingesehen 19. Juni 2013).

1904 wurde Karl Ziegler, der um die Jahrhundertwende den Professorentitel erworben hatte, als Professor und Museumsfachmann an das neu gegründete „Kaiser-Friedrich-Museum“ nach Posen berufen. Im Oktober (1904) trat er seinen neuen Dienst an und eröffnete bald danach eine Ausstellung im „Kaiser-Friedrich-Museum“, deren Besprechung in der „Posener Zeitung“ vom „Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt“ übernommen wurde. Darin hieß es unter anderem „Wenn es uns nicht täuscht, so hat Ziegler das Zeug zu einem Historienmaler großen Stils. In der Landschaft mit dem ‚Verlorenen Sohn‘ und in der ‚Büffelschwemme‘ ist etwas von der Gabe plastischer Erzählung, der natürlichen Verbindung zwischen Großartigem und Naivem, wie sie für gute Historienmaler unerlässlich ist“³⁷.

Die ihm anfangs in Aussicht gestellten großen staatlichen Aufträge wurden aus Geldmangel nie verliehen, während die Zusammenarbeit mit dem leitenden Direktor sich als äußerst schwierig gestaltete. Im Herbst des Jahres 1929 hielt sich Karl Ziegler eine Zeitlang in Mediasch/Mediaș auf, wo er Porträtaufträge ausführte. Der Professor und Schriftsteller Otto Folberth (1896–1991) hat die Gelegenheit wahrgenommen, um mit dem Künstler längere Gespräche zu führen. Während dieser Zusammenkünfte hätte Ziegler die Posener Jahre Zeit als „Kalvarienweg“ seines Lebens bezeichnet³⁸. Nach und nach bekam er dann Privataufträge für Monumentalbilder, und im Atelier entstanden seine charakteristischen großformatigen Kompositionen. Aus Posen beschickte er Ausstellungen in Saint Louis und Pittsburgh in den Vereinigten Staaten von Amerika, woher er ehrende Auszeichnungen erhielt. In angesehenen Verlagsanstalten wie „Velhagen & Klasings“³⁹ wurden seine Werke reproduziert und die beliebten „Westermanns Monatshefte“⁴⁰ illustrierten damit literarische Texte⁴¹.

Ein für die siebenbürgisch-sächsischen Kunstpflege – und Kunstbetrieb wichtiges Ereignis fand im November 1904 in Hermannstadt statt, als auf Initiative von Kunstliebhabern (Emil Sigerus, Viktor Klöss) und Künstlern (Carl Dörschlag, Arthur Coulin) der „Sebastian-Hann-Verein für heimische Kunstbestrebungen“⁴² ins Leben gerufen wurde. Dieser steckte sich zum Ziel, das Kunstleben in Siebenbürgen durch eine Reihe von Veranstaltungen zu fördern, den Kunstgeschmack des Publikums zu erziehen, die Museen auszubauen und deren Sammlungen zu bereichern u.s.w. Die erste großangelegte Aktion des neugegründeten Vereins war die Veranstaltung

³⁷ Karl Ziegler in Posen, in: „SDT“, Nr. 9437, 4. Januar 1905, p. 2.

³⁸ Otto Folberth, *Professor Karl Ziegler...op.cit.*, p.21

³⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Velhagen_%26_Klasings (eingesehen 20. Juni 2013).

⁴⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Westermanns_Monatshefte (eingesehen 20. Juni 2013).

⁴¹ Otto Folberth, *Professor Karl Ziegler...op.cit.*, p. 22.

⁴² Gudrun-Liane Ittu, *Der Sebastian-Hann-Verein für Heimische Kunstbestrebungen und die Anfänge des Jugendstils in Siebenbürgen*, in „Forschungen zur Volks- und Landeskunde“, Band 37, Nr. 2, 1995, pp. 71–75.

der „Ersten Ausstellung von Arbeiten siebenbürgischer Künstler“⁴³, anlässlich der „Vereinstage der siebenbürgisch-sächsischen Vereine“ – die zwischen dem 23. und 27. August 1905 in Hermannstadt abgehalten wurden. In der Ausstellung waren 23 Künstler mit 255 Werken vertreten. Die Tageszeitung „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt“ informierte ihre Leser wiederholt über die Ausstellung des „Sebastian-Hann-Vereins“ und meldete am 9. August, dass diese eine erfreuliche Bereicherung erfahren hätte: „Von Maler Karl Ziegler in Posen, der leider durch die einem seiner Bilder widerfahrenen Beschädigung vorläufig noch abgehalten ist, persönlich in Hermannstadt zu erscheinen, sind noch fünf Ölgemälde nachträglich eingetroffen, und zwar ein zweites lebensgroßes Porträt seiner Frau, die Büffelschwemme in ihrer letzten Fassung, das Porträt einer spanischen Tänzerin und zwei interessante Ölstudien, die Landschaften darstellen. Die Verspätung ist dadurch hervorgerufen worden, dass diese Gemälde Zieglers auf einer anderen Ausstellung waren, woher sie nicht rechtzeitig genug expediert werden konnten“⁴⁴. Dem Ausstellungskatalog zufolge war er mit zwölf Werken vertreten – lauter Ölbilder und Ölstudien. Das wohl bekannteste davon war die „Die Büffelschwemme“, das Ziegler in drei Fassungen ausgeführt hat. Zwei davon konnten in Hermannstadt betrachtet werden. Das Gemälde kann mit der Lebensreform, die seit ungefähr 1880 propagiert wurde und auch Freikörperkultur beinhaltete, in Zusammenhang gebracht werden. Der junge, nackte Mensch stand für Freiheit des Individuums⁴⁵.

Von 1907 bis 1914 wurde in Kronstadt/Braşov die Kulturzeitschrift „Die Karpathen“ unter der Leitung des Schriftstellers Adolf Meschendörfer (1877–1963) herausgegeben. Da bildende Kunst in dem Periodikum einen bedeutenden Stellenwert einnahm, erklärte es sich als Presseorgan des „Sebastian-Hann-Vereins“ und brachte fortan Nachrichten aus der Tätigkeit desselben. Außerdem enthielten „Die Karpathen“ zahlreiche Abbildungen von Werken heimischer Künstler –Arbeiten, von denen heute viele verschollen sind – ,was die Publikation zu einer wertvollen Quelle für Kunsthistoriker macht. Die meisten Besprechungen und Abbildungen von Karl Zieglerschen Werken – „Selbstbildnis“ und „Porträt seiner Gattin“ (zweites Oktoberheft 1907), „Amazone“ (erstes Oktoberheft 1908), „Porträt des Schässburger Stadtpfarrers Johann Teutsch“ (zweites Oktoberheft 1909), „Ringkämpfer“ (erstes Maiheft 1910),

⁴³ Siehe *Katalog der Ersten Ausstellung von Arbeiten siebenbürgischer Künstler*. 30 Juli bis 26. August 1905, Jos. Drotleff, Hermannstadt 1905. Die Zieglerischen Werke werden im Katalog unter den Bestandsnummern 244 und 255 geführt u. zw. „Des Künstlers Vater“, „Des Künstlers Frau“, „Selbstportät“, „Siebenbürgische Dorfkirche“, „Büffelschwemme“, „Abendstimmung“, „Vor dem Spiegel“, „Spanierin“, „Porträt der Gattin des Künstlers“, „Büffelschwemme“, „Sturmlandschaft“, „Landschaft“.

⁴⁴ *Die Kunstausstellung des Sebastian Hann Vereins*, in „SDT“, Nr. 9616, 9. August 1905, p. 6.

⁴⁵ Siehe dazu: Renate Foitzik Kirchgruber, *Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900*. Dissertation zur Erlangung der Würde einer Doktorin der Philosophie, Zürich 2003, pp. 31–32.

„Präsident X“ (erstes Oktoberheft 1910), „Portät Carl Wolffs“ und „Porträt des Sachsencomes Friedrich Walbaum“ (zweites Aprilheft 1911) – sind in dieser ersten modernen, deutschsprachigen Kulturzeitschrift veröffentlicht worden und ermöglichen uns, Leben und Oeuvre des Künstlers in groben Zügen nachzuzeichnen. 1911 galt Karl Ziegler bei sächsischen Kunsthistorikern (Viktor Roth?) noch als große Hoffnung und er selbst meinte „dass es ihm die Erfüllung seines idealen Lebenszieles bedeuten würde, der sächsische Maler zu werden, auf den wir acht Jahrhunderte gewartet haben“⁴⁶.

Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges weilte Karl Ziegler oft in Siebenbürgen und malte entweder Bilder nach heimatlichen Vorwürfen oder führte Porträtaufträge aus. Aus dem Beitrag Regine Zieglers „Malerei auf dem sächsischen Pfarrhof“, der am 21. Januar 1914 im „Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt“ veröffentlicht wurde, erfahren wir, dass der im November 1913 in Hermannstadt erkrankte Künstler, der sich in Begleitung seiner Gattin befand, zur Genesung ins Heimatdorf gefahren war, wo er dann auch fleißig arbeitete. Er fertigte Skizzen von einem Hochzeitmahl, von der Weihnachtsfrühkirche, von Frauen beim Gottesdienst, für deren Fertigstellung als Ölbilder ihm die Zeit jedoch nicht ausreichte. Aus dem Arkedener Aufenthalt gingen dennoch zwei Bilder hervor – das eine zeigte zwei in Tracht gekleidete Töchter des Dorfkassiers Hermann beim Binden von Kunstblumen – ein Bild das die Dichterin zu literarischer Bearbeitung anregte – während das andere eine winterliche Ansicht des Pfarrgartens war. Die Dorfbewohner wurden eingeladen, die neuesten Kunstwerke des Malers zu besichtigen, der am 16. Januar die Heimreise nach Posen antrat⁴⁷.

Ich habe es bisher unterlassen, auf einen Aspekt einzugehen, der all diejenige beeindruckt hat, die den Künstler persönlich kennengelernt haben, nämlich die riesige, sportliche Gestalt desselben. Karl Ziegler fand den Ausgleich zum Maleratelier im Sport – als Bogenschütze, Reiter, Golfspieler und leidenschaftlicher Jäger⁴⁸. Letztgenannter Leidenschaft ging er auch jedes Mal nach, wenn er sich in Siebenbürgen aufhielt, so auch im Winter 1913/1914⁴⁹.

Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges hatte Ziegler das dienstpflichtige Alter überschritten (er war bereits 48 Jahre alt), meldete sich jedoch als Kriegsmaler. In dieser Eigenschaft fertigte er Skizzen von Generalfeldmarschall von Hindenburg und General Ludendorf und ließ sich danach an österreichische Frontabschnitte schicken⁵⁰.

⁴⁶ r. R., *Ein vierblättriges Kleeblatt* (Schluss), in „SDT“, Nr. 11533, 8. Dezember 1911, p. 4.

⁴⁷ Regine Ziegler, *Malerei auf dem sächsischen Pfarrhof*, in „SDT“, Nr. 12172, 21. Januar 1914, p. 4.

⁴⁸ A. J., *Hervorragende Siebenbürger Sachsen der Gegenwart. III Karl Ziegler...op.cit.*, p. 128; r. R., *Ein vierblättriges Kleeblatt* (Schluss); Otto Folberth, *Ein vergessener großer Künstler unseres Volkes? Der Maler Karl Ziegler (1866–1945)*, in „Siebenbürgische Zeitung“, Folge 4, 15. März 1984, p. 3.

⁴⁹ Regine Ziegler, *Malerei auf dem sächsischen Pfarrhof*, in: „SDT“, Nr. 12172, 21. Januar 1914, p. 4.

⁵⁰ *Karl Ziegler*, in: „SDT“, Nr. 12431, 13. Januar 1915, p. 5; Otto Folberth, *Professor Karl Ziegler...op.cit.*, p. 22.

Nach Ende des Ersten Weltkrieges verließ er Posen, welches dem neu entstandenen polnischen Staat eingegliedert wurde, und ließ sich vorübergehend am Wannensee nieder.

1921 wurde er als Professor an die Königsberger (seit 1946 Kaliningrad) Akademie berufen⁵¹, wo er bis an sein Lebensende gewirkt hat. Sein letzter Siebenbürgen-Aufenthalt war vermutlich jener vom Herbst 1929, als Otto Folberth mit ihm Gespräche geführt hatte. Damals wurde in Kronstadt eine vom Künstler nicht autorisierte Ausstellung mit Skizzen desselben veranstaltet, eine Ausstellung, die der Schriftsteller Heinrich Zillich im Dezemberheft 1926 der „Klingsor“-Zeitschrift kritisch besprochen wurde⁵².

Der letzte mir bekannte Beitrag über Karl Ziegler ist eine Würdigung anlässlich seines 70. Geburtstages, die im „Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt“ vom 8. Dezember 1936 veröffentlicht wurde⁵³. Darin wies der Verfasser derselben darauf hin, dass der Künstler nach dem Tod des Vaters (die Mutter war bereits 1895 gestorben) und der Schwestern die Heimat nicht mehr besucht hätte. Vermutlich ist er bald danach in Vergessenheit geraten, denn bei den beiden großen Wanderausstellungen, die die „Bildende(n) Künstler aus Rumänien“ 1942 und 1944 im „Deutschen Reich“ zeigten, war er nicht dabei⁵⁴. Seine Vorliebe für neoklassische Darstellungen und Stoffe hätte gut ins Paradigma der „neuen deutschen Kunst“ gepasst, während seine heimatlichen Stoffe im Sinne der „Blut und Boden“-Ideologie hätten instrumentalisiert werden können.

Beim Einmarsch der sowjetischen Armee in Königsberg wurde er – laut Aussagen von Bekannten – auf grausame Art hingerichtet. Auch seine Frau fand damals den Tod. Seine Werke waren kurz zuvor notdürftig verpackt in einem Wehrmacht-LKW nach Berlin gebracht worden, wo sie fast vierzig Jahre lang auf einem Dachboden gelagert wurden. Als Zieglers Freund, in dessen Besitz sich die Bilder befanden, starb, kamen 22 Gemälde in die Werkstatt einer italienischen Restauratorin⁵⁵. In der Ziegler-Mappe des „siebenbürgisch-sächsischen Künstlerarchiv“, das in der „Siebenbürgischen Bibliothek“ in Gundelsheim/Neckar aufbewahrt wird, befindet sich ein Brief aus dem Jahre 1980⁵⁶, in dem von einer größeren Anzahl von Ziegler-Bildern die Rede ist, die ein gewisser Herr Alexander Emig, nach ihrer Restaurierung, dem „Siebenbürgische Museum“ in Gundelsheim als Dauerleihgabe

⁵¹ Otto Folberth, *Professor Karl Ziegler...op.cit.*, p. 22.

⁵² *Ibidem*, p. 19.

⁵³ V. Kl., *Karl Ziegler 70 Jahre alt*, in „SDT“, Nr. 19095, 8. Dezember 1936, p. 4.

⁵⁴ Gudrun-Liane Ittu, *Artiști plastici germani din România. Între tradiție, modernitate și compromis ideologic. Anii 1930–1944*, Editura Academiei Române, București 2011, pp. 64–72.

⁵⁵ Otto Folberth, *Ein vergessener großer Künstler unseres Volkes?...op.cit.*, p. 3.

⁵⁶ Brief von unlesbar an Herrn Müller vom 22. ?unlesbar 1980.

überlassen möchte. Aus unbekanntem Gründen ist es nicht dazu gekommen, da am 2. Februar 1981 Frau Ute Frank (?) den Leiter des Siebenbürgischen Museums, Rolf Schuller, benachrichtigte, dass 14 Ziegler-Bilder zum Verkauf stünden, doch waren sie, wie aus einem handschriftlichen Vermerk am Rande des Briefes hervorgeht, „für uns zu teuer. Kommen nicht in Frage“⁵⁷. Vermutlich blieb das Angebot noch lange gültig, denn 1984 plädierte Otto Folberth in der „Siebenbürgischen Zeitung“ für deren Ankauf durch die „Siebenbürgische Stiftung“ und das „Siebenbürgische Museum“ in Gundelsheim. Meine Nachfrage bei Marius Tătaru, dem ehemals Museumsleiter, ergab, dass das Konvolut nicht erworben wurde und dass es auch keine Dauerleihgaben von Karl Zieglerschen Werken in Gundelsheim gibt. Allerdings habe das Museum 2005 ein sehr bekanntes Werk des Meisters, „Der verlorene Sohn“ (4 x 2,5 m), von einem Anbieter aus Berlin erworben⁵⁸.

Fazit

Karl Ziegler, der „der Künstler auf den die Siebenbürger Sachsen 800 Jahre lang gewartet haben“ hätte werden sollen, hat die hohen Erwartungen, die an seine Begabung gestellt wurden, nicht erfüllt, obgleich er bis zum Ersten Weltkrieg ein sehr erfolgreicher Maler war. Der Historismus, den er anfangs pflegte, kam bald aus der Mode, manierierte Damenporträts sind in der Regel nur für Auftraggeber interessant und die großformatigen neoklassischen Kompositionen entsprachen dem siebenbürgischen Geschmack nicht. Selbst das Brukenthalmuseum, das seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bestrebt war eine „heimische Galerie“ einzurichten, hat wiederholt Angebote Karl Zieglers zurückgewiesen und besitzt nur vier Arbeiten des Künstlers. Die Hermannstädter Museumseinrichtung begründete den Nicht-Ankauf der Zieglerischen Werke mit finanziellen Schwierigkeiten, doch muss auch deren Qualität ausschlaggebend gewesen sein.

Nach dem Ersten Weltkrieg ist Karl Ziegler nach und nach in Vergessenheit geraten, um heutzutage kaum noch erwähnt zu werden.

⁵⁷ Brief von Ute Frank an das Siebenbürgische Künstlerarchiv z. Hd. von Herrn Rolf Schuller vom 2. Februar 1981.

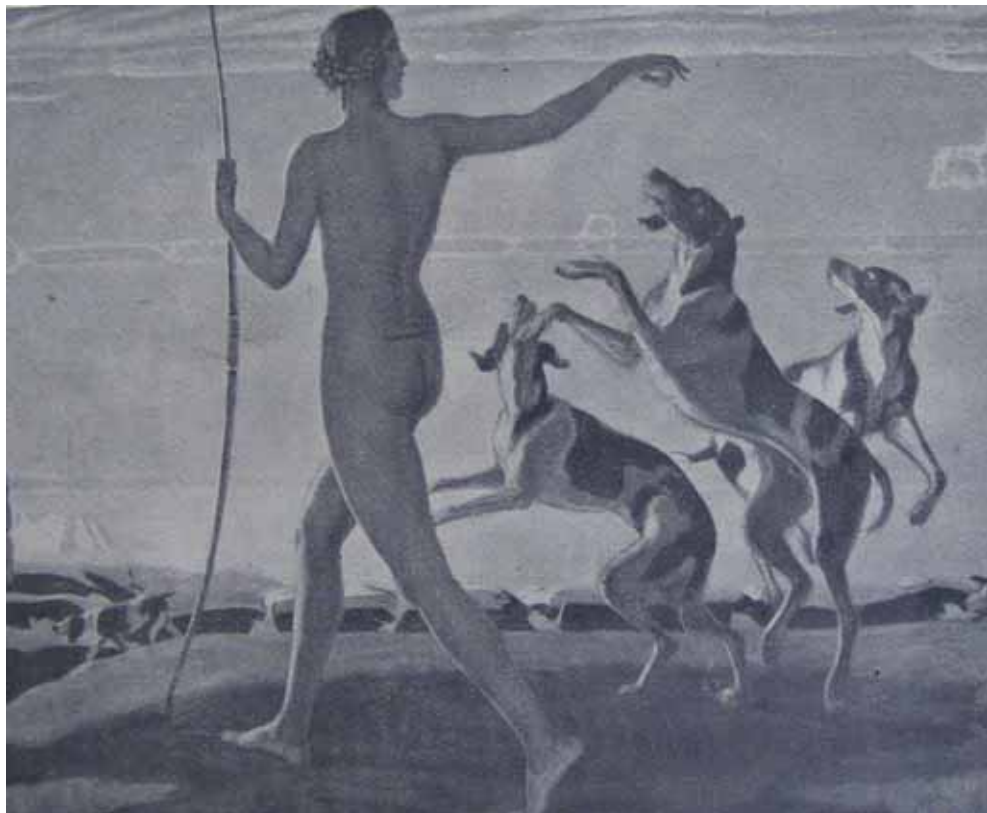
⁵⁸ Email von Marius Tătaru vom 14. Juni 2013.



Die Büffelschwemme / Scăldătoarea bivolilor, în Katalog der ersten Ausstellung von Arbeiten siebenbürgischer Künstler. 30. Juli bis 26. August 1905, Hermannstadt 1905.



Ringkämpfer / Luptători, Wandgemälde im Gymnasium von Rawitsch (Posen) / Pictură murală la Gimnaziul din Rawicz, în „Die Karpathen“, Nr. 2, April 1910.



Aufbruch zur Jagd / Plecareea la vânătoare, in „Klingsor“, Nr. 9, September 1930.

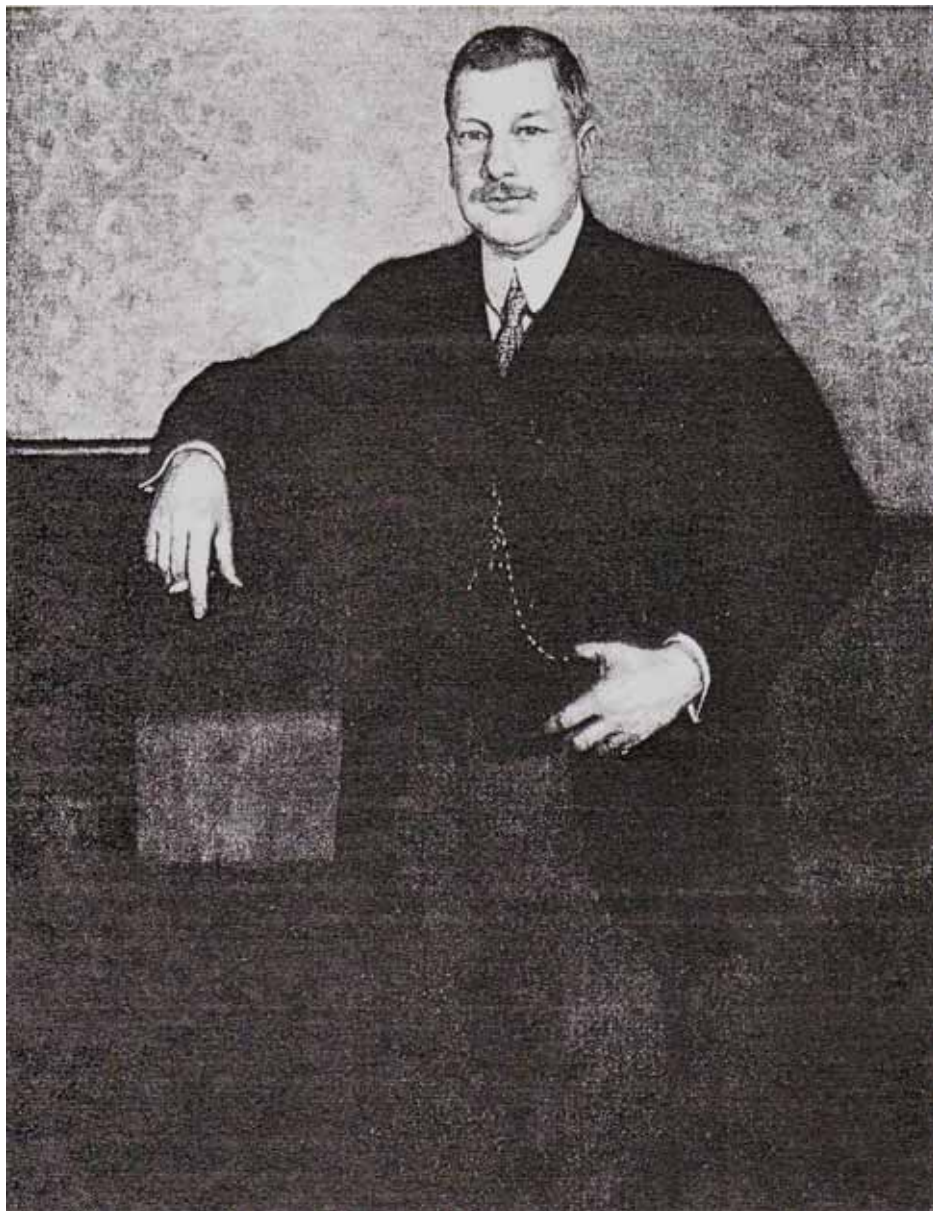


*Porträt des Schässburger Stadtpfarrers Johann Teutsch (1907) / Portretul protopopului
Johann Teutsch din Sighișoara, în „Die Karpathen“, Nr. 2, Oktober 1909.*

KARL ZIEGLER (1866 ARKEDEN/ARCHITA – 1945 KÖNIGSBERG/SEIT 1946 KALININGRAD)



Portät seiner Gattin / Portretul soției artistului, în Catalog der ersten Ausstellung von Arbeiten siebenbürgischer Künstler. 30. Juli bis 26. August 1905, Hermannstadt 1905.



Porträt des Sachsencomes Friedrich Walbaum (1911) / Portretul comitelui sașilor Friedrich Walbaum, în „Die Karpathen“, Nr. 2, April 1911.

ELEMENTE FORMALISTE ÎN DISCURSUL CRITICII DE ARTĂ DIN REVISTA ARTA (PLASTICĂ)

BOGDAN IACOB*

ABSTRACT. *Formalist Elements of the Art Critical Discourse in „Arta (plastică) Magazine”.* The present study describes one of the main instruments deployed by Romanian art critics during the Ceaușescu regime, namely the formalist discourse, as it is present in the *Arta (plastică)* magazine, edited by the Artists' Union. Such discourse was mostly used during the sixties and seventies, after the demise of Socialist Realism as compulsory aesthetic paradigm. Several major art critics have used it in order to assess various forms of artistic endeavours, based on the belief that the critic is able and meant to decipher the profound structure of the art work and to interpret it for the wider audience. Also, this type of discourse was perceived as a way of avoiding a politicized, propagandistic approach of art, and a manner in which a relative autonomy of the field of culture could be maintained.

Keyword: *art criticism, Romania, Arta (plastică) Magazine, formalist discourse; critică de artă, România, revista Arta (plastică), discurs formalist.*

Prezentul studiu își propune să descrie, fără pretenția de exhaustivitate, principalele modalități discursive utilizate în România perioadei comuniste pentru a scrie critică de artă, în speță, text critic publicat în paginile revistei cu caracter specializat artistic al Uniunii Artiștilor Plastici. Apărută încă din anul 1954, aceasta va purta inițial titlul de *Arta plastică*, urmând, din 1969, a se numi *Arta*.

Am avut în vedere perioada așa-numitului regim Ceaușescu, marcată de două evoluții esențiale. Pe de o parte, urmând unui foarte dur deceniu de după instaurarea regimului comunist, proces în care un întreg sistem social a fost brutal destructurat, anii '60 sunt perioada unui așa-numit „dezgheț” (controlat de autoritățile comuniste, în mare parte), când Ceaușescu însuși a părut dispus să acorde o mai mare libertate câmpului cultural. Chiar din 1965, când devine secretar general al Partidului Comunist Român, „cu ocazia diverselor evenimente ale lumii literare și

* Lector doctor la Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca, istoric și critic de artă, iacob_uad@yahoo.com

artistice, Ceaușescu continuă, pentru o vreme, să facă declarații, încurajând de o manieră ambiguă diversificarea culturală, similară cu diversificarea permisă în toate domeniile vieții sociale”.¹

O evoluție în sens invers, o rigidizare a politicii culturale a regimului și o izolare culturală a României caracterizează progresiv a doua parte a epocii aici vizate. Această evoluție își are punctul de start în „tezele din iulie”², în care Ceaușescu trasează linia de dezvoltare culturală a României ca riguros supusă controlului aparatului de partid și de stat. „Tezele din iulie” 1971 au lansat o ofensivă împotriva autonomiei culturii, au condamnat liberalizarea din 1965, au restabilit un index de autori și cărți puși sub interdicție și au accentuat din nou rolul sociopolitic necesar al producției culturale.”³ Mai mult, s-a putut constata despre ultimul deceniu al regimului Ceaușescu, că reprezintă „perioada de delir a unui naționalism de stat[...] Acest blocaj politic și economic de natură clar retrogradă, la care se adaugă controlul total al populației prin miliție și Securitate, face ca România acestor ani să devină o societate închisă, izolată de restul lumii”.⁴

Revista *Arta plastică* este înființată, sub egida Uniunii Artiștilor Plastici din România, asociație profesională națională subordonată și controlată de către autoritățile comuniste. Revistei îi va fi limpede prescris încă de la înființare rolul de organ de propagandă ideologică, dar poziția sa în câmpul presei românești a epocii va fi una semnificativ particulară. Discuțiile ce se vor purta în paginile sale vor depăși nivelul simplei propagande de partid și vor avea, în mare parte, un caracter profesional mai pronunțat, mai ales în perioada amintitei și controlatei deschideri culturale, inclusiv prin înglobarea unor teme de actualitate artistică internațională. De altfel, în organe de presă precum *Scânteia* vor apărea atacuri dure și personale la adresa unor critici care scriu în *Arta*, acuzați de a nu ține cont de nevoile publicului (socialist) și de a promova o artă lipsită de conținut ideologic adecvat.⁵

Mai mult, relația publicației cu politicul cunoaște importante evoluții. Astfel, dacă în anii '50, textele din sfera criticii de artă care apar aici sunt, în marea lor majoritate, dominate de intenția de a impune normele estetice ale realismului socialist, lucrurile se schimbă semnificativ de pe la jumătatea anilor '60. „De-a lungul articolelor acestor ani, e întâlnită adesea teza „diversității necesare” a

¹ Magda Cărneci, *Artele plastice în România 1945 – 1989*, Editura Meridiane București 2000, p. 77.

² Publicate în forma: Nicolae Ceaușescu, *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico – ideologice, de educare marxist – leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, Editura Politică, București 1971.

³ Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura românească sub Ceaușescu*, Editura Humanitas București 1994, p. 231; vezi și Dennis Deletant, *Romania under the Communist Rule*, Fundația Academia Civică București 1998, p.135 și passim.

⁴ Magda Cărneci, *op. cit.*, p. 129.

⁵ Vezi Oscar Han, *Artă și anti-artă, critică și anti-critică*, în „Scânteia”, 18 aprilie 1973.

modalităților plastice, ideea de „pluralitate”, „tendența la coexistență” a limbajelor vizuale, al căror polimorfism ar fi „consecința naturală” a evoluției artei moderne, pe de o parte, și, pe de altă parte, rezultatul „progresului” societății socialiste.”⁶

În schimb, din a doua jumătate a anilor '70, odată cu noua etapă de închidere politică și culturală, presiunea politicului asupra publicației devine din nou mai vizibilă, cu toate că, și în ultimii ani ai regimului Ceaușescu, subordonarea acesteia nu e totală. „Începând cu acești ani, toate numerele revistei *Arta* se vor deschide cu imagini ale șefului statului și cu cel puțin un articol editorial în care se afirmă din nou o poziție teoretică puternic „angajată”. Dar trebuie să precizăm totuși că restul textelor fiecărui număr continuă să urmărească încă multă vreme linia estetică „liberală”, deschisă către cercetări mai mult sau mai puțin experimentale, chiar dacă progresiv informația privitoare la arta occidentală se diminuează și cea asupra artei românești devine din ce în ce mai selectivă.”⁷ De asemenea, critica publicată în *Arta* nu va ajunge niciodată, așa cum este cazul celei din *Scânteia* anilor '80 (perioadă în care, de altfel, cronică de artă se publică aici din ce în ce mai rar) să fie covârșitor searbădă, lipsită de valențe critice propriu-zise și nici dedicată aproape exclusiv expozițiilor cu caracter omagial sau realizărilor „erei Ceaușescu”.

Discursurile de tip formalist sunt amplu utilizate mai cu seamă în anii '60 și '70, fără ca aceasta să însemne că ele dispar din paginile revistei *Arta* în ultima decadă a regimului Ceaușescu. Poate fi tentant să catalogăm acest mod de a scrie critică de artă ca fiind modernist, (post) greenbergian. Posibilele corespondențe trebuie însă abordate cu mare prudență. În primul rând, descrierea evocatoare a lucrării de artă nu este neapărat apanajul unei critici în manieră greenbergiană. După cum nota Belting, „vechiul și bunul ekphrasis[...]a rămas mereu de actualitate”⁸ (deși trebuie de asemenea precizat că doar o parte a textelor critice avute în vedere posedă o dimensiune ekphrastică). În al doilea rând, discursurile de tip formalist ale criticilor de artă din România comunistă au la bază surse diferite de textele lui Greenberg et co. De altfel, acestea din urmă aveau să fie traduse în română abia după 1990.⁹ În schimb lucrări majore de istoria artei, în care analiza formală a operei de artă este considerată ca fiind un instrument important pentru înțelegerea acesteia (vezi autori precum Fiedler sau Wölfflin), contribuie la formarea intelectuală a criticilor epocii.¹⁰

⁶ Magda Cărneci, *op. cit.*, p. 97.

⁷ *Ibidem*, p. 99.

⁸ Hans Belting, *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2003, p. 17.

⁹ Vezi dosarul Clement Greenberg, în „IDEA”, nr. 18, Cluj-Napoca 2004.

¹⁰ De exemplu, cartea lui Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, este publicată la Editura Meridiane în 1968.

Este de notat că în perioada anilor '50, odată cu instaurarea regimului comunist, formalismul în artă este considerat o gravă abatere de la dogmele unei arte socialiste. În România lui Dej nu este acum loc pentru demersuri artistice neconforme principiilor realismului socialist de import sovietic, cum ar fi neutralitatea social-politică a unei arte preocupate doar de aspecte formale, gratuit estetic. Primul număr din revista *Arta plastică* se deschide cu un „Cuvânt înainte”, în care greșeala formalistă este subliniată și înfierată: „Unii artiști consideră însă în mod greșit că atingerea acestei măiestrii s-ar putea dobândi și în afara tematicii noi socialiste, prin speculații formale tehnice, asupra unor subiecte netipice, intimiste, rupte de viață.”¹¹ Găsim vădite ecouri ale unei asemenea atitudini în numeroase texte critice publicate în acei ani. Frecvent, cronicile de expoziție fac analize de conținut ale operelor, evaluează punctual și pe un ton prescriptiv conformitatea unei opere sau a alteia cu principiile realismului socialist.

Cu toate acestea, discursul de factură formalistă și analiza din această perspectivă a operelor de artă se practică și în acei ani în revista *Arta plastică*. Oameni de cultură formați în perioada interbelică vor reuși, din ce în ce mai frecvent pe măsură ce ne apropiem de jumătatea anilor '60, să își publice aici materiale critice de asemenea factură, care adesea au o rigurozitate intelectuală ce le apropie de un ton științific. Printre aceștia se numără Nicolae Argintescu Amza și Petru Comarnescu. Astfel, o cronică la o expoziție colectivă de grafică îi oferă primului ocazia unei problematizări de factură formală generală a acestui mediu de producție artistică: „este sigur că prin înlăturarea dogmatismelor de interpretare, prin lărgirea viziunii în general, și afișul politic va evolua, îmbogățindu-și forța de expresie și pe plan estetic [...]. Va trebui să reluăm cândva problema aceasta a picturalității și a linearității. A încerca să limitezi grafica, precum s-a spus, la „liniar”, la „strict liniar”, este cu neputință. Este cu neputință mai cu seamă în arta modernă, în grafica modernă. În viziunea modernă (modernă, nu modernistă) adesea linia nu este linie în sensul strict, chiar dacă aparențele dau această impresie, ci este subordonată *total* petei cromatice, servind drept „accent” pentru compensație, echilibrare etc.”¹²

Iar Comarnescu realizează o evaluare critică dintr-un asemenea unghi de vedere a operei lui Francisc Șirato, elogiindu-l cu foarte puține rezerve, justificându-i ezitățile atât ca fiind căutări, cât și ca fiind, unele, neîmpliniri cauzate de nefastul context burghez în care a activat, cu argumente aproape mereu sprijinite pe elementele formale ale picturii sale: „Fuziunea dintre formă, lumină și culoare, strălucirea tușelor, aparent aspre și care se încheagă în forme nespuse de vii și vibrante, transparența întregii atmosfere – transfigurează interioarele acelea

¹¹ *Cuvânt înainte*, în „Arta plastică”, nr. 1, 1954, p. 1.

¹² Nicolae Argintescu Amza, *Expoziția anuală de grafică – 1957*, în „Arta plastică”, nr. 4, 1957, p. 12.

obișnuite [...] Linia mai indica încă și o oarecare geometrizare, datorită porțiunilor de culoare diferit luminate, făcea viziunea încă statică și greoaie, iar pasta, concepută ca un smalt, era încă prea lucioasă, fiind așezată în mase mari și viziunea necăpătând încă vibrația învăluitoare și transparența de mai târziu.”¹³

Renunțarea la realismul socialist de către artiștii plastici și scriitorii din România se produce odată cu semnele liberalizării culturale mai sus pomenite. Astfel, „abandonul oficial al realismului socialist are loc în 1965. La Conferința Națională a Uniunii Scriitorilor din februarie 1965, un număr de participanți denunță în termeni mășurați „sociologismul vulgar” dominant, atacând astfel și îngropând realismul socialist muribund [...]. Asemenea scriitorilor, artiștii plastici procedează și ei la schimbări spectaculoase. Mulți dintre artiștii „vechii gărzi” dogmatice sunt înlocuiți de o echipă conducătoare mai tânără și mai ambițioasă, iar la conducerea revistei *Arta plastică*, singura revistă de artă contemporană din țară, sculptorul Ion Vlasiu îl înlocuiește pe graficianul Jules Perahim.”¹⁴ În aceste condiții, critica se va axa din ce în ce mai puțin pe admonestarea ideologică a artiștilor, iar discursurile formaliste vor prolifera.

Cronicile lui Argintescu Amza vor tinde persistent să graviteze în jurul unor termeni și expresii cheie, care uneori lasă impresia de automatisme discursive și pe care autorul le utilizează cu valoare axiologică (căci critica formalistă nu e pur descriptivism pentru autorul de față), cum ar fi recurențele sintagme „bine / slab rezolvat compozițional” sau „susținut cromatic”. Criticul poate, pe de altă parte, concluziona și că o producție artistică e valoroasă datorită absenței neajunsurilor formale. În acest sens, el constată că desenele lui Ion Grigore Popovici lipsesc, din fericire, „nuanța superfluă, sublinierea pseudo-expresivă, ostentativă, greoaie, sugestia modelajului indiscret, cursivitatea academică sterilă și, în primul rând, orice urmă de perspectivă și volum în sens epigonic.”¹⁵

Asemenea texte critice repudiază, de multe ori explicit, tot ce este exagerat, orice demonstrații tehnice gratuite sau forțate. Echilibrul părților, „armonia” este, pentru criticii care mânuiesc asemenea discurs, calitatea supremă prin intermediul căreia o lucrare de artă accede la valoare. Această convingere este profesată de figuri intelectuale cum ar fi Ion Frunzetti, Anca Arghir sau Horia Horșia. De altfel, această apetență clasicizantă este, așa cum s-a constatat (nu neapărat cu satisfacție), o trăsătură importantă a unei mari părți din însăși arta românească a aceluși timp. Astfel, Mihai Drișcu remarcă faptul că, „dacă în considerarea culorii drept punct concret de plecare pentru construcția plastică se poate vedea semnul

¹³ Petru Comarnescu, *Francisc Șirato*, în „Arta plastică”, nr. 1, 1957, p. 24.

¹⁴ Magda Cârneli, *op. cit.*, p. 82.

¹⁵ Nicolae Argintescu Amza, *Ion Grigore Popoviciu: despre desenele sculptorului*, în „Arta”, nr. 2, 1969, p. 14.

cel mai general al modernității în pictura tinerilor, este sesizabilă aici și o continuare a tradiției măștrilor peisajului românesc. Aceasta acționează discret, subtil și menține un simț al măsurii.”¹⁶ Totodată, unii critici ce publică în paginile revistei consideră că o predispoziție pentru moderația formal armonioasă ar fi specifică, proprie culturii române în ansamblu. Din această perspectivă, lucrarea de artă calm armonioasă este valoroasă și pentru că, în acest fel, se arată a fi o expresie autentică a spiritului național. Asemenea convingeri, fie ele sincere, fie superficial asumate, au fost explicit afirmate relativ frecvent și uneori abrupt, pe un ton axiomatic. Un elocvent exemplu în această privință este critica pe care o face reputatul intelectual Ion Frunzetti operei lui Ion Jalea, susținând că, deși anumite caracteristici formale ale producției sale artistice se datorează unor influențe romantice, în ansamblul său, aceasta este una esențialmente clasică: „Jalea crede în clasicism, chiar dacă nu întreaga sa operă o arată”,¹⁷ iar arta sa este o dovadă că undeva între Dunăre și Carpați a trăit „un popor care a devenit clasic fără să știe filologie greacă: din instinct”,¹⁸ ceea ce istoria îl va constata în viitor. În acest fel, o operă contemporană e prezentată ca dovadă a unei presupuse, înnăscute și misterioase abilități a poporului român de a avea acces la cele mai înalte valori spirituale ale umanității, care, în viziunea lui Frunzetti, nu pot fi plasate decât sub cupola eternului, imuabilului clasicism.

Un alt mod de a merge dincolo de descriere este folosit de mai mulți critici de la revista *Arta*, care pornesc de la premiza că criticul de artă are rolul de a revela elemente formale importante, care însă nu sunt evidente publicului larg, nespecializat. Criticul de artă acționează inclusiv, dacă nu fundamental, în baza faptului că posedă o abilitate net superioară mediei de a scruta lucrarea de artă. El pretinde „a avea ochi pentru artă”, abilitate dobândită prin cultivare asiduă și prin contact frecvent și atent cu lucrările de artă. Criticul e un mediator aparte, în viziunea categorică a Ancăi Arghir, unul dintre cei mai percutanți critici ai anilor '60 și '70: „criticul e un inițiat, iar masa pe care o reprezintă e în parte neinițiată.”¹⁹

Asemenea definiții ale criticului de artă, precum și evaluarea favorabilă în *Arta* a unor producții artistice care se structurează ele însele mai degrabă formalist, evadând, fie și în redusă măsură, din aria ideologicului, au atras și virulente critici. Acestea sunt publicate mai cu seamă în *Scânteia*, unde, de exemplu, sculptorul Oscar Han realizează o diatribă împotriva unui întreg grup de critici ce publicau în revista U. A. P. Artist „oficial” al regimului, sculptorul își exprimă profunda nemulțumire față de cei care, adesea dintr-o perspectivă formalistă, apreciază pozitiv arta lipsită de

¹⁶ Mihai Drișcu, *Peisajul*, în „Arta”, nr. 3, 1969, p. 36.

¹⁷ Ion Frunzetti, *Dimensiunea clasică a lui Ion Jalea*, în „Arta”, nr. 8, 1977, p. 6.

¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁹ Anca Arghir, *Arta și publicul*, în „Arta plastică”, nr. 1, 1965, p. 5.

mesaj social și politic mobilizator și care, susține el, ignoră opiniile și nevoile publicului: „Deseori s-au ridicat glasuri nemulțumite spre a arăta că o artă goală de conținut, lipsită de mesaj, nu se poate susține[...]. Contrar acestor opinii de bun simț, unii critici țin cu tot dinadinsul să susțină contrariul, ignorând opinia publicului, căutând să dovedească că arta nu mai poate fi pricepută decât prin intermediul „spiritelor elevate” ale criticilor care sînt niște „inițiați”.”²⁰ Vina criticilor este fundamentală, în viziunea lui Han, și anume aceea de a susține o artă care nu contribuie la edificarea societății socialiste, practicând o critică ce „nu veghează la respectarea principiilor esteticii marxiste.”²¹

Trebuie spus că postura de inițiat, care înțelege opera în profunzimea ei formală și o dezvoltă publicului, ghidându-l hermeneutic, e asumată de mai mulți dintre autorii de la *Arta*. De remarcat e faptul că, în numeroase situații, nevoia pentru medierea operată de către critic este considerată, explicit sau implicit, a fi generată de complexitatea formală și expresivă a limbajului plastic folosit de către artist. Atunci când exprimă o opinie apreciativă la adresa unor lucrări, critici care utilizează tipul formalist de discurs recurg frecvent la termeni ca „subtil”, „complex” sau „rafinat” pentru a da formă acestei evaluări pozitive. O idee esențială prezentă aici este aceea că rafinamentul intrinsec al artei de bună calitate îl face necesar pe critic, acesta fiind capabil să descifreze coduri vizuale și să facă inteligibile publicului profunzimirile unei lucrări de artă complexe. De exemplu, scriind despre o expoziție a Ioanei Kasarghian, Anca Arghir notează că aceasta „folosește echilibre dificile de mase, cadențe elegante de forme, finisaje prețioase, găsite prin luciditate de geometru și gust de bijutier.”²² Iar Horia Horșia scrie despre picturile Ioanei Celibidache, citându-l pe Eugen Ionescu, că au rara calitate de a prezenta „o compoziție complexă, în care culoarea devine formă și forma devine culoare.”²³

În anumite situații, descriptivismul tinde să copleșească textul critic de tip formalist, calitățile propriu-zise ale lucrării de artă fiind mai degrabă lăsate în seama deducției cititorului. În situații destul de numeroase, atunci când judecăm de valoare se inserează în texte critice cu un mai pronunțat caracter descriptiv, acestea tind să fie exprimate în termeni marcat subiectivi. În acest mod revelează despre arta avută în vedere că ar fi „impresionantă”, că ar fi capabilă de a produce „un puternic impact” asupra privitorului sau de a crea „universuri vizuale” capabile să genereze experiență estetică dacă sunt abordate de către privitor cu stăruitoare și iscoditoare atenție. Un exemplu poate fi găsit în abordarea de către Gheorghe Vida, un critic valoros, de altfel, a lucrărilor de tapiserie ale Cristinei Crihan, care „se construiesc în treceri

²⁰ Oscar Han, *op. cit.*, p. 6.

²¹ *Ibidem*, p. 6.

²² Anca Arghir, *Ioana Kasarghian*, „Arta plastică”, nr. 7 – 8, 1966, p. 64.

²³ Eugen Ionescu, apud Horia Horșia, *Ioana Celibidache*, în „Arta”, nr. 1, 1970, p. 37.

ritmice, atent gradate, înscriindu-se cu strictețe și remarcabilă coerență în cadrul unei compoziții geometrice uneori alternată cu structuri organiciste, din care rămân totuși vizibile mai ales schemele logice de organizare.²⁴ În afară de faptul că posedă o coerență „remarcabilă”, autorul se abține de la judecăți de valoare propriu-zise, la fel cum nu argumentează de ce anume coerența menționată e remarcabilă din capul locului. Această neutralitate a tonului poate însă fi pusă pe seama realizării unor texte critice ca obligații ale statutului redacțional, nu neapărat ca expresii ale interesului real pentru producția artistică analizată.

O prezumție esențială aflată la baza tipului de discurs critic formalist este aceea că arta este pe atât de valoroasă, pe cât este artistul de priceput în a manipula elementele formale specifice ce compun o lucrare. O idee asupra căreia critica de acest gen insistă relativ frecvent este aceea că artistul ajunge la rezultate valoroase prin muncă asiduă și cunoaștere specifică²⁵. Postura criticului de artă, ca profesionist avizat ce descifrează cunoașterea subtilă pe care se bazează artistul este asumată de un critic precum Horia Horșia, care, scriind despre sculpturi ale adesea oficial aclamatului Ion Irimescu, pretinde a observa în acestea că „lumina și umbra cad după un calcul prestabilit, împlinind expresia formei și mai ales stabilind nemijlocit legătura dintre obiect și spațiu”.²⁶

Dintr-o asemenea perspectivă, criticul de factură formalistă tinde să își asume misiunea de a persuadea publicul că, și în cazul lucrărilor de artă de factură modernă sau contemporană, în cazul cărora naturalismul abordării realității este abandonat în mare măsură, artistul, în continuare, „știe ce face”. Rolul de mediator profesionist al criticului se exercită și se legitimează în și prin aceste condiții, iar dezvoltările artei recente îl fac pe acesta cu atât mai necesar, cu cât diversitatea fenomenului artistic contemporan, deși nu haotică (o asemenea stare de lucruri ar fi amenințat însăși justificarea existenței criticului de artă), poate fi derutantă pentru acesta. Alexandra Titu oferă o apăsată justificare, într-o asemenea cheie, a profesiei de critic, la finele anilor '70: „Public neomogen, perplex și dispunând de instrumentare de cunoaștere diferite, ineficiente în cazul artei; multitudine de curente, modalități și atitudini artistice convergente, dar aparent contradictorii: iată câmpul pe care trebuie să opereze criticul, critica de artă în general, situație care o face necesară dincolo de orice jocuri de cuvinte.”²⁷

²⁴ Gheorghe Vida, *Tineri artiști din Sibiu*, în „Arta”, nr. 9, 1985, p. 19.

²⁵ Vezi Alexandra Titu, *Critica – profesie și cultură*, în „Arta”, nr. 1, 1980, p. 23, care susține că profesia de critic de artă „presupune o pregătire de specialitate, o cultură, o frecventare continuă și responsabilă a manifestărilor artistice și o mare putere de detașare nu numai de propriile orgolii, dar și de propriile opțiuni de gust, în tendința onestă și pozitivă spre judecata de valoare.”

²⁶ Horia Horșia, *Ion Irimescu. Profil*, în „Arta”, nr. 3, 1973, p. 16.

²⁷ Alexandra Titu, *op. cit.*, p. 22.

Credem că este important de precizat, în finalul acestei treceri în revistă cu titlu exemplificator a încercărilor critice ce folosesc discursul de tip formalist, că aderența la acesta nu exclude complexitatea evaluării critice, la fel cum nu presupune automat unilateralitatea abordării.

Adesea într-o exprimare cu accente lirice, utilizând percutant, nu o dată, metafora, Arghir utilizează discursul formalist într-o manieră aparte, în mai multe moduri, față de cele uzitate de majoritatea confrăților care folosesc abordări formaliste. Pentru ea, de exemplu, coerența și armonia formală a unei lucrări de artă nu par să fie condiții necesare și cu siguranță nu suficiente, pentru a îi asigura acesteia calitatea și forța expresivă. Cronica pe care o face unei expoziții a lui Traian Brădean din 1968 ne oferă un exemplu de mod în care un discurs de tip formalist poate fi îmbogățit prin ironie subtilă, dar acidă și poate argumenta chiar faptul simplu că echilibrul compozițional nu duce neapărat o lucrare de artă spre excelență. Criticul constată: "Traian Brădean e unul dintre artiștii gospodari care pictează și desenează într-o rațională reciprocitate a efectelor."²⁸ Că aceste raționale echilibre nu sunt satisfăcătoare artistic reiese limpede din utilizarea termenului „gospodar”, care e departe de a conota calități curent atribuite artistului, mai cu seamă dintr-o perspectivă modernistă, cum ar fi asumarea de riscuri și transgresarea locurilor comune, depășirea tentației soluțiilor la îndemână.

În fine, vom folosi un alt text al Ancăi Arghir, dedicat artistului Ion Bitzan, pentru a exemplifica modul în care tipul de discurs critic formalist poate merge mult dincolo de descriptivism, neutralitate și evaluarea a operei strict prin prisma jocului de elemente formale. Acestea din urmă ajung să fie utilizate ca punct de plecare pentru o înțelegere mai amplă, hermeneutic îmbogățită a lucrării de artă. Decriptând codurile formale interne ce îi structurează lucrările, criticul notează la un moment dat că Bitzan „nu aplică științific, ci redescoperă empiric codificata echivalență (care e de ordin metaforic, în ciuda enunțului normativ): 'linia curbă exprimă organicitatea, linia dreaptă exprimă constructivitatea'”.²⁹ Textul citat este, în ansamblul său, o adecvată exemplificare a abilității criticului de artă de a realiza o analiză de profunzime a unei opere, pornind de la date formale³⁰. Acesta vorbește convingător și argumentat despre abilitatea artistului de a utiliza elementele formale specifice domeniului său de acțiune pentru a îmbogăți conținutul semantic al lucrării de artă și pentru a oferi sens relevant demersului său creativ.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Anca Arghir, *Ion Bitzan. Obiectul între fizică și metafizică*, în „Arta”, nr. 5, 1972, p. 23; sublinierile aparțin autoarei.

³⁰ În același text, Arghir argumentează astfel o diferență majoră între arta lui Bitzan și Arte Povera sau arta minimalistă, de care era văzută ca fiind apropiată, plecând de la elemente similare, precum utilizarea anumitor „materiale umile și abia modelate”: „În fond, artistul nostru se află la antipodul mișcărilor în acest sens, căci el propune aceste materiale nu pentru că, ci cu toate că sint astfel. Arta sa poetică e din familia parnasiană” (din nou, sublinierile aparțin autoarei).

Publicată sub egida Uniunii Artiștilor Plastici din România, revista *Arta (plastică)* se dovedește a fi o sursă de primă importanță pentru studierea fenomenului criticii de artă din perioada comunistă. Jucând rolul unei platforme specializate de dezbateri a ideilor despre artă și despre arta contemporană în special, publicația a fost supusă ingerințelor și presiunilor generate de un regim politic totalitar, fără însă a deveni niciodată în totalitate un organ de presă propagandistic.

Discursul formalist este unul dintre principalele instrumente ale criticii de artă, textele ce îl utilizează dominând paginile revistei în anii '60 și '70. Această evoluție este de pus deopotrivă pe seama renunțării pe scară largă, în mediul cultural românesc, la normele realismului socialist, petrecută o dată cu relativa liberalizare politică și culturală de la jumătatea anilor '60, a existenței unor antecedente relevante în perioada interbelică și chiar în anii '50 (când, per ansamblu, orice formă de formalism este totuși explicit repudiată ca fiind o gravă greșeală ideologică în raport cu dogma politică impusă de autorități) și a capacității acestui tip de discurs de a se replia, fie și parțial, din sfera discursurilor politizate, oarecum obligatoriu propagandistice. Aceasta neutralitate față de politic este în concordanță cu teza autonomiei artei și a culturii, amplu promovată în epocă în lumea artistică și literară din România și nu exclude formularea de judecăți de valoare, care sunt articulate, în multe situații, în baza unei argumentații robuste.

PER LA SALVEZZA DEI BENI CULTURALI IN ITALIA. LA COMMISSIONE FRANCESCHINI E LA CODIFICAZIONE DI UN NUOVO CONCETTO DI TUTELA (1964 – 1966)

ANDREA RAGUSA*

ABSTRACT. *For the Preservation of Italian Cultural Asset. Commissione Franceschini and the Building of a New Idea of Tutelage (1964-1966).* The essay focuses one of the most important moments within the debate on the matter of cultural heritage and its tutelage in Italy. The “Commission for the study of tutelage and valorization of historical, archeological, artistic and of landscape” – named Commission Franceschini from its President, the catholic Deputy Francesco Franceschini – represented a moment of crucial and innovative analysis, developing on the situation of desolation and decay of cultural asset and landscape in Italy. The essay analyses the beginning, work and results of the Commission, pointing out the most relevant elements of innovation, especially a new concept of cultural heritage as a “memory of the human civilization”, and a new idea of tutelage, both from the point of view of the laws, and the structure of the related administration.

The results of the Commission were the basis of the following development of the tutelage in Italy: first of all through the institutional changement introduced by Regions, and, secondly and above all, through the new Ministry for the Cultural and Environmental Heritage instituted in 1974.

Keywords: cultural asset, politics, political debate, tutelage, economic development.

REZUMAT. *Pentru salvarea bunurilor culturale în Italia. Comisia Franceschini și codificarea unui nou concept de tutelă (1964-1966).* Eseul se axează pe unul dintre cele mai importante momente din cadrul dezbaterii cu privire la problema patrimoniului cultural și a tutelei sale în Italia. „Comisia pentru studiul tutelei și valorizării patrimoniului istoric, arheologic, artistic și al peisajului cultural” – numită Comisia Franceschini după președintele acesteia, deputatul catolic Francesco Franceschini – a reprezentat un moment crucial de analiză și inovare în ceea ce privește situația de dezolare și degradare a peisajului bunurilor culturale în Italia. Eseul analizează începuturile, activitatea și rezultatele Comisiei, evidențiind

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

cele mai relevante elemente inovatoare, în special un nou concept de patrimoniu cultural ca „memorie a civilizației umane”, și o nouă idee de tutelă, ambele din punctul de vedere al legislației și al structurii administrației amintite.

Rezultatele Comisiei au stat la baza dezvoltării ulterioare a tutelei în Italia: în primul rând prin schimbarea instituțională introdusă de regionalizare, dar mai ales prin noul Minister al Patrimoniului și Peisajului Cultural înființat în 1974.

Cuvinte cheie: *bunuri culturale, politică, dezbateri politice, tutelă, dezvoltare economică.*

1. La Commissione Franceschini come problema storiografico

La “Commissione d’indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio”, nota come “Commissione Franceschini” dal nome del Deputato Francesco Franceschini che la presiedette, rappresenta una esperienza decisiva nella storia del dibattito sviluppatosi intorno alla questione della tutela e della gestione dei beni culturali nel Novecento italiano, con un’ampia risonanza e profondi legami nel dibattito europeo. Essa costituisce pertanto un momento storicamente rilevante nel percorso di evoluzione che tale settore delle politiche ebbe in Italia, ed offre elementi di notevole interesse ai fini di uno studio delle prospettive di elaborazione concettuale e di azione politica, consolidatesi in Italia all’indomani della seconda guerra mondiale e più precisamente nel torno d’anni che videro il paese investito dalla trasformazione strutturale innescata dal “miracolo economico”.

Da un punto di vista metodologico, lo studio della Commissione Franceschini appare aperto ad almeno tre diverse prospettive di analisi. Come Commissione d’indagine istituita dal Parlamento italiano, e composta di Deputati e Senatori oltre che di un gruppo di esperti e tecnici di altissimo livello e grande esperienza, essa può essere considerata – in primo luogo – come una delle non infrequenti tappe di un percorso di studio e di analisi della realtà economico-sociale italiana che avevano sin lì segnato – e che avrebbero ancora segnato successivamente – la storia politica e parlamentare italiana. Di questa storia, cominciata con l’inchiesta sul brigantaggio promossa e condotta da Giuseppe Massari nel 1862, e proseguita lungo cento anni di vita dello Stato unitario con una attenzione fattasi via, via crescentemente specifica al pari di quanto analitici divenissero nel corso del tempo gli strumenti ed i risultati, l’indagine della Commissione Franceschini costituì un punto d’arrivo ed al tempo stesso di svolta: perché giunse a ridosso del centenario dello Stato italiano, dopo due inchieste sulla disoccupazione e la miseria che avevano segnato in profondità l’Italia

della ricostruzione post-bellica; perché guardava quell'Italia sedimentata nella bellezza della propria memoria scontrarsi con una trasformazione inattesa e dagli esiti imprevedibili, che ne metteva a rischio la stessa esistenza.

Nello stesso tempo, ed in fondo per queste stesse ragioni, l'inchiesta della Commissione Franceschini assume in questa storia una fisionomia autonoma: e ciò tanto sul piano tematico, quanto su quello tecnico. Specifico era infatti l'oggetto tematico, che pur essendo stato ormai acquisito largamente al dibattito giuridico e politico aveva tuttavia i contorni annacquati e mossi di un terreno su cui la politica muoveva ancora passi incerti e soprattutto diffidenti, se non addirittura disinteressati. Da questo punto di vista il lavoro della Commissione Franceschini costituisce – in secondo luogo – un osservatorio di particolare trasparenza ed interesse per verificare il precisarsi di limiti concettuali, indirizzi politici, strumenti operativi, relativamente alla questione della tutela del patrimonio. La Commissione Franceschini si inserì in un dibattito politico e soprattutto giuridico che da tempo aveva ripreso ed approfondito, dopo la guerra, la riflessione sul tema della tutela: lo conferma se non altro il numero ed il rilievo dei lavori comparsi sin dai primissimi anni Cinquanta ad opera di giuristi di vecchia come di nuova generazione; il contributo offerto da alcuni dei più brillanti di essi al consolidamento di nuovi settori delle scienze giuridiche, segnatamente quello del diritto pubblico ed in particolare amministrativo; e non meno l'infittirsi del confronto a livello politico, cominciato nel 1945 con il problema della ricostruzione dei monumenti e dei centri storici offesi dai bombardamenti, e continuato negli anni Cinquanta-Sessanta di fronte allo sviluppo della società industriale e di massa, percepita in non pochi segmenti dell'intellettualità come una rovinosa aggressione al patrimonio ed al paesaggio. Di questo percorso l'indagine della Franceschini fu senza dubbio un punto di arrivo: sia perché tematizzava il bene culturale come oggetto di un diritto pubblico soggettivo che neanche la Costituzione repubblicana – pur nella coraggiosa proposizione dell'articolo 9 – era riuscita fino in fondo a definire superando le barriere fraposte dalla tenace resistenza di una concezione privatistica di antica impronta liberale; sia perché raccoglieva il lavoro di esperti che riannodavano i fili di percorsi generazionali differenti e di competenze stratificate; sia perché, infine, determinava l'aprirsi di un orizzonte nuovo per il lavoro della tutela, sia a livello concettuale, sia a livello operativo.

Con la definizione di "testimonianza materiale di civiltà", come non avrebbe mancato di osservare Massimo Severo Giannini in un saggio del 1976, il campo del patrimonio culturale da proteggere si apriva a percorsi di straordinario interesse ma, anche, di non meno straordinaria pericolosità. Illimitato diveniva infatti, teoricamente, il campo dei beni da tutelare, intesi questi come singoli elementi (monumenti, reperti, quadri) o come insiemi complessivi (siti naturali, centri storici, complessi monumentali). Difficile, di conseguenza, prevedere strumenti

sufficientemente efficaci per operare nel senso della tutela. D'altra parte questa stessa definizione apriva la porta a nuove, e teoricamente infinite, possibilità di intervento, spostandone in maniera definitiva la prospettiva da una impostazione passiva e, potremmo dire, "museale", ad una che tendeva sempre più ad impegnarsi sulla valorizzazione e sullo sfruttamento economico. Da questo punto di vista, l'indagine della Commissione Franceschini costituì uno snodo fondamentale in una evoluzione che avrebbe avuto il proprio punto d'arrivo nella più recente legislazione, ed innanzitutto nel Codice dei Beni Culturali e del paesaggio (il cosiddetto Codice Urbani), approvato con Decreto Legislativo n° 42 nel 2004 e successivamente modificato nel 2006, che ne ha raccolto quel riferimento così innovativo alla "testimonianza di civiltà". La Commissione Franceschini offre in fondo – in terzo luogo – una nitida fotografia di quello che era il paesaggio della cultura italiana alla fine degli anni Cinquanta, ed al tempo stesso una chiave interpretativa nuova per un paese che si stava trasformando. Vi era in essa, in definitiva, il confronto cristallino tra l'Italia di ieri – ottocentesca, liberale, salottiera e raffinata non meno di quanto fosse affaticata e rachitica nei propri processi di sviluppo industriale, nel proprio provincialismo verboso ed arruffone, nelle proprie velleità di grandezza – e l'Italia che si sporgeva sull'oggi dalla sommità dei propri monumenti: spaventata e ritrosa non meno di quanto fosse entusiasta e voracemente affamata del nuovo che il futuro avrebbe potuto riservare.

2. Esperienze precedenti: la Commissione Mista del 1956-'57.

L'esperimento della Commissione Franceschini, in effetti, non era nuovo. Nell'ampio dibattito che aveva segnato il confronto sulla tutela sin dall'inizio del secolo, faticosamente ripreso dopo la fine della guerra, momenti di analisi organica sullo stato del patrimonio e sul problema degli interventi da attuare erano emersi sin dalla metà degli anni Cinquanta, di fronte alle prime avvisaglie della trasformazione che avrebbe di lì a poco investito il paese.

Il 30 settembre 1955, in particolare, la Camera aveva approvato un ordine del giorno che invitava il Governo a costituire "con la maggiore possibile sollecitudine" una Commissione speciale mista con l'incarico di formulare una proposta di legge intesa a destinare fondi speciali per la salvaguardia del patrimonio artistico e culturale italiano, ed altra proposta di legge intesa a proteggere le bellezze naturali e storiche dalle devastazioni continuamente perpetrate "a fini vari". L'ordine del giorno era stato firmato dai socialisti Vittorio Marangone, Domenico Chiaramello, Guido Mazzali, Oreste Lizzadri, Anna De Lauro Matera, Mario Berlinguer; dai democristiani Carlo Vischia, Raffaele Resta, Giovanni Battista Pitzalis, Ettore Viola, Francesco Franceschini;

dai comunisti Concetto Marchesi, Antonio Bernieri, Raffaele Sciorilli Borelli, Stello Lozza; dai repubblicani Cino Macrelli ed Ugo La Malfa; da Francesco Colitto e Benedetto Cottone in rappresentanza del Partito Liberale. Firmato in maniera omogenea da rappresentanti delle forze politiche impegnati da sempre – come dirigenti politici o da intellettuali, taluni, di riconosciuta autorevolezza – l'ordine del giorno aveva raccolto la denuncia venuta nelle relazioni delle Commissioni permanenti di Pubblica Istruzione delle due Camere sull'esigua consistenza delle quote di bilancio destinate alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Carlo Vischia, relatore alla Camera per l'anno finanziario 1955-'56, aveva sottolineato ad esempio la "situazione di estrema miseria" dei servizi ed istituti bibliografici: il capitolo 186 del bilancio della Pubblica Istruzione – che disponeva una cifra complessiva di 239.700.000 lire per la gestione delle Biblioteche Nazionali di Roma e Firenze, per la gestione del patrimonio di manoscritti, incunaboli, codici miniati, edizioni rare, conservati nelle antiche biblioteche monastiche ed in quelle private o di corte, ed infine per allargare il patrimonio bibliografico delle 12 biblioteche universitarie esistenti – finiva per destinare appena 20 e 18 milioni circa per le Biblioteche Nazionali, e poco più di un milione per le altre. Ciò perché sullo stesso capitolo 186 gravava anche il mantenimento di 33 biblioteche governative e 10 biblioteche monumentali, l'onere delle mostre, gli eventuali interventi per acquisiti bibliografici pregevoli e per l'esercizio del diritto di prelazione; ma anche la pubblicazione dei due repertori bibliografici nazionali, il servizio degli scambi internazionali, le spese di funzionamento delle Soprintendenze bibliografiche. Particolarmente grave la situazione in cui operavano i funzionari delle 15 Soprintendenze bibliografiche diffuse sul territorio, ciascuna con competenza fino a cinque, sei, nove province:

questi funzionari – aveva affermato Vischia – ognuno dei quali ha una giurisdizione che si estende fino a cinque ed a sei ed anche a nove province; questi funzionari dalla cui solerzia e vigilanza dipende che preziosi cimeli non attraversino indisturbati i confini a dispetto di tutti i diritti di prelazione e di tutte le leggi di tutela, questi funzionari che con la loro continua presenza esortatrice dovrebbero promuovere anche nel nostro paese un rapido movimento di organizzazione bibliotecaria, a differenza di tutti gli altri servizi tecnico-ispettivi del Ministero della Pubblica Istruzione, non dispongono di un solo automezzo per spostarsi nel territorio, e per le spese dei loro uffici non hanno che le briciole carpite al magro bilancio delle biblioteche governative.¹

¹ Relazioni delle Commissioni Parlamentari sui bilanci della Pubblica Istruzione – Antichità e Belle Arti – Biblioteche, *Relazione del Deputato Carlo Vischia*, in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, Colombo, Roma 1967, Vol. II°, pag. 39.

Non meno grave era la situazione per gli altri comparti dell'organizzazione del patrimonio bibliografico: così per le 92 biblioteche provinciali, per le quali erano stanziati appena 20 milioni di lire; così per l'irrisorio stanziamento delle biblioteche popolari – quest'ultime, che sarebbero state progressivamente assorbite dal servizio nazionale di lettura, erano ancora 5.000 – per le quali erano stanziati appena 15 milioni di lire.

Non erano mancati i riconoscimenti all'attività della Commissione e del Ministero: esempi positivi erano la legge per la nuova Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, quella per il completamento dei lavori della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, quella per la ricostruzione della Biblioteca Nazionale di Torino. Né meno rilevanti erano stati i provvedimenti per i restauri dei monumenti e l'intensificarsi dell'ammodernamento del regolamento dei musei, ed ancora la legge per la conservazione delle ville venete e gli studi per la sistemazione dell'Appia antica. Ma rimaneva il dato sconcertante di un Ministero che con una dotazione – quella del capitolo 228 – di appena 70 milioni, avrebbe dovuto affrontare una serie di interventi di numero e complessità tali da richiedere ben altro livello di stanziamenti: solo per ricordare qualcuno di quelli citati nella relazione di Vischia, il consolidamento delle mura della Porta Palatina a Torino, la sistemazione della zona archeologica dei Balzi Rossi di Ventimiglia, la ricostruzione del Colonnato di San Lorenzo a Milano, la campagna di scavi per i mosaici di Aquileia, il consolidamento dell'Arena di Verona, i lavori di restauro ai teatri romani di Urbisaglia (Ascoli Piceno), Gubbio e Spoleto, l'esplorazione delle Tombe etrusche di Vetulonia e Populonia, la ristrutturazione del Teatro romano di Volterra e dell'Anfiteatro di Arezzo, la scoperta delle Terme di Traiano e delle strutture antiche del Porto Romano di Civitavecchia, il ripristino dell'Acropoli e del Mercato Romano di Ferentino; gli scavi della Villa Adriana a Tivoli; gli sviluppi delle ricerche a Pompei, Ercolano, Castellammare di Stabia, Paestum, Velia e Minori, la campagna di scavi a Locri. Completavano il quadro gli appena 100 milioni del capitolo 225 per le spese di musei, pinacoteche, gallerie statali; i 70 milioni per le opere di restauro di monumenti pubblici e privati, la previsione addirittura desolante del capitolo 235 che destinava appena 1.500.000 per il funzionamento e l'incremento dell'Istituto Centrale del Restauro. Gli interventi summenzionati erano stati non a caso resi possibili dall'utilizzo del fondo straordinario del capitolo 280.

In Senato, era stato il democristiano sassarese Giovanni Lamberti a far eco alla relazione di Vischia, ribadendo – pur in un quadro più ampio di riconoscimenti –

Un'attenta rassegna delle molte attività che rientrano nell'ambito della direzione generale delle antichità e belle arti, dimostrerebbe che non c'è forse capitolo del bilancio che non richiederebbe stanziamenti di gran lunga maggiori, non solo di quelli che nella formazione dello stato di previsione sono stati disposti, ma anche di quelli che la Camera dei Deputati è riuscita modestamente

ad elevare: in modo particolarissimo[...]un ulteriore, largo incremento del capitolo 227, che riguarda i lavori di conservazione e restauro ad opere d'arte di proprietà pubblica e privata, ed i sussidi a musei e pinacoteche non governative.²

L'ordine del giorno presentato nel settembre 1955 alla Camera dei Deputati era stato raccolto nel Decreto Legge, approvato il 29 gennaio 1956 su proposta del Ministro dell'Istruzione controfirmata dal Presidente del Consiglio Antonio Segni, che aveva istituito la Commissione Parlamentare mista per la tutela del paesaggio e la valorizzazione del patrimonio artistico e culturale,

la quale – affermava il Decreto – accertati i dati inerenti al complesso problema, formuli una proposta di legge intesa a destinare fondi speciali per salvare dall'attuale abbandono il patrimonio artistico italiano, ed altra proposta di legge intesa a proteggere le bellezze naturali e storiche dalle devastazioni che, a fini vari, in continuo aumento vengono perpetrate.³

Lo stesso Vischia ne era stato eletto Presidente, e VicePresidente Marangone: l'uno, siciliano, avvocato, già con l'esperienza di Sottosegretario alla Pubblica Istruzione nel VI e VII Governo De Gasperi; l'altro, cresciuto nella federazione socialista di Udine, laureato in lettere e giornalista pubblicista, con una sensibilità che lo avrebbe portato nel prosieguo a divenire membro dell'UNESCO.

La Commissione vedeva tra i suoi membri, oltre ai firmatari dell'ordine del giorno, i Deputati Romolo Decidue, Angela Gotelli, Angelo Salizzoni, Giuseppe Togni, Benigno Zaccagnini, democristiani; Alessandro Natta, Antonio Pino, comunisti; il socialista Alcide Malagugini ed Angelo Nicosia in rappresentanza del Movimento Sociale; tra i Senatori Giovanni Ponti, Luigi Russo per la DC; Armando Cermignani per il PSI; Maurizio Valenzi per il PCI; Raffaele Ciasca per il PLI; Aldo Spallacci per il PRI; oltre ad Umberto Zanotti Bianco e Pietro Canonica, nominati Senatori a vita rispettivamente nel 1952 e nel 1950. Da un punto di vista generazionale la Commissione raccoglieva rappresentanti di un arco molto vasto che andavano dalla generazione immediatamente post-unitaria (Pietro Canonica era nato nel 1869) alla generazione degli anni Venti-Trenta (del 1926 era Aldo Nicosia), con una frequenza concentrata soprattutto negli anni intorno al passaggio del secolo (tra gli anni 1894-'95 e gli anni 1904-'05). Equilibrata era la distribuzione territoriale di provenienza, e soprattutto estremamente omogenea la provenienza professionale: si trattava per lo più di giornalisti o insegnanti di lettere (quest'ultimi ben 9 sui 25 membri), docenti universitari soprattutto di materie giuridiche, oltre ad un funzionario della Pubblica Istruzione, al pittore e scultore Pietro Canonica ed allo scrittore ed intellettuale Umberto Zanotti Bianco.

² Relazioni delle Commissioni Parlamentari sui bilanci della Pubblica Istruzione – Antichità e Belle Arti – Biblioteche, *Relazione del Senatore Giovanni Lamberti*, Ivi, pag. 43.

³ *Costituzione della Commissione parlamentare mista per la tutela del paesaggio e la valorizzazione del patrimonio artistico e culturale* – 29 gennaio 1956, Ivi, pag. 132.

Zanotti Bianco era stato relatore per la III^a Sottocommissione, chiamata ad occuparsi del settore dei Musei, degli Scavi e delle Gallerie. Con Lionello Venturi, correlatore della stessa, egli portava l'esperienza di intellettuale meridionalista dedito da sempre all'educazione ed alla formazione scolastica che si era concretizzata in una vasta opera di formazione di maestri, e di costruzione di asili e biblioteche, soprattutto nel Mezzogiorno d'Italia, anche sull'onda dell'esperienza attiva vissuta partecipando alla fondazione, nel 1910, dell'Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno con Padre Giovanni Semeria e con lo scrittore Antonio Fogazzaro. Volontario nella Grande Guerra, ma firmatario del manifesto degli intellettuali antifascisti nel 1925, ed attivo nel movimento antifascista Alleanza Nazionale per la Libertà dal 1930, si era ben presto avvicinato agli studi archeologici fondando nel 1920, con Paola Orsi, la "Società Magna Grecia", con la quale aveva condotto scavi nella zona agrigentina di Sant'Angelo Muxaro e con Giuseppe Foti presso Sibari, in provincia di Cosenza; e successivamente, ancora, durante il periodo di confino a partire dal 1941, di una inaspettata scoperta presso la foce del fiume Sele, vicino a Paestum, ove aveva avuto occasione di rinvenire, insieme a Paola Zancani Montuoro, il santuario dedicato alla dea Hera Argiva. Nel 1955, infine, già dopo la nomina a Senatore a vita venuta all'età di 63 anni (Zanotti Bianco era nato a Creta nel 1889), era stato tra i fondatori di "Italia Nostra" divenendone anche il primo Presidente. Lo storico e critico d'arte Lionello Venturi aveva fatto parte della Sottocommissione insieme a Giulio Carlo Argan, di Venturi allievo e già affermato studioso partecipe del percorso che aveva portato all'approvazione delle leggi del 1939. Della Sottocommissione avevano poi fatto parte Canonica, Cermignani, Franceschini, Russo e Spallicci di nomina politica; tra i tecnici e gli studiosi emergevano alcune tra le maggiori figure dell'epoca: Palma Bucarelli, classe 1910, allieva di Adolfo Venturi e Pietro Toesca a Roma, nel 1933 vincitrice di concorso come Ispettore alle Antichità e Belle Arti, assegnata alla Galleria Borghese e dal 1941 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Emilio Lavagnino, romano del 1898, allievo egli pure di Venturi ed egli pure con un percorso nell'amministrazione delle Belle Arti: dapprima Ispettore aggiunto alla Soprintendenza di Palermo, poi a quella di Napoli, dove era stato tra i protagonisti del restauro della Chiesa di San Gennaro fuori le mura, infine Direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica dal 1933; Bruno Molajoli, nato a Fabriano nel 1905, entrato nell'Amministrazione delle Belle Arti dopo la laurea in Lettere a Bologna ed il perfezionamento in storia dell'arte a Roma, culminata nella nomina alla Soprintendenza di Napoli nel 1939; l'archeologo Pietro Romanelli, del 1889, impegnato negli scavi romani di Tarquinia, Ostia, e del Foro Romano. Erano stati membri della Commissione, poi, Mario Salmi ed Ugo Procacci: il primo, classe 1889, storico dell'arte fautore di un metodo filologico che aveva avuto una delle prove più interessanti nelle lezioni fiorentine dell'Anno Accademico 1945-'46 dedicate alla Basilica di San Salvatore di Spoleto; il secondo, fiorentino del 1905, teorico del restauro finalizzato alla conservazione ed alla tutela dei monumenti, fondatore nel 1932 nel Gabinetto di restauro dei dipinti destinato a

confluire, nel 1975, nell'Opificio delle Pietre Dure attraverso la fusione dell'antico opificio mediceo alle dipendenze del neonato Ministero per i Beni Culturali.

Di livello non minore era stata la composizione delle altre tre Sottocommissioni in cui era stata organizzata la Commissione: la I^a - impegnata sulla "Materia giuridico-finanziaria e sugli affari generali" – aveva avuto come relatore Raffaele Resta e come correlatore lo storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti, e tra i suoi membri: Osvaldo Del Grosso, Michele De Tommaso, Mario Grisolia, Alessandro Natta, Guido Mazzali, Angelo Salizzoni, Giuseppe Togni, Maurizio Valenzi, Giovanni Battista Pitzalis e Fernanda Wittgens; la II^a – relatore Giovanni Ponti e correlatore lo storico dell'arte pistoiese Roberto Papini (classe 1883) – era stata incaricata del settore "Urbanistica, Monumenti e Paesaggio", e composta da Alfredo Barbacci, dal grande storico dell'arte Cesare Brandi, da Enzo Cappabianca, Domenico Chiaramello, Benedetto Cottone, dall'architetto Luigi Crema, da Francesco Cuccia, da Romolo Decidue ed Alcide Malagugini, Aldo Nicosia tra i politici; ed ancora, tra i tecnici e gli studiosi, da Guglielmo De Angelis D'Ossat, dagli architetti Gisberto Martelli e Cesare Valle. La IV^a Sottocommissione – deputata al settore "Biblioteche, Archivi, Accademie" – era presieduta da Raffaele Ciasca, ed aveva come correlatore Giovanni Penta: tra i componenti alcuni dei maggiori studiosi ed operatori del settore archivistico e biblioteconomico italiano: il salernitano Guido Arcamone, classe 1895, assistente di Francesco Alberto Salvagnini al Ministero degli Interni, con questi impegnato nella Direzione generale delle accademie e biblioteche dal 1926, segretario della Commissione Centrale per le biblioteche, fino a divenire, nel novembre 1947, Direttore Generale delle accademie e biblioteche, coltivando nello stesso tempo un'intensa attività di studioso del settore come socio dell'Associazione Italiana Biblioteche, redattore della rivista "Accademie e Biblioteche d'Italia", organizzatore, nel 1951, della Conferenza generale dell'IFLA a Roma; Francesco Barberi, classe 1905, specialista di paleografia e diplomatica, come Arcamone socio dell'Associazione Italiana Biblioteche, ispettore tecnico e poi ispettore generale delle biblioteche presso il Ministero della Pubblica Istruzione dal 1952; oltre a Gotelli, Pino e Zaccagnini di nomina politica.

Si trattava dunque di una nutrita rappresentanza della più qualificata della cultura della tutela, cresciuta al magistero dei maestri che avevano codificato e legittimato la storia dell'arte come disciplina e che avevano costruito una generazione di studiosi e di operatori di alta competenza scientifica e di indiscutibile sensibilità, che – come ha notato di recente Andrea Emiliani – "si graduava nella progressione di tre dimensioni consecutive (Ispettore, Direttore, Soprintendente) dopo un esame di stato, la cui saldezza metodologica e di disciplina nel campo delle storie, delle loro istituzioni, dei loro materiali, divenne proverbiale nei decenni".⁴

⁴ A. Emiliani, *La nascita e il cammino del "sistema delle arti" (1907-2007)*, in Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per il Patrimonio Storico-Artistico ed Etnoantropologico, Centro Studi per la Storia del lavoro e delle comunità territoriali, *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, BUP, Bologna 2007, pagg.25-26.

I lavori della Commissione Mista del 1956-'57 si erano svolti attraverso la raccolta di analisi e pareri delle istituzioni di conservazione italiane, coinvolgendo attivamente Soprintendenti alle Antichità e Gallerie e Direttori di biblioteche statali. Il quadro che ne era emerso aveva denunciato lo stato di incuria e la debolezza dei finanziamenti e degli organici di personale, tali da determinare uno stato di difficile sostenibilità. Alla relazione sullo stato del patrimonio era stata richiesta l'aggiunta di eventuali proposte di riordino e di ristrutturazione volte al miglioramento degli enti. L'insufficienza di personale e di fondi a disposizione era emersa come il principale problema gestionale: in questo senso erano andate le risposte di tutti i Soprintendenti e soprattutto i veri e propri "gridi d'allarme" del Soprintendente alle Gallerie di Bologna, del Soprintendente alle Antichità di Cagliari, del Soprintendente alle Antichità e di quello ai Monumenti di Firenze, del Soprintendente alle Antichità di Padova, del Soprintendente alle Antichità di Roma. Cui si legava anche la sollecitazione ad una maggiore diffusione e consolidamento degli indirizzi formativi negli studi con l'ampliamento della presenza della storia dell'arte negli istituti superiori, delle cattedre di storia dell'arte all'università, e con il consolidamento o l'apertura di percorsi formativi tecnici per restauratori, fotografi, disegnatori, da impiegare nei lavori di restauro e conservazione. La relazione del Soprintendente alle Gallerie di Bologna, in particolare, segnalava l'opportunità

di togliere dall'empirismo la pratica del restauro, creando una classe di restauratori mediante corsi di insegnamento presso l'Istituto Centrale del Restauro[...] l'urgenza che siano assegnati agli Uffici maggiore personale tecnico, come restauratori, fotografi, falegnami specializzati etc.e maggiori fondi per le missioni, e possibilmente mezzi di trasporto autonomi per recarsi nelle zone periferiche ancora scarsamente esplorate.⁵

Nello stesso senso la Soprintendenza alle Antichità di Firenze aveva proposto

l'assunzione di personale non di ruolo per prepararlo nel ramo dei restauri, dell'assistenza agli scavi, el giardinaggio[...]l'immissione di nuovo personale scientifico per concorso, che oltre ad avere la cultura specifica (avesse) anche quella museografica. Tale personale (si sarebbe dovuto assegnare) ai musei, alle mostre, agli inventari,ma non alle ricerche[...]un miglioramento di carriera ed una semplificazione dell'amministrazione, riducendo specie le bardature contabili;⁶

e la Soprintendenza ai Monumenti di Genova aveva sollecitato il consolidamento degli studi di storia dell'arte e della normativa in materia di tutela:

⁵ Estratti dalle relazioni inviate dai Soprintendenti alle Antichità, alle Gallerie ed ai Monumenti, *Soprintendenza alle Gallerie di Bologna*, in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia...*, op.cit., Vol. II, pag. 134.

⁶ Estratti dalle relazioni inviate dai Soprintendenti alle Antichità, alle Gallerie ed ai Monumenti, *Soprintendenza alle Antichità di Firenze*, Ivi, pag. 134.

nelle scuole è opportuno integrare l'insegnamento della Storia dell'Arte con quello della legislazione della tutela artistica[...]nella Facoltà di Architettura bisognerebbe preferire lo studio degli organismi urbani, dell'ambiente, del paesaggio, a quello della topografia, scenografia, etc.⁷

Segnalato da più d'uno degli interlocutori era poi il problema dell'assenza o comunque della lacunosità grave del catalogo delle opere d'arte e dei monumenti da tutelare, come rilevato nelle relazioni provenienti da Genova, da Milano, da Reggio Calabria:

contrariamente a quanto ritengono coloro che hanno visitato soltanto le grandi raccolte pubbliche e private di Genova – si affermava nella prima – le condizioni delle opere d'arte della Liguria sono pietosissime e difficilissima è l'opera di tutela della Soprintendenza per la mancanza, oltre tutto, anche di un semplice elenco degli oggetti d'arte esistenti nelle Chiese, per la scarsità di bibliografia e per l'imprecisione delle rarissime fonti;⁸

così la Soprintendenza ai Monumenti di Milano che aveva proposto:

l'istituzione di un elenco aggiornato e completo dei monumenti da tutelare, da compiersi dalle Soprintendenze mediante personale straordinario da retribuirsi con fondi speciali;⁹

e quella di Reggio Calabria, che aveva "consigliato" di

intensificare l'opera di censimento dei monumenti e delle opere d'arte, rinnovando ove necessario le notifiche.¹⁰

Proprio l'istituto della notifica, previsto dalla legge n° 1089 del 1939, era stato indicato come il punto più debole di un articolato normativo che per il resto era apparso non da cancellare e sostituire, quanto soprattutto da emendare in certi aspetti e soprattutto da rafforzare attraverso l'applicazione di un efficace regolamento esecutivo. La Soprintendenza alle Antichità di Siracusa, in particolare, aveva sottolineato la debolezza dell'istituto:

l'istituto della notifica presenta il difetto che l'iniziativa è affidata al singolo – si leggeva – il Soprintendente, mentre sarebbe necessario che la notifica risultasse dalla decisione collegiale di una Commissione la quale, svincolata dagli

⁷ Estratti dalle relazioni inviate dai Soprintendenti alle Antichità, alle Gallerie ed ai Monumenti, *Soprintendenza ai Monumenti di Genova, Ivi*, pag. 135.

⁸ Estratti dalle relazioni inviate dai Soprintendenti alle Antichità, alle Gallerie ed ai Monumenti, *Soprintendenza alle Gallerie di Genova, Ivi*, pag. 136.

⁹ Estratti dalle relazioni inviate dai Soprintendenti alle Antichità, alle Gallerie ed ai Monumenti, *Soprintendenza ai Monumenti di Milano, Ivi*, pag. 137.

¹⁰ Estratti dalle relazioni inviate dai Soprintendenti alle Antichità, alle Gallerie ed ai Monumenti, *Soprintendenza alle Antichità di Reggio Calabria, Ivi*, pag. 138.

ambienti locali, e coadiuvata da adeguato numero di esperti tecnici, dovrebbe avere anche il compito di porre in atto le decisioni prese. La Commissione – si aggiungeva – dovrebbe avere grande mobilità, mezzi adeguati, anche tecnici e legali, che possano sostenere le azioni giudiziarie avanti la magistratura, ovviando alla fiacca condotta delle cause, nelle quali oggi si vede l'Amministrazione quasi sempre soccombente. Si tratterebbe quindi di istituire organi paragonabili in certo qual modo ai Provveditorati alle Opere Pubbliche, organi la cui competenza dovrebbe essere limitata all'azione di tutela archeologica, monumentale, paesistica ed urbanistica, senza limitare l'iniziativa e la responsabilità delle Soprintendenze nel campo della ricerca scientifica.¹¹

Analogo era stato l'indirizzo della Soprintendenza alle Antichità di Taranto, ed ancor più netto il parere della Soprintendenza ai Monumenti, Gallerie ed Antichità di Trieste, secondo la quale, nel caso in cui si fosse inteso mantenere l'istituto della notifica, sarebbe occorso renderla più efficace consentendo al Soprintendente di intimarla, snellendo le procedure con l'abolizione dei mappali dei confinanti, obbligando i proprietari degli immobili vincolati a fornire le planimetrie aggiornate, chiarendo i termini della scadenza, stabilendo un indennizzo per enti e privati che fossero colpiti, per via della notifica, da servitù particolarmente annosa¹². Il rapporto tra tutela del patrimonio monumentale ed artistico, e tutela delle bellezze paesistiche, era infatti l'ultimo ma forse più grave e complesso problema segnalato. Occorreva innanzitutto sottrarre i lavori di restauro alla competenza del Ministero dei Lavori Pubblici, affidandola alle Soprintendenze, e contemplare un piano di sgravi ed esenzioni fiscali al fine di favorire il recupero ed il restauro da parte dei privati. Ma soprattutto, sarebbe occorso favorire la presenza delle Soprintendenze nell'elaborazione dei piani paesistici e dei piani regolatori, al fine di impedire un disarmonico rapporto tra "città consolidata" e "città nuova" – come quello segnalato ad esempio dalla Soprintendenza di Agrigento ma anche da quella di Milano¹³ – e che

¹¹ Estratti dalle relazioni inviate dai Soprintendenti alle Antichità, alle Gallerie ed ai Monumenti, *Soprintendenza alle Antichità di Siracusa, Ivi*, pag. 141.

¹² Estratti dalle relazioni inviate dai Soprintendenti alle Antichità, alle Gallerie ed ai Monumenti, *Soprintendenza alle Antichità di Taranto, Soprintendenza ai Monumenti, Gallerie ed Antichità di Trieste, Ivi*, pag. 142 e 144.

¹³ Estratti dalle relazioni inviate dai Soprintendenti alle Antichità, alle Gallerie ed ai Monumenti, *Soprintendenza alle Antichità di Agrigento, Ivi*, pag. 133: "considera, oltre la necessità della tutela archeologica, anche quella di espansione del complesso cittadino, ed al fine di evitare uno sviluppo disordinato della città propone la riunione di una Commissione di studio con rappresentanti dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti, e degli enti locali interessati allo sviluppo urbanistico di Agrigento"; *Soprintendenza alle Antichità di Milano, Ivi*, pag. 137: "nel campo delle bellezze naturali lamenta il continuo moltiplicarsi dei distributori di benzina e dei cartelli pubblicitari che deturpano non solo le città, ma anche le campagne. Lamenta il continuo sorgere di costruzioni disordinate e disorganiche senza piani regolatori preordinati e fa presente che anche l'edilizia in località di villeggiatura, specie in alcune regioni alpine, lascia molto a desiderare".

soprattutto si considerasse il problema della tutela dei monumenti in una organica visione di "presenze sul territorio", facendone elemento delle più ampie implicazioni gestionali che questo richiedeva. Tale era, in particolare, la relazione ed il monito della Soprintendenza ai Monumenti di Torino, secondo la quale ogni Soprintendenza avrebbe dovuto provvedere alla progettazione e direzione dei restauri monumentali, alla sorveglianza e controllo tecnico del restauro compiuto da terzi, alla manutenzione ordinaria e straordinaria degli edifici monumentali in consegna all'Ufficio. Ma che avrebbe dovuto anche vedere ampliate notevolmente le proprie competenze in materia urbanistica e di gestione del territorio, intervenendo rispettivamente: nella redazione dei piani regolatori, nella redazione dei piani regionali, nello studio e redazione dei piani paesistici, nell'imposizione di vincoli su edifici monumentali e loro adiacenze, nello studio e redazione dei vincoli paesistici, nell'esame ed approvazione dei progetti per modifiche, demolizioni, nuove costruzioni, per gli edifici o per le zone vincolate, nella sorveglianza del rispetto dei vincoli ed in genere delle leggi monumentali e paesistiche, nell'esame e nella regolamentazione delle deroghe ai regolamenti edilizi, nell'esame e regolamentazione della toponomastica cittadina.¹⁴

Richieste analoghe erano venute dai Direttori delle Biblioteche statali e delle Biblioteche musicali annesse ai Conservatori: maggiori dotazioni dei fondi stanziati, fondi straordinari per rilegature, restauri ed acquisizioni, manutenzioni dei locali; in taluni casi, addirittura, la proposta di allocare il patrimonio in locali del tutto nuovi. Il Direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, in particolare, che sarebbe stata colpita duramente, dieci anni dopo, dall'alluvione che avrebbe sommerso il capoluogo toscano determinando ingentissimi danni al patrimonio, aveva già suggerito di provvedere sollecitamente:

alla costruzione di una nuova ala dell'edificio in via Magliabechi, in modo da permettere anche una conveniente sistemazione del reparto manoscritti, che, al momento dell'inaugurazione della biblioteca (1935), fu sistemato in locale provvisorio, non idoneo alla salvaguardia del materiale[...]nuove scaffalature, pavimentazione delle terrazze, trasformazione dell'impianto elettrico e di riscaldamento e vari altri lavori.¹⁵

I lavori della Commissione Mista, si erano conclusi con l'acquisizione di una serie di importanti pareri e materiali di studio, senza che tuttavia questo avesse portato ad una soluzione normativa – proposta ed approvata – nel corso dei mesi successivi. Tuttavia essa aveva rappresentato un momento rilevante nel dibattito che stava crescendo intorno al problema della gestione del patrimonio, come aveva

¹⁴ Estratti dalle relazioni inviate dai Soprintendenti alle Antichità, alle Gallerie ed ai Monumenti, *Soprintendenza ai Monumenti di Torino*, Ivi, pagg. 142-143.

¹⁵ Estratti dalle relazioni inviate dai Direttori di Biblioteche statali, *Biblioteca Nazionale Centrale – Firenze*, Ivi, pag. 148.

confermato, tra l'altro, l'attenzione che il mondo politico tributava ad essa in misura crescente. Nel 1957, alcuni dei membri della Commissione erano stati chiamati tra l'altro a partecipare ad una tavola rotonda organizzata dal quindicinale cattolico "Concretezza" diretto da Giulio Andreotti: si trattava in particolare di Ranuccio Bianchi-Bandinelli, allora Direttore dell'Istituto di Archeologia Classica di Roma, di Cesare Brandi, Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, di Palma Bucarelli, del Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione Guglielmo De Angelis D'Ossat, di Roberto Longhi, ordinario di Storia dell'Arte a Firenze, di Amedeo Maiuri, Soprintendente alle Antichità della Campania, di Mario Salmi, vicepresidente del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, di Lionello Venturi, Direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte di Roma. Dalle diverse risposte era emerso ancora una volta come il problema non fosse quello della riforma degli organismi dirigenti, degli enti e della struttura amministrativa della tutela:

non vedo alcuna necessità e utilità – aveva detto precisamente Maiuri – nella riforma degli organi dirigenti centrali e periferici.

Piuttosto, occorre un aumento degli stanziamenti finanziari e soprattutto un aumento degli organici ed un miglioramento delle condizioni di lavoro dei Soprintendenti. Addirittura paradossale era la situazione descritta da Bianchi Bandinelli nel suo provocatorio intervento: rispetto ai ben 500 funzionari con diversa competenza presenti in musei come il Metropolitan di New York o l'Hermitage di Leningrado, l'amministrazione italiana contemplava per tutte le Soprintendenze, appena 179 funzionari di grado A, ovvero laureati, con prospettive di carriera assai limitate:

un Soprintendente arriva al grado V – affermava Bianchi Bandinelli – quando il suo collega di studi, che ha preso la carriera universitaria, è danni al IV, e con le ultime disposizioni, è forse al III. Il collega universitario sceglie da sé il proprio orario ed il tema dei suoi corsi di lezioni; oltre alla direzione del proprio Istituto, se ne ha uno, non ha altri obblighi amministrativi; ha tre mesi di vacanze, durante i quali può viaggiare per studio o chiudersi in una biblioteca. Il Soprintendente fa il *travet*, con responsabilità di direzione del personale (custodi etc.), esposto alle pressioni del pubblico e delle autorità perché egli non applichi le disposizioni che limitano il possesso delle opere d'arte, o la disponibilità di un'area fabbricativa, o non interferisca in un progetto di piano regolatore, o di strada turistico alberghiera, etc. Accanto a queste preoccupazioni, egli dovrebbe seguire ad essere uno studioso: redigere cataloghi scientifici delle opere conservate nei musei a lui sottoposti; pubblicare nuove scoperte; disporre e redigere restauri che presuppongono (o dovrebbero presupporre) una profonda immedesimazione nell'opera d'arte o nel monumento da restaurare; dar vita al museo, alla galleria, con mostre periodiche, conferenze, etc. E' mai possibile tutto questo nelle condizioni attuali?¹⁶

¹⁶ "Tavola rotonda" durante i lavori della Commissione Parlamentare Mista, *Ivi*, pagg. 157-168; le citazioni in particolare alle pagine 161 e 163.

3. *Il dibattito politico e culturale sul problema della tutela tra anni Cinquanta e Sessanta: il nuovo contro l'antico*

La Commissione Franceschini raccolse anche, nei suoi lavori, l'ampissimo dibattito pubblico che intorno al problema della tutela si era avviato dal dopoguerra crescendo in maniera consistente durante gli anni Cinquanta e Sessanta: dapprima di fronte al problema della ricostruzione, poi in relazione alla trasformazione strutturale del territorio indotta dalla crescita economica. Sin dal 1945 il segnale d'allarme per lo stato del patrimonio era stato lanciato in maniera perentoria:

il problema è più ampio ed interessante di quel che non appaia a prima vista – aveva scritto in questo senso De Angelis D'Ossat – E' tutta l'essenza delle nostre città d'arte, è la tessitura dei nostri grandi come piccoli centri abitati, è l'insieme dei nostri celebrati aspetti paesistici, che debbono essere salvaguardati da demolizioni, da ricostruzioni, da snaturamenti inconsulti. Bisogna temere l'azione distruggitrice dell'uomo non meno di quella delle bombe, e proporzarvi mezzi rispondenti allo scopo, duttili ed efficaci.[...]I mezzi e gli strumenti per tutto questo indispensabile programma diretto alla doverosa intelligente conservazione di quanti monumenti si possono ancora salvare, non sono finora predisposti; occorre farlo al più presto, prima che l'azione del tempo, delle intemperie, degli uomini, facciano sparire opere mirabili che hanno un così grande significato nel cammino della civiltà umana.¹⁷

L'atteggiamento emerso dalle prime prese di posizione era stato senza dubbio di attenzione; un'attenzione, tuttavia, che per più aspetti appariva sottesa da una sorta di "paura della modernità" non dissimile da quella che aveva caratterizzato la prima stagione del movimento protezionista e che si sarebbe accentuata nel corso degli anni centrali del "miracolo". Non privo di significato, in questo senso, il fatto che si tendesse a separare nettamente, soprattutto da taluni, il compito del restauro e del recupero dei monumenti, rispetto a quello della progettazione evolutiva della città nuova. Lo stesso De Angelis D'Ossat, ad esempio, era intervenuto già nel 1944 sostenendo che il compito che le città danneggiate affidavano alle classi dirigenti era quello di:

ricucire gli squarci, ricomporre le membra disgiunte, far rivivere e specchiare, nella rispettata edilizia minore, i monumenti illustri che le hanno rese celebri. Non altro. Sentiamo che gli storici nuclei urbani, pur lacerati e manomessi, debbono essere lasciati tranquilli, non debbono essere più considerati come una palestra per esercitazioni urbanistiche a carattere accademico. E' una materia che non si deve, non si può far ancora oggetto di esperienze *in corpore vili* e di tagli più o

¹⁷ G. De Angelis D'Ossat, *Un problema del dopoguerra: il restauro dei monumenti*, "Metron", 1945.

meno cesarei, anche se praticati dai bisturi più esperti! Il destino dell'urbanistica è altrove.¹⁸

Tale atteggiamento venato di un certo passatismo nostalgico ed antimodernizzante aveva avuto i propri sostenitori più accesi in quei gruppi di intellettuali cresciuti nei laboratori delle riviste che nel secondo dopoguerra avevano raccolto la sensibilità riformatrice della cultura liberale e soprattutto di quella azionista proiettata, quest'ultima, ad una complessiva riorganizzazione dello Stato, soprattutto nelle sue articolazioni amministrative, come espressione di una rivoluzione democratica dalle profonde striature giacobine. Tale era stata in particolare, dalle pagine del "Mondo", la posizione di intellettuali come Antonio Cederna o Leonardo Borgese, segnata da alcuni tratti divenuti ben presto tipici: così l'affidamento all'azione legislativa come strumento riformatore, ed alla stampa come bacchetta educatrice; tipica anche, nello stesso senso, la denuncia di episodi esemplari e l'utilizzo della categoria della "messa a repentaglio" come strumento di drammatizzazione discorsiva, in una visione più ampiamente costellata di discontinuità storiche, in chiave anti-crociana; tipico, infine, l'elemento dell'esaltazione delle esperienze europee contro il degrado italiano inteso secondo i più consolidati crismi del paradigma "eccezionalista". Furono questi i presupposti di una visione del "miracolo economico" come "catastrofe", che caratterizzò certamente gli interventi di Cederna come quelli di Leonardo Borgese contro la "gente grossa" che inondava di nuovismo e di "smania" modernista gli antichi monumenti, la battaglia per la conservazione di Venezia "così com'è", o per la difesa del centro storico di Siena dalle automobili: una battaglia che peraltro, se ebbe nel "Mondo" la propria freccia più appuntita, fu tesa all'arco di numerose altre riviste e rotocalchi che accostarono la percezione del *boom* con accenti critici – su tutti certamente "Il Borghese" di Leo Longanesi, espressione più alta di un dolente e nostalgico rimpianto per il mondo perduto delle *élite* – o che impegnò gruppi di pressione progressivamente aggregatisti in associazioni che costituirono, dalla metà degli anni Cinquanta, reti di relazioni e strumenti di battaglia di una cultura nella quale si assommavano, mescolandosi, gli elementi dell'antica "gelosia borghese" per il "piccolo mondo antico" e per le bellezze che esso conservava, ad una nuova coscienza ecologista proiettata ad una visione "organica" dell'ecosistema come organismo vivente: una visione che affondava le proprie radici addirittura nella letteratura fantascientifica e scientifica di fine Ottocento, e che trovava, nella fase di trasformazione in atto, nuove e più drammatiche urgenze a segnalarne la forza e l'attualità. Esempio di questa posizione un articolo del 1949 nel quale Borgese commentava con accorata preoccupazione lo stato di degrado delle città italiane:

¹⁸ G.De Angelis D'Ossat, *Rispettiamo le nostre antiche belle città*, "Urbanistica", maggio-dicembre 1944.

pigliate le vecchie stampe e le fotografie con vedute dei nostri luoghi e confrontatele con le vedute di oggi. Una pena. Non una, si può dire, delle cento città s'è salvata. Imbruttimento ed impoverimento dappertutto. Le poche persone che protestarono e protestano furono e sono trattate come nemici della patria, del progresso, dell'umanità; o semplicemente come degli scemi. L'affarismo da un canto, e dall'altro quello stolto utilitarismo ed avvenirismo proprio di tanti italiani ignoranti fan sì che la vera ricchezza italiana, ed anzi l'unica vera ricchezza umana, venga sistematicamente distrutta.¹⁹

E concludeva sottolineando l'arretratezza della sensibilità italiana:

dovunque si guardi, ogni nazione – l'Inghilterra, la Danimarca, il Belgio, la Russia stessa – cerca di conservare non solo la bellezza, ma perfino il caratteristico ed il pittoresco più umile. Non reggono le scuse della "viabilità", del traffico, della velocità, dell'igiene, della modernità, etc. Solo studiando, amando, conservando, restaurando, ripristinando si giova al progresso.²⁰

La trasmissione dei valori – e la diffusione di una sensibilità più matura a livello di pubblica opinione – era elemento decisivo dell'intento pedagogico di cui intellettuali come Borgese si facevano portatori. Nel 1950, lo stesso era stato protagonista di una dura polemica contro gli obelischi posti lungo Via della Conciliazione a Roma nella quale da un lato puntava il proprio obiettivo critico contro i responsabili che mai si riusciva ad individuare, dall'altro sollecitava però la diffusione delle notizie attraverso la stampa, che pure appariva carente ed anzi spesso del tutto assente: Chi erano i responsabili dello scempio romano – si chiedeva Borgese: il Governo, il Sindaco di Roma? C'era stato un concorso? Si erano discussi i progetti?

Tutto ci sarà stato, sicuro, e regolare. Però, al solito, la Nazione non ne sa nulla. Continuano tranquillamente a rovinare Venezia. Rovinano Milano in Via Manzoni, sul Corso Vittorio Emanuele...in Via Monte Napoleone e veramente ovunque capiti di girare. A Roma sciapano Via Sistina con un orrendo cinema. Alle Fosse Ardeatine vien fuori un monumento di cui è meglio tacere e un'intera necropoli ricoperta da un enorme scatolone di cemento che dovrebbe simulare un masso granitico squadrato; mentre senza tanta retorica alla tedesca o alla russa 1920, dato il luogo tufoso e catacombale, bastava seppellire le salme dei martiri in un loculo come nelle catacombe. Tutto giusto, tutto regolare, sicuro. Sia detto senza la minima ironia. E tutto sempre dispendiosissimo e sbagliato. E tutto che vien fuori sempre d'improvviso, tra dolenti ed irose note che lasciano molto calmi e freddi i responsabili. Poiché tutto passa, sempre.²¹

¹⁹ L. Borgese, *I vandali del progresso*, "Settimo Giorno", 1° maggio 1949.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ "Corriere della Sera", 2 aprile 1950.

Una matrice di “giacobinismo riformatore” tipico di intellettuali che respiravano profondamente l’atmosfera di circuiti eredi del dibattito che aveva sostenuto l’esperienza del rinnovamento idealistico tra le due guerre, animava il richiamo alla necessità di una “nuova classe dirigente”, altro elemento tipico di queste prese di posizione:

Urge che l’arte – affermava Borgese – l’architettura, lo spettacolo, il paesaggio, il turismo, abbiano a dirigerli uomini competenti e non politici d’occasione, né indifferenti amministratori fedeli a qualsiasi regime. Urge uno speciale Ministero, o un Sottosegretariato, o un Commissariato. Altrimenti vent’anni ancora e – così seguitano a chiamarla gli ingenui ed orgogliosi Italiani – la terra delle arti sarà ridotta ad una nuda pista per automobili.²²

Qual era dunque il rapporto istituito tra la tutela e la gestione dell’antico e lo sviluppo del nuovo? Borgese lo aveva chiarito in un articolo del 1952 pubblicato sul “Corriere della Sera”, che appare da questo punto di vista particolarmente eloquente. Non si ignoravano i problemi connessi allo sviluppo della città moderna, agli elementi di difficoltà nella gestione dei servizi, resi ancor più complessi dallo sviluppo urbano e dall’insediamento demografico. Ma le soluzioni proposte erano tutte riconducibili alla convinzione della possibilità di rendere armonica la conservazione e lo sviluppo, con proposte che appaiono a ben guardare non prive di un relativo semplicismo:

Circolazione: nelle vecchie e belle città si circoli adagio, si circoli a piedi, si facciano circolare soltanto degli autobus di piccola misura.

Aumento della popolazione: anche se è vero (qualcuno sostiene però che diminuiranno) non è un motivo buono perché tutta la popolazione debba addensarsi nei centri delle città. Si costruiscano fuori le succursali delle città. Cominci lo Stato a costruire i propri uffici lontano dai centri, cedendo e permutando i terreni ed i fabbricati che possiede nei centri.

Igiene: basta rammentare i servizi nelle case dove mancano; basta istituire dei bagni pubblici, basta provvedere alle fognature (Basta pensare al verde, che invece voi eliminate).

Quanto al rispetto dell’architettura antica ed ai diritti dell’architettura moderna, Borgese costruiva poi un parallelo tra l’uso degli antichi – abituati a distruggere per ricostruire “in modo da intonarsi a qualsiasi stile precedente”, costruendo sempre con arte – e quello dei moderni, volti a costruire sulla base di criteri tecnici, economici, utilitaristici. Al monito “non si possono imbalsamare le città”, Borgese rispondeva così affermando:

²² *Ibidem.*

frase facile e ad effetto, ma falsa; perché imbalsamare non sarebbe un delitto, mentre lo è l'assassinare, mentre lo è il mutilare, mentre lo è il deturpare e – veramente – il falsare.²³

Il problema del rapporto tra antico e nuovo si declinava poi in una serie di direttrici che avevano animato il dibattito degli anni precedenti e che furono alla base poi delle diverse inchieste condotte dai gruppi di lavoro della Commissione Franceschini. Nel 1957, in un articolo pubblicato su "Ulisse", era stato ancora De Angelis D'Ossat a trarne un bilancio complessivo. Il problema – aveva sostenuto – era innanzitutto di sproporzione evidente tra la scarsa disponibilità di uomini e mezzi, di personale – tra l'altro sempre meno motivato anche in ragione del trattamento economico e del riconoscimento professionale esiguo – e l'ampliarsi continuo dei compiti che l'Amministrazione delle Belle Arti era chiamata a svolgere. L'Amministrazione delle Belle Arti era da sempre considerata una "Cenerentola" nel panorama dei settori in cui era ripartita l'organizzazione dell'Amministrazione statale. Pochi i mezzi, pochi gli uomini, misero il trattamento economico ed il riconoscimento, ancor più debole della formazione di questi funzionari, spesso costretti ad agire sulla base di intendimenti empirici e dell'esperienza. A ciò si aggiungeva la crescita dello spirito critico fattosi più acuto in ragione degli studi, delle analisi, anche se limitato alla "classe colta" e semmai raccolto, nelle sue sollecitazioni, dalla stampa estera, che cercava invano risposte nei movimenti interni ed esterni. Le lamentazioni erano del resto suffragate dal confronto con l'organizzazione gestionale in altri paesi: ove specie per i musei:

la ricchezza delle attrezzature scientifiche e la divisione dei compiti direttivi sono di gran lunga superiori alle nostre, per il numeroso personale specializzato, e per la disponibilità di mezzi economici.²⁴

Occorrevano dunque mezzi e disponibilità finanziarie che consentissero incremento di personale e di attrezzature tecniche. Ed occorreva, anche, una disciplina unitaria per tutte le materie in cui era al momento suddivisa l'organizzazione della tutela, ricomprendendo in questa disciplina anche quella inerente il paesaggio, utilizzando ai fini di una sua gestione razionale gli strumenti urbanistici. Al centro, in particolare, sarebbe occorsa una Direzione Generale altamente qualificata in senso tecnico e sensibile ai problemi, che si sarebbe costruita attraverso una riforma – aveva rilevato nel 1947 Bianchi Bandinelli – a tutt'oggi disattesa e che appariva assai di là da venire.²⁵

²³ "Corriere della Sera", 1° agosto 1952.

²⁴ G. De Angelis D'Ossat, *Facciamo il punto*, "Ulisse", 15 maggio 1957.

²⁵ R. Bianchi Bandinelli, *Intervista*, "La Fiera Letteraria", 21 agosto 1947.

Alla distruzione dell'Italia e del suo patrimonio artistico – di cui ancora nel 1953-'54 aveva dedicato un accurato resoconto Carlo Ludovico Ragghianti²⁶ - si accostava la riflessione sul problema del rapporto tra antico e moderno e quello dell'organizzazione della tutela, che nello stesso 1957 aveva avuto un accorato testimone in Mario Salmi. Il problema della tutela, aveva affermato Salmi, si declinava lungo due ordini di problemi: quello della conservazione e protezione delle bellezze (storico-artistiche e naturali-paesaggistiche) e quello del turismo, poiché l'Italia non avrebbe voluto né dovuto sedersi sulla propria bellezza ma renderla fruibile ai visitatori facendone un volano di sviluppo economico tra i maggiori. A ciò si opponeva lo stato di degrado che lo sviluppo industriale aveva determinato dopo i danni inflitti al patrimonio dalla guerra e dai bombardamenti. I manifesti pubblicitari ne erano l'esempio più deprecabile:

(essi) creano ai lati delle strade nazionali, cioè delle grandi arterie percorse dai turisti, una duplice barriera, ovvero si inseriscono isolati, vistosi, prepotenti sulle colline e sui monti, costituiscono una permanente offesa la quale è stata, purtroppo, incoraggiata da un organo statale.²⁷

Al problema delle speculazione edilizia, che aggrediva in particolare l'ambiente ed i monumenti collocati su siti paesaggistici di particolare rilevanza, si aggiungevano poi problemi di ordine pratico relativi alla gestione dei musei, all'organizzazione delle mostre, ed anche a tutto quell'insieme di funzioni di tutela immediata e di carattere repressivo che ricadevano sull'impegno dei Soprintendenti, dei funzionari, degli impiegati: i furti ed il commercio illegale di opere d'arte, la circolazione verso l'estero e quindi il depauperamento del patrimonio, il problema di una migliore organizzazione degli impianti espositivi al fine di attirare turisti e visitatori. Da questo punto di vista Salmi era portatore di una posizione innovativa che vedeva nel privato un possibile interlocutore sia nella fase dell'ampliamento del patrimonio, sia nella fase della sua gestione, cogliendo gli elementi positivi presenti nell'esperienza dei paesi anglosassoni, che riconosceva al privato – ed all'associazionismo cittadino – un ruolo positivo.

Se oggi in Italia – affermava in questo senso Salmi – un privato ha la buona idea di destinare cose d'arte alle pubbliche raccolte, si vede aumentare le imposte dal fisco, zelantissimo sempre nel gravare il contribuente, collegando l'atto munifico ad ipotetici mezzi molto superiori a quelli effettivi[...]Tutti sanno come negli Stati Uniti d'America una lungimirante politica finanziaria incoraggia con opportune agevolazioni ai contribuenti i doni di opere d'arte a musei ed a gallerie, che di solito sono colà fondazioni private a differenza di quel che avviene tra noi.²⁸

²⁶ C.L. Ragghianti, *Si distrugge l'Italia*, "Sele Arte", 1953-'54.

²⁷ M. Salmi, *Tutela del paesaggio e dell'arte*, "Ulisse", 1957.

²⁸ *Ibidem*.

Particolare rilievo acquisiva in questo senso lo sviluppo di associazioni – la “Ferrariae Decus” a Ferrara, gli “Amici dei Monumenti” ad Arezzo, la “Lega d’Azione per la difesa di Firenze” – che da tempo svolgevano un’azione meritoria di incentivo allo sviluppo di una coscienza civica e di una sensibilità diffusa di cui il paese mostrava di avere particolare bisogno. Soprattutto “Italia Nostra”, che – affermava Salmi con l’augurio che l’esperienza potesse essere perlomeno avvicinata –

Vorrebbe seguire per il nostro Paese l’esempio del “National Trust” che in Inghilterra, sostituendosi ai proprietari nell’amministrare ville e parchi di importanza storica e monumentale, li apre al pubblico mediante il pagamento di una modesta tassa d’ingresso.²⁹

Il problema dei furti, poi, assumeva contorni addirittura drammatici nell’immagine che ne tracciava nel 1960 Giovanni Roghi, parlando di “mafia tra i ruderi” in riferimento all’organizzazione di un volume di commercio illegale diffuso in particolare nelle regioni del Meridione d’Italia, ma presente anche in casi di non trascurabile rilevanza a Ferrara (per la statua in bronzo scoperta a Spina da un contadino e da questi sotterrata di nuovo allo scopo di estorcere un premio più alto in denaro) ed in Etruria.³⁰

Il dibattito si era successivamente sviluppato con interventi provenienti da intellettuali ed operatori di provenienza diversa, evidenziando come la sensibilità e l’attenzione per la protezione del patrimonio si fosse sedimentata in modo trasversale ai diversi orientamenti politici e culturali. Tuttavia si era anche attestato su di un livello estremamente concreto di richiamo alla necessità di una legge radicale di riforma che consentisse di affrontare le emergenze ormai evidenti con maggiori dotazioni di personale e di mezzi finanziari, e soprattutto in maniera organica e tale da abbracciare in una disciplina unitaria la tutela delle bellezze storico-artistiche e quella del paesaggio, avviando una riflessione che avrebbe portato – proprio nei risultati della Commissione Franceschini – verso un concetto unitario di patrimonio. L’unico riferimento positivo che nei diversi interventi era stato indicato era la legge del 7 dicembre 1961 n° 1264, che aveva aumentato in misura non trascurabile gli organici delle Soprintendenze e dall’altro ritoccato verso l’alto i coefficienti delle carriere. Neanche questa, tuttavia, poteva considerarsi una legge sufficiente: i problemi e le urgenze che insistevano sul patrimonio in relazione al suo degrado, ed i danni inferti al paesaggio da uno sviluppo urbano condotto senza criteri razionali, delineavano un quadro preoccupante su cui l’intervento della Commissione Franceschini sarebbe stato – secondo i diversi interlocutori – decisivo.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ G. Roghi, *La mafia fra i ruderi*, “L’Europeo”, 1960.

4. *Natura e civiltà*

La cornice del dibattito che portò all'istituzione ed all'avvio dei lavori della Commissione Franceschini fu quella complessiva del rapporto tra natura e civiltà, ovvero della difficile relazione da costruirsi tra la natura del territorio e la sua antropizzazione, l'elemento naturale e lo sviluppo su di esso della civiltà materiale prodotta dalla presenza dell'uomo. Il tema crebbe a partire dagli anni Cinquanta in conseguenza del massiccio fenomeno di urbanizzazione innescato dallo sviluppo economico, ed ebbe nel problema del governo del territorio e della città, del rapporto tra città consolidata e città in evoluzione il suo nucleo tematico fondamentale. Sul consolidato atteggiamento di difesa e di resistenza contro i guasti della modernità, si innestò peraltro – a partire da questo momento – anche la polemica emergente contro il danno ambientale, riflesso di una sensibilità ecologista destinata a raggiungere la propria massima espressione e forza anche politica negli anni Settanta. Intervenendo dalle colonne del "Corriere della Sera" nel luglio 1961, era stato Luigi Einaudi a sottolineare il grave stato di abbandono in cui versavano le città e l'importanza dei danni che lo sviluppo industriale andava infliggendo al tessuto urbano, di fronte ai quali stavano soltanto le voci consapevoli di intellettuali ed associazioni ancora isolate e deboli:

per ignoranza di sindaci, di commissioni edilizie, sono rovinate e distrutte le grandi e le piccole città italiane. A fatica, cittadini benemeriti e vigili associazioni riescono ad impedire gli sconci maggiori frutto dell'insipienza delle teste di macaco insediate nei municipi, dal sindaco agli impiegati degli uffici detti, talvolta, per ischerzo, di ornato. Se non fossero le grida dei pochi consapevoli, si continuerebbe a sventrare, ad allineare, ad allargare i nuclei antichi storici delle città e cittadine, allo scopo di risolvere il problema insolubile dell'attraversamento delle automobili, che si risolverà soltanto il giorno nel quale, vista l'impossibilità di muoversi, saranno tutti d'accordo nel vietare ai veicoli di entrare nella città antica.³¹

Di particolare pregnanza, era in questo senso l'allerta data in relazione a quello che in embrione compariva, nelle parole di Einaudi, come una prima forma di "danno ambientale", che l'economista piemontese individuava negli scarichi di fumo e di polvere provenienti dalle acciaierie di Bagnoli che oscuravano il cielo da Pozzuoli al capoluogo partenopeo, e che si sedimentavano sulle foglie degli alberi del parco di Camaldoli. Si sarebbe potuto e dovuto, sosteneva Einaudi, far pagare questo danno agli stessi produttori, imponendo loro di sopportare i costi degli scarichi e di imputare una pena per il danno arrecato all'ambiente. Ed, accanto a questo, investire sul patrimonio culturale e sul paesaggio come fonte economica, assai più che sull'industrializzazione:

³¹"Corriere della Sera", 30 luglio 1961.

Hanno riflettuto – si chiedeva così concludendo il proprio intervento – i parlamentari i quali chiedendo ampliamenti e stabilimenti per dar lavoro, per crescere la produzione, etc., al danno arrecato alla collettività? Hanno pensato che l'industria del forestiero, compresi nei forestieri anche gli italiani, i quali vorrebbero poter godere le bellezze del loro paese senza essere ignobilmente insudiciati nel corpo, nei vestiti e nei cibi, è siffatta da sostenere il confronto con tante altre specie di attività economica? Hanno riflettuto che è loro dovere provvedere a costringere i produttori del danno a sostenerne i costi, tutti i costi, anche quelli del rimangiamento del fumo eruttato dalle ciminiere? In tutta Italia e non solo nel golfo di Napoli deve essere reputato fatto illecito quello di attentare alla pubblica salute ed alla pubblica felicità solo per tener basso il prezzo dell'acciaio, del cemento, dei mattoni, e di tutti i beni materiali produttori di polvere e di fumo.³²

La tutela del paesaggio e delle bellezze artistiche era strettamente connesso con la questione dell'incentivo allo sviluppo turistico, che avrebbe consentito elevati livelli di produttività e profitti. Così, ad esempio, a proposito della tutela delle aree boschive, Giovanni Quattrocchi sottolineava nel 1961 come esso fosse problema legato alla duplice funzione sociale del bosco: sia ai fini della conservazione fisica delle terre, proteggendolo da frane ed alluvioni, sia per i benefici che esso poteva offrire per le varie attività turistiche, ricreative, sportive.

Infatti – affermava Quattrocchi – il miglioramento del tenore di vita della popolazione italiana, conseguente al progresso economico del paese in quest'ultimo decennio, ha vivificato un'esigenza che si è ormai diffusa anche negli strati meno abbienti della popolazione: l'esigenza della villeggiatura estiva, di un soggiorno stagionale in località di cura, di un ricorrente *week – end* e di brevi gite domenicali. Parallelamente si è intensificato lo sport della pesca e della caccia, nonché dell'escursionismo; la motorizzazione ha permesso a vaste categorie di cittadini di evadere nei giorni festivi dalla città di cemento e di asfalto verso quelle zone in cui la natura, il verde, la tranquillità e l'aria aperta permettono una sia pur breve pausa all'affannosa vita della città.³³

Favorire il turismo escursionistico, avrebbe così consentito il consolidamento di un rapporto armonico tra bosco e fruitore, agevolando anche la sua conservazione e l'insediamento armonico di un adeguato livello di urbanizzazione. A ciò si sarebbe aggiunto lo sviluppo delle aree verdi (parchi o giardini) nel tessuto cittadino, come veri e propri "polmoni verdi", contrastando quel disarmonico sviluppo edilizio che fin lì era andato proprio a detrimento delle aree verdi ubicate in ambito urbano:

³² *Ibidem*.

³³ G. Quattrocchi, *Il turismo e il bosco nelle prospettive economiche della collina italiana*, "Monti e boschi", febbraio 1963.

se è vero infatti – affermava Quattrocchi – che il termine parco può far pensare ancora alle annose piante di quercia, care all'iconografia romantica, nulla vieta che, in tempi moderni, ed in mancanza di vecchi boschi, l'uomo della città trovi aria più pura e colori più riposanti anche in una piantagione artificiale, appena temperata con criterio decorativo e paesaggistico, e dallo spettacolo di una selvicoltura moderna con mentalità industriale, meccanizzata e motorizzata, tragga un nuovo effetto ed interessamento per i problemi della terra, delle piante e del bosco.³⁴

Ancor più che sulle bellezze storico-artistiche, sul tema del paesaggio l'atteggiamento di tetragona resistenza e di insistita denuncia di Antonio Cederna fu incisivo. Nel febbraio 1966, ormai i lavori della Commissione Franceschini conclusi, egli sarebbe intervenuto per denunciare "l'aspetto certamente più vistoso – così lo definiva – della nostra arretratezza nei confronti dei paesi civili":

l'urbanizzazione a tappeto di ogni angolo di quello che fu il Bel Paese, la distruzione delle sue risorse naturali, l'invasione edilizia dei parchi naturali e dei litorali, l'eliminazione di ogni minimo spazio libero nella costruzione di quei vergognosi agglomerati che sono i nuovi quartieri urbani costruiti in questi ultimi decenni, l'impreparazione delle amministrazioni a tutti i livelli di fronte a quell'autentico servizio pubblico che è il verde.³⁵

L'eccezionalità della situazione italiana era testimoniata dai gravi guasti prodotti nella generazione del "miracolo economico" – nevrotica e malferma sulle gambe perché cresciuta per strade piene di traffico ed in mezzo all'immondizia, bisognosa di ginnastica rieducativa – e dai fenomeni massicci di speculazione che avevano deturpato il paesaggio italiano. E tuttavia è da sottolineare come Cederna scegliesse, in questa nuova presa di posizione, anche un indirizzo polemico nei confronti di quella cultura estetizzante idealistica, che aveva completamente trascurato il problema del mondo moderno, essendo ancora convinta che la natura fosse da considerare come un oggetto da violentare ai fini del diletto degli artisti, non comprendendo il rilievo del mutamento del rapporto tra uomo ed ambiente introdotto dalla modernità, e rimanendo fuori dal dibattito europeo e mondiale in tema di edilizia ed urbanistica. Così,

mentre da quarant'anni a questa parte i piani regolatori dei paesi civili sono tutti basati sulla funzione pubblica della natura, sulla sua utilità sociale agli effetti della cultura, della ricreazione e del miglior impiego del tempo libero, e quindi sul suo pratico godimento da parte dell'intera collettività, noi abbiamo continuato a fare questioni di mimetismo, di inserimento edilizio, di riempimento dei vuoti; oppure, nei relitti scampati al diluvio edilizio, abbiamo continuato a creare

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ "Il Mondo", 16 febbraio 1966.

giardinetti all'italiana, cioè aiuole in mezzo alle piazze, antepo-
nendo la decorazione alla salute pubblica, l'arredo floreale agli spazi per l'esercizio fisico, i tappeti-
erbosi-che-è-proibito-calpestare ai campi di gioco ed alle passeggiate pedonali,
viceversa calpestando impunemente ogni norma elementare urbanistica ed
igienica, rifiutando l'esempio di tutta Europa, con una cecità che non ha riscontro
in nessun'altra disciplina ed attività.³⁶

Il riferimento di Cederna era anche, come si vede, al quadro europeo ed
internazionale in cui il dibattito italiano si inseriva, e che – dopo la Conferenza
dell'Aja del 1954, che aveva introdotto la categoria generale di “bene culturale” –
andava definendo ora i più precisi ambiti della tutela anche in campo paesaggistico ed
ambientale.

La Conferenza Generale delle Nazioni Unite, nella sessione svoltasi dal 9
novembre al 12 dicembre 1962, aveva in questo senso proposto il quadro di più
ampio riferimento della tutela del paesaggio adottando una *Raccomandazione
concernente la salvaguardia della bellezza e del carattere dei paesaggi e dei siti*, con
l'invito, rivolto ad ogni Stato membro, di presentare dei rapporti circa l'applicazione
della stessa in ambito nazionale. Nella premessa, la Raccomandazione prendeva atto
della situazione in cui il paesaggio versava, definendo la sua salvaguardia come un
atto necessario in ragione della capacità di rigenerazione fisica, morale e spirituale che
lo stesso aveva sugli uomini, e del contributo dato alla vita artistica e culturale dei
popoli; ma anche in ragione del fatto che paesaggi e siti naturali costituissero un
importante fattore della vita economica e sociale di un gran numero di popoli,
oltre che un elemento fondamentale ai fini igienici. Si teneva presente che l'
“attentato” alla bellezza del paesaggio era una realtà da sempre presente alla vita
delle comunità associate, ma che nell'epoca attuale tali attività di deturpazione
fossero notevolmente accentuate dalla messa a coltura di terre nuove, dallo sviluppo
talvolta disordinato degli insediamenti urbani, dall'esecuzione di grandi lavori, dalla
realizzazione di vasti piani di gestione ed accrescimento industriale.

Ai fini dell'applicazione della Raccomandazione, si definiva come salvaguardia:

l'attività volta a preservare, o, ove possibile, restituire l'aspetto originario a
paesaggi e siti, naturali, rurali o urbani, sedimentati dall'opera della natura o da
quella dell'uomo, che presentino un interesse culturale o estetico, o che
costituiscono ambienti naturali caratteristici.³⁷

Fondamentale era la precisazione relativa al tipo di paesaggio o di sito da
tutelare, che non era limitata ai paesaggi e siti naturali, ma avrebbe dovuto

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura, *Raccomandazione
concernente la salvaguardia della bellezza e del carattere dei paesaggi e dei siti*, 11 dicembre
1962, cit. in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia...op.cit.*, Vol. III°, pag. 84.

comprendere anche i siti sedimentati dall'opera dell'uomo. Con ciò alludendo ad una proiezione del territorio verso la dimensione del paesaggio costruito dall'insediamento antropico, ovvero come luogo della "civiltà materiale" su di esso stratificata. Ed in questo senso rientrava negli oggetti di tutela anche il paesaggio urbano, il più minacciato dall'intervento costruttivo e speculativo.

L'acquisizione di queste direttive era passata attraverso una più complessiva riflessione che aveva impegnato la scienza giuridica e la cultura italiana in ricorrenti occasioni di dibattito soprattutto concentrate nelle associazioni o negli enti di promozione culturale impegnate in una consistente attività di pressione politica e di sensibilizzazione. In questa direzione era andata ad esempio la risoluzione adottata dal Centro Italiano di Studi Amministrativi nel Convegno di studi giuridici sulla tutela del paesaggio organizzato a Sanremo dall'8 al 10 dicembre 1961, preceduto dal Congresso che la Sezione Ligure del Centro aveva svolto due anni prima a Chiavari, e che aveva individuato i temi rilevanti su cui si sarebbe dibattuto. La risoluzione era andata in particolare nel senso di auspicare un forte decentramento di organizzazione e di competenze, costruendo un armonico prospetto di rispettive competenze tra il Ministero della Pubblica Istruzione – ed al suo interno della Direzione Generale Antichità e Belle Arti – e gli enti locali. Si era avanzato l'auspicio, in particolare,

1) che, riconosciuto l'interesse primario dello Stato in questa materia, e riaffermata la competenza fondamentale su di essa della Direzione Generale Antichità e Belle Arti e delle Soprintendenze ai Monumenti, questi organi vedano rafforzata la loro organizzazione e la loro funzionalità, segnalando come mezzi idonei a tal fine:

a) l'attuazione di un più avanzato decentramento, anche con l'istituzione di organi provinciali, ove occorrono;

b) l'istituzione di organi collegiali, con intervento di funzionari anche di altre Amministrazioni, e di non funzionari, che consentano un migliore coordinamento;

c) l'istituzione di funzionari onorari locali, cui siano particolarmente attribuite funzioni di vigilanza e di denuncia di infrazioni;

d) una più piena e larga partecipazione degli organi del Ministero della Pubblica Istruzione in ogni atto statale che tocchi interessi paesistici, in particolare con l'obbligatorio intervento del concerto del Ministero della Pubblica Istruzione nella predisposizione dei piani regolatori;

2) che, riconosciuto l'interesse che nella materia stessa hanno, nella sfera delle rispettive competenze, Regioni, Province, Comuni, Aziende autonome di soggiorno, Enti di Promozione Turistica, e particolarmente enti ed associazioni, eventualmente anche private, tendenti a protezione del paesaggio, ognuno di questi enti espliciti la sua attività in stretta collaborazione con gli organi del Ministero della Pubblica Istruzione, sempre nel rispetto del principio che il loro

intervento possa determinare una più penetrante ed estesa tutela delle bellezze naturali, non mai un indebolimento delle limitazioni imposte dagli organi statali;

3) che, qualora vi sia un concorso di competenza nella trattazione di una stessa pratica di interesse paesistico, le varie procedure siano tra loro coordinate, sia con eventuale istituzione di idonei organi collegiali, sia con precisa fissazione di un ordine obbligatorio delle varie procedure, in modo da giungere all'atto finale attraverso una preordinata successione di atti intermedi, ciascuno dei quali sia presupposto di legittimità del successivo.³⁸

Per altro verso la mozione aveva auspicato la semplificazione delle procedure e però anche una limitazione quanto più forte possibile delle sfere di discrezionalità degli organi amministrativi, garantendo anche un rapido completamento degli elenchi delle bellezze naturali ed un più sollecito sviluppo dei piani paesistici.

In senso analogo si era mosso il Convegno per la protezione della natura svoltosi a Grosseto il 16-17 novembre 1963, promosso con l'intento di proporre una legge istitutiva di un parco nazionale della Maremma nel comprensorio dei Monti dell'Uccellina e della fascia litoranea compresa tra Telamone e Bocca d'Ombrone. E' semmai da sottolineare che si trattava di una delle prime proposte di tutela di un sito naturalistico che veniva avanzata in ragione del valore ecosistemico e naturalistico del sito stesso, e non più in ragione del valore storico-artistico che esso raccoglieva. Infatti la mozione conclusiva aveva preso atto

Che in tale zona si riuniscono armonicamente ed unitariamente i caratteri naturalistici salienti della Maremma, sia dal punto di vista floristico che faunistico e geologico.³⁹

E si era del pari auspicato che l'istituzione del parco venisse fatta per scopi "scientifici, educativi e sociali".

Nella stessa direzione era andato, da ultimo, l'importante convegno nazionale di studi dedicato a "La protezione della natura e del paesaggio" promosso dall'Accademia dei Lincei e svoltosi a Roma nei giorni 13-14 aprile 1964. La mozione conclusiva finale aveva auspicato il riconoscimento come dovere dello Stato della tutela del paesaggio "oltrechè nei valori estetici ed archeologici, anche nel complesso dei suoi elementi fisici, biologici e tradizionali". Aveva inoltre auspicato che a tal fine la vigilanza del Ministero competente – ovvero di quello della Pubblica Istruzione – fosse esercitata di concerto ed in collaborazione con altri Ministeri interessati, e segnatamente dei Ministeri di Agricoltura e Foreste, dei Lavori Pubblici, dell'Industria

³⁸ Centro Italiano di Studi Amministrativi – Convegno di studi giuridici sulla tutela del paesaggio – Sanremo 8-10 dicembre 1961, *Mozione conclusiva*, cit., *Ivi*, pag. 267.

³⁹ Convegno per la protezione della natura – Grosseto 16-17 novembre 1963, *Mozione conclusiva*, cit., *Ivi*, pag. 290.

e Commercio, della Sanità, del Turismo, della Marina Mercantile e della Ricerca Scientifica e che al fine dell'esercizio dell'azione di tutela fosse obbligatorio il parere preventivo del Consiglio Nazionale delle Ricerche. Aveva inoltre auspicato l'unificazione della legislazione vigente in materia, al fine di dotare gli organi politici ed amministrativi competenti di maggiori mezzi e disponibilità finanziarie, e che fosse predisposta una "più energica" azione di prevenzione di atti che alterassero gli ambienti naturali, gli ecosistemi, gli equilibri biologici e la salubrità dell'aria e delle acque essenziali per la vita vegetale ed animale e "per le stesse condizioni di esistenza dell'Uomo".⁴⁰ Il Convegno aveva approvato anche due altre mozioni rispettivamente dedicato alla tutela e difesa del paesaggio rurale, delle zone archeologiche e dei centri abitati; l'altra alla difesa dell'ambiente marino e delle acque interne. La prima aveva il proprio elemento fondamentale nella richiesta di obbligatorietà dei piani regolatori o paesistici, redatti secondo norme precise anche da parte di Comuni consorziati limitrofi a Comuni di grandi dimensioni. Tale obbligatorietà era funzionale al riconoscimento della prevalenza della funzione sociale del paesaggio, proclamando

che l'utilità ed il vantaggio pubblico devono essere anteposti ad ogni altra considerazione;

prevedendo al tempo stesso un trattamento equo per i privati in maniera tale che i vantaggi dell'espansione edilizia non toccassero soltanto alcuni a detrimento di altri. Si prevedevano anche – in questa direzione – sgravi fiscali per i proprietari di edifici soggetti a vincolo, o per i proprietari di parchi, castelli, ville, case coloniche, "spesso di non scarso interesse paesistico", o zone di interesse archeologico; o per i proprietari che intendessero procedere al completo risanamento di vecchi edifici. La mozione aveva poi espresso l'auspicio che venissero emanate leggi per la protezione di ruderi di antichi castelli o fortificazioni, che costituivano sempre un elemento storico "di non scarsa importanza e non di rado un elemento paesistico particolarmente suggestivo"; il divieto definitivo della pubblicità stradale; la congruità di nuove costruzioni in centri di interesse storico-artistico con la struttura e la tipologia dello stesso centro storico; l'unificazione della normativa relativa alla protezione delle zone di interesse archeologico, di rilevante interesse nella redazione dei piani regolatori e paesistici. Concludeva la mozione la richiesta di applicazione di pene "drastiche ed immediate" contro l'abuso edilizio, l'attività di sensibilizzazione per la tutela del paesaggio nelle scuole; l'istituzione di appositi organismi centrali e periferici ai fini dell'applicazione di questa normativa.⁴¹

⁴⁰ Accademia Nazionale dei Lincei – Convegno "La protezione della natura e del paesaggio" – Roma 13-14 aprile 1964, *Mozione generale finale*, cit., *Ivi*, pag. 182.

⁴¹ *Ibidem*, pag. 181.

La mozione relativa alla protezione dell'ambiente marino e delle acque interne si indirizzava più precisamente contro il problema dell'inquinamento industriale. Oltre ad auspicare la disciplina dell'attività di pesca e di pesca subacquea, infatti, la mozione affermava la necessità di proteggere le coste marine contro le alterazioni indiscriminate che non fossero state sottoposte a previo studio bio-ecologico; di proibire gli scarichi in acque marine costiere di rifiuti industriali senza preliminare decantazione e neutralizzazione delle sostanze tossiche, ed in particolare, in prossimità delle coste, i versamenti di idrocarburi sia da parte di raffinerie che da parte di petroliere o altre navi; ed ancora la previsione di un accurato controllo del versamento nelle acque pubbliche interne di rifiuti domestici ed industriali che avrebbero dovuto essere sottoposti prima a decantazione e neutralizzazione. Particolarmente significativo era il punto 8 di questa mozione, che prevedeva,

nella progettazione e costruzione di opere di regolazione delle acque interne, di bacini di irrigazione o idroelettrici...lo studio (anche degli) aspetti bio-ecologici, onde evitare o attenuare danni all'ambiente ed ai suoi ecosistemi ed in considerazione della possibile valorizzazione delle opere stesse per la produzione ittica.⁴²

Punto che portava in sé la consapevolezza del rilievo che gli effetti dell'industrializzazione rivestivano nella gestione del territorio, e l'urgenza di porre mano ai rischi di disastri ambientali come quello occorso pochi mesi prima con la catastrofica frana del Vajont.

Larga parte degli indirizzi emersi nelle diverse fasi del dibattito confluirono infine in una proposta di legge elaborata da una Commissione istituita in seno al Consiglio Nazionale delle Ricerche nel luglio 1965. Tale proposta seguiva in effetti lo schema della legge sulla tutela del paesaggio del 1939, e di un precedente progetto elaborato dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, in seno al Ministero della Pubblica Istruzione, nel 1960, e prendeva le mosse dalla considerazione del doppio danneggiamento inflitto al paesaggio ed al territorio dapprima dalla guerra e poi dallo sviluppo edilizio connesso al "miracolo economico". Ragioni spirituali ma anche economiche inducevano la convinzione della necessità di elaborare un progetto di legge:

già il concetto di paesaggio – si affermava infatti nel documento di presentazione – col tempo è venuto subendo una evoluzione nella coscienza del pubblico, il quale ha avvertito ed avverte – le campagne di stampa in proposito stanno a dimostrarlo – che continuando la distruzione delle bellezze naturali e panoramiche...non solo cambierà il volto della Patria, ma tale distruzione arrecherà ingenti danni sul piano economico dissuadendo i turisti stranieri dal visitare il nostro Paese che –

⁴² *Ibidem*, pag. 182.

come è risaputo – trova proprio nel turismo un cespite, forse il più cospicuo, della nostra bilancia commerciale, e ciò tanto più che in Italia, a differenza del passato in cui il turismo si svolgeva in regime di monopolio, oggi si svolge faticosamente in regime di concorrenza e talvolta è concorrenza sleale.⁴³

La proposta intendeva in particolare superare l'accezione estetica su cui si imperniava la tutela nella legge del 1939, in favore di una tutela dell'elemento naturalistico. L'articolo 2, infatti, indicava come soggette alla legge:

1) le cose immobili che hanno rilevanti caratteri di bellezza naturale o di rarità geologica, botanica, nonché elementi faunistici, ovvero le cose che conferiscono al paesaggio una caratteristica nota di particolare rilievo estetico e tradizionale;

2) le ville, i giardini, i parchi, i viali ed i boschi, che si distinguono per la loro bellezza;

3) complessi di cose immobili che compongono un caratteristico ambiente di pregio naturalistico, estetico o tradizionale;

4) le bellezze panoramiche o paesistiche considerate come ambiente o quadro naturale, i belvedere ed i punti di vista accessibili al pubblico dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze.

Assoggettate al vincolo protezionistico erano anche i Parchi Nazionali e le Riserve naturali, di Parchi e Viali della Rimembranza istituiti dalla legge n° 559 del 21 marzo 1926; le piante arboree ed arbustive esistenti su strade, autostrade e piazzali statali, regionali, provinciali, comunali, o di altri enti pubblici, per cui l'eventuale abbattimento doveva essere autorizzato per ragioni di "riconosciuta necessità" dal Soprintendente competente; e si stabiliva infine che nei casi di bonifica stabiliti dal Codice Civile, il Soprintendente avesse facoltà di redigere – d'intesa con gli enti interessati – un "piano di trasformazione" perché fosse conservata una parte dei territori di maggiore interesse naturalistico, botanico o zoologico, oltre che paesistico.⁴⁴

All'interno del tema così ampio del rapporto tra natura e civiltà, si inserì la questione più circoscritta della conservazione dei centri storici, ovvero del rapporto tra città consolidata e città in evoluzione, che negli anni Cinquanta e Sessanta subì una accelerazione decisiva impressa dal massiccio fenomeno di urbanizzazione che investì soprattutto le città del Nord. Fu un tema cruciale anche perché favorì l'emergere del ruolo attivo di una generazione di architetti ed urbanisti che, cresciuti negli anni tra le due guerre, affrontavano ora il complesso tema di un nuovo rapporto nelle volumetrie

⁴³ *Proposta per una legge sulla protezione delle bellezze naturali e panoramiche*, elaborata dalla Commissione di studio per la conservazione della natura e delle sue risorse (luglio 1965), cit. *Ivi*, pag. 275.

⁴⁴ *Ibidem*, pagg. 276-278.

urbanistiche e negli stili dell'assetto urbano. Già nel 1957, Roberto Pane aveva precisato come il problema del rapporto "tra antico e nuovo" non potesse essere risolto nella semplificazione di un contrasto, o di una distinzione, "tra ciò che moderno e ciò che non lo è", bensì andasse indagato nelle cause della crisi della società moderna, cercando di capire

In seguito a quali determinazioni le case degli uomini non sono più case, bensì "confezioni", come dice Mumford, alle quali essi sono costretti ad adeguarsi ma che hanno cessato di soddisfare le loro migliori aspirazioni.⁴⁵

L'idea di Pane non era, in questo senso, quella di una separazione tra una città "brutta e mostruosa", quella nuova, che fronteggiava la città antica, bella ed a misura d'uomo: piuttosto occorreva inserire il nuovo nell'antico in una forma organica, che si proiettasse verso l'interesse della collettività:

insomma, ciò che importa dimostrare è che la nuova edilizia, sia quando si inserisce nel vecchio centro aumentandone pericolosamente la densità demografica ed alterandone i rapporti di massa, sia quando costruisce grattacieli in un nuovo quartiere, non obbedisce all'interesse della collettività poiché viene meno a quella igiene fisica, psichica e morale sulla quale dovrebbe essere fondata la vita delle nostre comunità. Non è, allora, la città nuova un organismo ormai definito che noi accettiamo con i suoi pregi e difetti, e la città vecchia un insieme fatalmente anacronistico che bisogna rassegnarsi a rispettare nei limiti del possibile; la nostra esigenza non può non essere totale ed unitaria, e configurarsi nell'immagine di una forma coerente e non più dissociata, nella subordinazione di tutti i nostri potentissimi mezzi a fini umani, nei quali ci sia posto anche per la fantasia e l'irrazionalità e non soltanto per uno sviluppo funzionale e meccanico.⁴⁶

Il patrimonio d'arte e di storia – affermava lo stesso Pane nel 1965 – non poteva essere considerato come una "intimidazione" a danno della creatività, ma esigeva di essere integrato in una creatività "autentica", essendo esso non una parte morta della città ma una parte "viva e coerente".⁴⁷ La ricerca di una forma integrale del rapporto tra antico e nuovo era la risposta più giusta alle nevrosi che – facendo riferimento alla psicanalisi junghiana – Pane indicava come il frutto più significativo e negativo delle trasformazioni moderne.

Anche per questo appariva riprovevole che l'architettura e l'urbanistica fossero ormai assoggettate alle esigenze della speculazione edilizia e degli interessi privati. Addirittura che questi venissero portati dentro le università dove, come aveva sottolineato Roberto Papini nel 1957,

⁴⁵ R. Pane, *Relazione in Attualità urbanistica dei monumenti e dell'ambiente antico*, Atti del Congresso di Milano, 28-30 settembre 1957, cit., *Ivi*, pag. 513.

⁴⁶ *Ibidem*, pag. 514.

⁴⁷ R. Pane, *Relazione in Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*, Atti del Congresso di Venezia, 23-25 aprile 1965, cit., *Ivi*, pag. 513.

quei poveretti (gli studenti ed i laureandi n.d.A.) sono sottoposti ogni giorno a considerare aree, volumi, spazio, stanza, struttura, unicamente come elementi dominati dal costo bruto e non dall'ingegno, dal nobile ed umano fine della funzione; hanno cioè obbligo di contentare lo sfruttamento integrale.⁴⁸

Nella stessa occasione convegno, nel 1957, una posizione di coraggiosa innovatività venne proposta da Mario Labò, il quale – rilevando come rispetto alla legislazione relativa al patrimonio non esistesse in Italia una normativa specifica di tutela dei centri storici ed antichi – aveva affermato perentoriamente:

noi proponiamo lo studio dell'inserzione nel centro antico di elementi nuovi, moderni. Ciò implica in noi la coscienza che nei centri antichi elementi nuovi, moderni, possano, con molta cautela ed in casi particolari, inserirsi.⁴⁹

L'interessante riferimento di Labò era ad un concetto molto aperto di centro storico che non cogliesse soltanto l'importanza del centro monumentale, architettonico, artistico, già di per sé tutelato dalle leggi esistenti. Era piuttosto il centro storico frutto di architettura minore, anonima, di edilizia modesta e spontanea che tuttavia rappresentava una testimonianza di una concezione della vita che tendeva a risolvere in maniera pratica, funzionale, e non tanto rivolta all'aspetto "sentimentale" della salvaguardia del monumento, il problema dell'edificabilità. Polemizzando con Cesare Brandi, sostenitore di una completa impossibilità di inserimento del moderno dentro l'antico, Labò si era chiesto dunque come fosse possibile conciliare queste due dimensioni. La legge del 1939 non faceva che un riferimento generico alla tutela del paesaggio e soprattutto uno specifico riferimento al monumento in esso conservato. E ciò a differenza di quanto avveniva in altri paesi: la Spagna aveva posto sotto tutela i complessi urbani e rurali con una legge del 1933, l'Irlanda aveva vincolato, insieme con il monumento, gli accessi ed il terreno circostante, la Danimarca tutelava anche i cimiteri antichi, il Messico tutelava l'aspetto tradizionale delle intere città. La proposta regolamentativa cui occorreva far ricorso era quella formulata da Roberto Pane, imperniata sul censimento dei centri storico-artistici, sul divieto esplicito ed assoluto, anche nei confronti di enti pubblici, di costruire al loro interno edifici che superassero in altezza quelli esistenti, sull'esproprio per pubblica utilità delle zone verdi comprese al loro interno. Complessivamente, l'idea era quella di una architettura che non fosse più l'architettura *da Soprintendenza* propria degli alberghi di Venezia, sullo stile di Ogetti – architettura moderna ma con un po' di intarsio e di intaglio – bensì piuttosto una architettura capace di "ambientarsi" dentro il contesto nel quale doveva inserirsi. Il problema della salvaguardia dei centri storici andava dunque affrontato con metodi

⁴⁸ R. Papini, *Risposte a Quattro domande agli urbanisti*, in *Attualità urbanistica del monumento...*, op. cit., citato *Ivi*, pag. 520.

⁴⁹ *Ibidem*, pag. 522.

diversi da quelli sino a quel momento utilizzati. Individuare i centri storici con assoluta precisione, e vietare qualunque edificazione nuova ove ciò fosse possibile, favorendo invece – ove questo non fosse possibile – un confronto serrato tra architettura moderna e tessuto storico. In questo senso – ovvero nell’indirizzo di un’armonica sinergia che era possibile e doveroso sviluppare – Bruno Zevi salutò con favore i risultati del Convegno veneziano del 1965 dedicato a *Gli architetti moderni e l’incontro tra antico e nuovo*, nel quale – affermava –

l’impostazione consueta di tutti i discorsi sulla conservazione dei centri monumentali è stata capovolta. Di regola si parla sempre dei “valori del passato” da custodire contro l’invadenza del nuovo. A Venezia, invece, dopo un’aspra discussione, è prevalsa la tesi che la salvaguardia dell’antico coincide con l’affermazione dei valori artistici attuali, poiché la difesa dei centri storici costituisce una esigenza fondamentale dell’uomo moderno.⁵⁰

Larga parte dei materiali di studio raccolti dalla Commissione Franceschini inerivano infine i beni culturali più propriamente intesi ed i siti di raccolta e di conservazione: musei, biblioteche, archivi, sui quali pure si era snodato ampio il dibattito negli anni precedenti.

Il problema dell’organizzazione delle biblioteche e dei musei era stato posto sin dal 1945 in termini appassionati, ad esempio da Luigi De Gregori, nell’idea di una “biblioteca popolare” che non servisse soltanto agli studiosi ma fosse resa accessibile quanto più possibile al più vasto pubblico, sul modello delle biblioteche americane.⁵¹ E che fosse finanziata, sulla base di una normativa generale dello Stato, dai Comuni e dalle Province. E così in maniera molto diversa e nuova doveva essere concepita la figura del bibliotecario: non più l’occhialuto vecchio in papalina intento alla conservazione dei libri, ma un funzionario di tipo nuovo, capace di tenere un comportamento informato alla modestia, e che fosse capace di lavorare in modo polifunzionale, attendendo le diverse mansioni: dalla scelta dei libri da acquistare allo studio di un loro ordinamento sempre più pratico ai fini dell’uso; dalla revisione e catalogazione alla continua vigilanza sulla gestione amministrativa; dalla corrispondenza con studiosi e bibliotecari soprattutto stranieri al servizio quotidiano di informazione, consiglio, indicazione di lettura. Dunque restituire ai bibliotecari dignità e competenze specialistiche, attraverso congrui percorsi formativi, ed incentivi anche di carattere economico; lavoro di catalogazione e di implementazione dei repertori bibliografici presenti; finanziamenti maggiori ai fini del potenziamento dei servizi, del miglioramento delle strutture, delle politiche di acquisizioni librarie.

⁵⁰ B. Zevi, *I coccodrilli dell’Impero*, “L’Espresso”, 9 maggio 1965.

⁵¹ L. De Gregori, *Civiltà senza libro*, “Realtà Politica”, 15 marzo 1945.

In questo senso andava il piano di potenziamento delle biblioteche proposto dal Ministro dell'Istruzione Luigi Gui nel 1965, che prevedeva incrementi finanziari notevoli al servizio delle biblioteche pubbliche fino alla cifra complessiva di 4 miliardi e 430 milioni di lire.

Nella stessa direzione andava la riflessione intorno ai musei, di cui si richiamava la necessità di una loro fruizione aperta, con la formula dei "musei vivi", attraverso il potenziamento degli organici, il miglioramento degli orari di apertura, l'affinamento delle tecniche di restauro e di conservazione.

5. La Commissione: la legge istitutiva e la composizione

Fu sulla base di questo amplissimo materiale che la legge istitutiva di una Commissione cui veniva affidato – secondo l'articolo 1 –

l'incarico di condurre una indagine sulle esigenze attuali della tutela e della valorizzazione delle cose di interesse archeologico, artistico e paesistico,

venne infine presentata alla Camera dei Deputati nella sessione del 2 novembre 1963. Alla Commissione veniva altresì dato incarico di formulare proposte "concrete" al fine di perseguire i seguenti obiettivi:

- 1) revisione delle leggi di tutela (anche in coordinamento con quelle urbanistiche) nonché delle strutture ed ordinamenti amministrativi e contabili;
- 2) adeguamento dei mezzi finanziari;
- 3) ordinamento del personale, in rapporto alle effettive esigenze.⁵²

La Commissione avrebbe presentato entro un anno dalla consegna della relazione conclusiva, gli schemi dei provvedimenti legge che avesse ritenuto necessari, proposti dal Ministro della Pubblica Istruzione sentito il parere del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti. L'onere di 60 milioni, previsto per il funzionamento della Commissione stessa, sarebbe stato finanziato con un'aliquota delle maggiori entrate derivanti dall'applicazione del previsto condono in materia tributaria. Durante la presentazione, il relatore Marangone sottolineò come l'istituzione di una Commissione di studio sulla materia fosse resa necessaria ed addirittura urgente dallo stato di abbandono in cui versava il patrimonio italiano, disseminato in secoli di storia su tutto il territorio. Fece anche riferimento al valore economico del patrimonio stesso: la cui salvaguardia doveva divenire finalmente problema nazionale per contribuire al rilancio dell'economia, legata strettamente allo sviluppo del turismo moderno.

⁵² Camera dei Deputati, *Disegno di legge* presentato il 2 novembre 1963 dal Ministro della Pubblica Istruzione (Gui), di concerto coi Ministri del Tesoro (Colombo) e dei Lavori Pubblici (Sullo), in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia...*, cit., Vol. II°, pag. 171.

Durante la discussione, nella seduta del 12 febbraio il democristiano Giuseppe Vedovato esprime particolare compiacimento per la celerità con la quale si era risolto il problema dell'istituzione della Commissione di studio ed evidenziò gli elementi positivi della legge: il fatto di coordinare la preparazione della nuova legislazione sulla tutela con la legislazione urbanistica; il fatto di interessare il patrimonio storico nel suo complesso e non più soltanto il patrimonio archeologico ed artistico; il fatto di avere a disposizione il precedente lavoro della Commissione Mista del 1956-'57. Richiamò del pari l'opportunità di provvedere in maniera attenta al problema del riordino delle strutture amministrative e del potenziamento e della qualificazione anche economica del personale, e ricordò del pari – con l'auspicio che venisse ripresa – la proposta che egli stesso aveva fatto nel 1954, allora acquisita dal Ministro dell'Istruzione Gaetano Martino, di istituire, perlomeno per le regioni di maggiore interesse paesistico, delle Soprintendenze al paesaggio sganciate da quelle alle Antichità e Belle Arti, in modo da concentrare l'azione di tutela su di un singolo settore ed alleggerire il Soprintendente dall'aggravio di compiti che ne rendeva particolarmente faticoso il lavoro. Il liberale Alberto Giomo esprime pure parere favorevole all'istituzione della Commissione, evidenziando semmai come sarebbe stato opportuno parlare non di "commissione mista" ma di "commissione parlamentare pura", onde evitare pericolose interferenze da parte dell'Esecutivo, che del resto aveva la titolarità della nomina di ben 16 dei 25 membri previsti. Si sarebbe configurato in questo modo piuttosto una Commissione amministrativa alle dipendenze del Governo, che non una Commissione di indagine vera e propria. Sottolineò pure come – sull'esempio di altri paesi europei, e segnatamente della Svezia, della Gran Bretagna, e soprattutto della Francia – sarebbe stato necessario imporre drasticamente il divieto di speculazione sulle aree edificabili nello spirito di coordinare sempre le leggi di tutela con le leggi urbanistiche, e come sarebbe stato pure necessario porre una attenzione particolare alla cura delle aree verdi ed all'istituzione dei parchi naturali. Secondo Loperfido, comunista, non era invece da sottolineare il ritardo italiano nella sensibilità relativa alla tutela: l'Italia era anzi uno dei paesi che per primi aveva posto mano a questo complesso problema, e sin dal periodo preunitario la legislazione era stata costruita ed applicata con efficacia; quanto piuttosto al disastro degli ultimi decenni connesso ad uno sviluppo che aveva favorito esclusivamente la speculazione e gli interessi della proprietà privata, e che aveva in particolare deturpato i centri storici delle città italiane. Del pari necessario era fronteggiare il vasto fenomeno del trafugamento e degli scavi clandestini, che molto avevano contribuito a menomare il patrimonio italiano. Complessivamente, poi, la Commissione avrebbe dovuto affrontare nei suoi lavori il problema del riordino e del rafforzamento degli organici degli enti di conservazione e di tutela, e sensibilizzare il più possibile l'opinione pubblica sull'importanza del problema. Quest'ultimo riferimento fu ripreso fortemente anche da Carlo Scarascia Mugnozza, il quale sottolineò pure l'importanza di una ristrutturazione dell'intero comparto delle

belle arti e soprattutto di una qualificazione e di un rafforzamento del ruolo dei Soprintendenti. Fece cenno anche all'idea, da più parti avanzata, di istituire una Azienda autonoma delle arti, che rendesse più snello ed agile il procedimento amministrativo e contabile nella materia della tutela, anche in relazione all'incidenza che il settore aveva nello sviluppo del turismo: ribadì però la convinzione che una agenzia di tal genere potesse avere autonomia soltanto in materia amministrativa e contabile, e dovesse invece continuare a dipendere largamente, sul piano della direzione e delle scelte politiche, dal Ministero della Pubblica Istruzione. Anche Francesco Franceschini si soffermò sull'idea dell'azienda autonoma, ed in particolare sul progetto – avanzato all'interno della Relazione del vicepresidente della Commissione Nazionale per la Programmazione Economica Pasquale Saraceno – di trasformare in azienda autonoma la stessa Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Proposta che egli giudicava "delicata ed opinabile" ma che lo induceva a ribadire la necessità che i fondi di cui la Direzione stessa era dotata fossero almeno triplicati. Il problema del personale, al contrario, che pure rimaneva complesso anche perché incideva più di ogni altro direttamente sull'andamento della prassi burocratico-amministrativa della tutela, non poteva essere attribuito alle competenze della Commissione, proprio perché essa avrebbe acquisito altrimenti competenze troppo strettamente legate all'ambito giuridico-amministrativo.⁵³

Contro il parere di Franceschini, il democristiano Giovanni Battista Pitzalis sostenne invece l'opportunità ed anzi la necessità che la Commissione si occupasse innanzitutto e soprattutto dell'elemento umano della questione, e quindi del personale. Nelle Soprintendenze, spiegava in particolare Pitzalis, era in organico una forza di complessive 4.288 unità, dalle quali dovevano essere sottratte 346 unità corrispondenti ad altrettanti posti non coperti, per un totale effettivo di 3.942 unità. Per l'intero comparto delle Soprintendenze e degli istituti autonomi erano in organico 304 funzionari direttivi, 112 dei quali riservati agli architetti, e di questi ultimi coperti erano soltanto 64 mentre 48 erano vacanti. La situazione era drammatica al centro come in periferia, anche in ragione del fatto che il decentramento non si fosse potuto realizzare. La situazione della Soprintendenza di Sassari e Nuoro, che Pitzalis esaminava nello specifico, ne era un esempio evidente. Rispetto all'organico dalla legge istitutiva – che comprendeva tre funzionari di carriera direttiva, due nella carriera di concetto, due di carriera esecutiva e sei ausiliari – la Soprintendenza non si era mai potuta avvalere se non di un direttore di prima classe ed un architetto di ruolo, mentre il restante personale era composto di nove unità non di ruolo tra avventizi ed operai. Parere positivo fu espresso anche dal democristiano Roberto Lucifredi, che sottolineò l'esigenza di rafforzare la sensibilizzazione anche attraverso l'opera di educazione nelle scuole ed il potenziamento dell'insegnamento della

⁵³ Camera dei Deputati, *Discussione del disegno di legge*, interventi di Vedovato, Giomo, Loperfido, Scarascia Mugnozza, Franceschini, *Ivi*, pagg. 176-202.

storia dell'arte; e dal comunista Lodovico Maschiella, che evidenziò la profonda connessione del problema della tutela con quello dell'assetto del territorio e della programmazione economica. Favorevole fu anche il voto di Jole Giugni Lattari e di Giuseppe Calabrò, rappresentanti del Movimento Sociale.⁵⁴ Nelle loro repliche, tanto il Presidente della Commissione Istruzione della Camera, Giuseppe Ermini, quanto il Ministro omologo Luigi Gui, ribadirono come l'idea di una Commissione non nascesse da esigenze estemporanee né tantomeno legate a motivi di utilità politica, del resto rispondenti ad un dibattito che si era fatto diffuso e che aveva interessato anche la televisione e la stampa straniera. Ciò testimoniava la presa di coscienza del fatto che nel paese fosse in atto un profondo mutamento dell'ambiente nel quale la politica di tutela operava ed avrebbe operato in futuro. Era cambiato l'ambiente fisico, in seguito all'usura ed al degrado che investiva la campagna come la città, la montagna come il mare. Era cambiato l'ambiente umano:

mentre da un lato è aumentata la sensibilità, la cultura si è diffusa, il gusto si è raffinato, le esigenze esteriori sono più largamente condivise, divenendo patrimonio comune di sempre più larghi strati dell'opinione pubblica; dall'altra parte lo spirito commerciale, lo spirito di iniziativa economica, la volontà di guadagnare, di cambiare o di fare, da parte dei privati...portano talvolta ad un misconoscimento maggiore che per il passato di queste esigenze di tutela delle bellezze artistiche e naturali.⁵⁵

Con questi presupposti, approvato alla Camera il 19 febbraio, il disegno di legge fu portato in Senato nella seduta del 1° aprile 1964. Relatore ne fu il Presidente della Commissione Pubblica Istruzione Luigi Russo, pittore e scrittore eletto nel Collegio di Monopoli, sua città natale, il quale cominciò elogiando gli "incontestabili titoli di benemerita acquisiti dalla democrazia anche nel campo della tutela": dalle ricostruzioni dei monumenti colpiti dai bombardamenti alla sistemazione di Sperlonga, ai ritrovamenti di Pompei ed Ercolano; e così anche il meritevole lavoro svolto dall'Ufficio nazionale del restauro in Roma. Tuttavia metteva in evidenza il grave disagio che lo stato di abbandono, le carenze strutturali nella gestione amministrativa, la debolezza degli strumenti finanziari, producevano in larga parte dell'opinione pubblica e delle forze politiche sensibili ai problemi della tutela e della sua organizzazione, e concludeva dunque affermando che la Commissione Istruzione del Senato guardava con favore all'istituzione della Commissione, formulando gli auspici di un esito positivo dei lavori. Nelle sedute dell'8, 14 e 15 aprile la discussione reiterò sostanzialmente le argomentazioni già venute alla Camera, in particolare negli interventi di Tullia Romagnoli Carrettoni e di Riccardo Romano. Il democristiano Carlo Torelli espresse l'auspicio che la Commissione non si limitasse a produrre un quadro

⁵⁴ Camera dei Deputati, *Discussione del disegno di legge*, interventi di Pitzalis, Giugni Lattari, Lucifredi, Maschiella, Calabrò, *Ivi*, pagg. 202-223.

⁵⁵ Camera dei Deputati, *Discussione del disegno di legge*, replica del Ministro della Pubblica Istruzione Luigi Gui, 19 febbraio 1964, *Ivi*, pag. 231.

per quanto ricco di dati, statistiche, elementi di analisi sullo stato del patrimonio, ma formulasse anche accurate ed incisive proposte di legge, traendo elementi di riflessione dal Convegno di studi giuridici sulla tutela del paesaggio” svoltosi a San Remo nel 1961; ed altresì che lavorasse non “in ambienti chiusi, adatti a ricercatori scientifici”, ma piuttosto aprendosi “alla visione di tutta Italia”.⁵⁶ Nelle sedute successive, poi, dopo un lungo intervento di Carlo Levi che portò il discorso sul terreno dello sviluppo artistico che si era avuto durante il fascismo, con posizioni critiche che suscitarono frequenti interruzioni da parte di Lando Ferretti, Senatore pisano del Movimento Sociale, il liberale Bergamasco sottolineò l'importanza dell'intervento privato nella tutela richiamando l'esempio del *National Trust* britannico, mentre il socialista Angelo Tomassini pose l'accento sull'opportunità di istituire e porre sotto tutela parchi e laghi come ecosistemi di rilevante interesse naturalistico.

La legge istitutiva fu infine approvata con la legge n° 310 del 26 aprile 1964, recante il titolo *Costituzione di una Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*. In base all'articolo 1 la Commissione avrebbe avuto l'incarico di

condurre una indagine sulle condizioni attuali e sulle esigenze in ordine alla tutela ed alla valorizzazione delle cose di interesse storico, archeologico, artistico e del paesaggio, e di formulare proposte concrete al fine di perseguire i seguenti obiettivi:

- 1) revisione delle leggi di tutela (in coordinamento, quando necessario, con quelle urbanistiche) nonché delle strutture e degli ordinamenti amministrativi e contabili;
- 2) ordinamento del personale, in rapporto alle effettive esigenze;
- 3) adeguamento dei mezzi finanziari.

L'articolo 3 prevedeva che la relazione sarebbe stata presentata entro nove mesi dal provvedimento di nomina, e che entro sei mesi dalla presentazione di detto documento al Ministro della Pubblica Istruzione il Governo avrebbe presentato al Parlamento i relativi schemi legislativi proposti dallo stesso Ministro.

6. Le 84 Dichiarazioni: i beni culturali “testimonianza materiale di civiltà”

Presieduta da Francesco Franceschini – con due VicePresidenti nelle persone di Tullia Romagnoli Carettoni e di Vittorio Marangone – la Commissione si componeva di 27 membri, 16 dei quali parlamentari ed 11 scelti tra esperti particolarmente qualificati nel campo della storia dell'arte, del personale superiore della Direzione

⁵⁶ Senato della Repubblica, *Discussione del disegno di legge*, seduta dell'8 aprile 1964, interventi di Carettoni Romagnoli, Romano, Torelli, Maier, *Ivi*, pagg. 251-289, in particolare l'intervento di Torelli, pag. 271.

Generale Antichità e Belle Arti e delle scienze giuridiche. Ne facevano infatti parte, per quel che concerneva le nomine di membri parlamentari, Giorgio Bergamasco, Guido Bisori, Giuseppe Granata, Carlo Levi, Giulio Maier, Luigi Russo, Tiziano Tessitori, Antonio Grilli, Francesco Loperfido, Roberto Lucifredi, Carlo Scarascia Mugnozza, Adriano Seroni, Giuseppe Vedovato. Tra gli esperti figuravano gli architetti Giovanni Astengo ed Alfredo Barbacci, i giuristi Feliciano Benvenuti, Eugenio Cannada Bartoli e Massimo Severo Giannini, e poi esperti e cultori d'arte: Augusto Campana, Bruna Forlati Tamaro, Mino Maccari, Ettore Onorato, l'archeologo Massimo Pallottino, Carlo Ludovico Ragghianti.

La costituzione di una Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio – affermò in questo senso Luigi Gui nella prolusione tenuta all'atto dell'insediamento, l'11 novembre 1964 – trae anzitutto la sua origine dalla necessità, universalmente ormai avvertita e riconosciuta, di dare nuove norme e nuovi modi e mezzi all'attività di ricerca, di salvaguardia, di restauro in questo delicato settore.⁵⁷

Questa esigenza risultava adesso ancor più accentuata dagli aspetti nuovi, quasi del tutto sconosciuti in passato, che il problema aveva assunto: dall'enorme espansione edilizia nelle città come nelle campagne, nei litorali e nelle montagne, nelle località di più alto valore paesaggistico; dall'accelerato sviluppo dell'industrializzazione, alle nuove tecniche della meccanizzazione agricola. Alto e delicato compito, affermava Franceschini presentando la Commissione, ma che nasceva con una differente impostazione rispetto alla Commissione del 1956, per il fatto di avere un mandato imperativo ed un tempo perimetrato, che avrebbero costretto i Commissari ad operare e fornire risultati certi.⁵⁸

La Commissione fu organizzata in otto gruppi di studio ripartiti secondo criteri tematici: il primo gruppo fu preposto all'esame delle questioni relative all'archeologia, e fu coordinato da Massimo Pallottino; il secondo si occupò dei problemi relativi alle opere d'arte ed oggetti d'interesse storico-culturale, ed all'arte contemporanea, e fu coordinato da Giuseppe Vedovato e Carlo Levi; Alfredo Barbacci e Giovanni Astengo furono i coordinatori del terzo gruppo, preposto all'esame dei problemi relativi a monumenti, centri storici, urbanistica ed architettura contemporanea, e paesaggio; dei musei e collezioni si occupò il quarto gruppo, coordinato da Bruna Forlati Tamaro; Biblioteche ed Archivi furono affidati al sesto gruppo, coordinato da Augusto Campana; gli ultimi tre gruppi si occuparono rispettivamente di strumenti ed organismi scientifici per la tutela (coordinatore Ettore Onorato), formazione del personale, strutture ed ordinamenti amministrativi (coordinatore Massimo Severo Giannini) e revisione delle norme di tutela (coordinatori, insieme allo stesso Giannini,

⁵⁷ Insediamento della Commissione – 11 novembre 1964 – *Prolusione del Ministro della Pubblica Istruzione On. Luigi Gui*, in, *Per la salvezza dei beni culturali...op. cit.*, Vol. I°, pag. XXIII.

⁵⁸ *Prolusione del Presidente della Commissione, Ivi*, pag. XXVI.

Feliciano Benvenuti ed Eugenio Cannada Bartoli). L'indagine propedeutica dei gruppi di studio – evidenziava la relazione conclusiva – era stata condotta con l'intento di riconoscere lo stato "obiettivo attuale" di tutto il patrimonio storico, artistico e paesistico; di rilevarne le esigenze generali e particolari in ordine alla sua conservazione e valorizzazione; di individuare "le offese già perpetrate", il progressivo deperimento e gli istanti pericoli dai quali esso è minacciato, nonché le manchevolezze e le disfunzioni dell'azione di tutela; infine di segnalare i rimedi necessari al salvataggio delle singole categorie dei beni considerati.

I risultati dei lavori della Commissione Franceschini furono pertanto in primo luogo una fedele fotografia dello stato del patrimonio, del suo stato di abbandono e di deperimento, che veniva segnalato nei rispettivi comparti dalle evidenze denunciate dai Commissari: così per lo stato di deperimento del patrimonio archeologico, aggredito dal traffico illecito di cose d'arte e dalla depredazione continua cui veniva sottoposto; così per l'abbandono di singoli siti o complessi monumentali e per la crescente speculazione operata sul paesaggio e sul territorio; così per le gravi carenze – soprattutto sotto il profilo della sicurezza – da cui erano minacciati i musei; così infine per la carenza di mezzi tecnici e scientifici – larga parte dei quali ormai obsoleti – da utilizzare nel campo degli archivi e delle biblioteche. In particolare la Commissione rilevava le molte e gravi lacune esistenti nel campo della legislazione e dell'attività di tutela, in primo luogo per il mancato superamento di una accezione estetica e limitata del patrimonio, inteso come complesso delle "cose d'arte", ed in secondo luogo per l'inefficacia delle norme di tutela esistenti. Derivavano da questa concezione, definita "aberrante", tre conseguenze fondamentali:

a) ordinamenti e norme inadeguate a promuovere sia l'esigenza primaria della conoscenza, dello studio e della ricerca scientifica, sia ogni forma di mediata ed organica programmazione nell'esercizio della stessa tutela conservativa;

b) una concezione amministrativa che, non distinguendo adeguatamente la specifica e differenziale qualità dei Beni culturali da ogni altra categoria di beni, ha assoggettato fino ad oggi la disciplina dei Beni culturali stessi ad ordinamenti, norme contabili, stati giuridici del personale, erogazioni di bilancio etc., indifferenziati da quelli propri genericamente a tutte le altre amministrazioni pubbliche; in contrasto palese, stridente e gravemente pregiudizievole con le esigenze affatto proprie a questo specialissimo settore, dal che deriva la maggior parte delle disfunzioni con le deprecabili conseguenze sopra ricordate;

c) una impostazione di norme finalizzate alla protezione dei Beni culturali prevalentemente in ragione del loro valore economico, con particolare riguardo al metodo di repressione dei corrispondenti reati, ed alle sanzioni aventi attualmente carattere contravvenzionale, dalle quali deriva la scandalosa facilità delle evasioni che incidono distruttivamente sul vivo di un patrimonio sacro ed insostituibile.⁵⁹

⁵⁹ *Relazione della Commissione d'indagine, Ivi, pagg. 7-8.*

Quali erano dunque, di fronte a questo scenario, le scelte e le novità rilevanti delle 84 Dichiarazioni in cui la Commissione tradusse i risultati della propria indagine? L'elemento più rilevante era certamente quello contenuto nel primo comma della *Dichiarazione di principio*, secondo cui, richiamandosi a principi "già largamente e sicuramente affermati anche in sede internazionale", la Commissione dichiarava di riconoscere al patrimonio storico, archeologico, artistico e paesistico, oggetto della sua indagine,

un preminente valore di civiltà, assoluto, universale e non transeunte, tale da caratterizzarlo come patrimonio dell'umanità di cui ogni possessore singolo, ogni paese, ogni generazione debbono considerarsi depositari, e quindi responsabili di fronte alla società, a tutto il mondo civile ed alle generazioni future.⁶⁰

Tale qualità aveva sempre una sua rilevanza giuridica, e da ciò derivava l'ammissibilità dei poteri d'intervento su qualsiasi bene culturale ed il dovere di consentirne la facoltà di studio, mentre per l'esercizio di tutti gli altri poteri e per l'assoggettamento agli obblighi specifici ulteriormente previsti, si prevedeva come necessario un apposito "atto di riconoscimento" di tale qualità. Ciascuna categoria di bene culturale, poi, portava l'indicazione dei particolari caratteri la cui riconosciuta consistenza consentiva di emettere la dichiarazione.

Il nuovo principio informatore della tutela abbandonava il tradizionale principio di una attività volta alla mera conservazione, mentre indicava l'assoluta necessità di ispirarsi ad una più moderna visione che sottolineasse del bene il valore di testimonianza di civiltà e quindi ne garantisse la massima fruibilità ai fini della conoscenza scientifica. Ne derivavano, come indicato dalle dichiarazioni XXI-XXVIII, i doveri imposti all'amministrazione di informazione scientifica, comunicazione e divulgazione delle attività relative ai beni tutelati; doveri espliciti attraverso speciali organi (musei e biblioteche, innanzitutto) ed estesi alla gestione degli archivi; ed inoltre la previsione che nel concetto di "godimento pubblico" del bene dovesse essere ricompresa la fruibilità ai fini di studio scientifico, la possibilità dell'acquisizione a scopo documentario, la raccomandazione circa gli strumenti di informazione sia interni che esterni.

Dal rilievo assegnato alla specificità dei beni culturali rispetto ai beni di altra tipologia, derivava poi il riconoscimento della priorità dell'interesse pubblico sui valori culturali, che si sostanziava sotto tre aspetti distinti: come giustificazione di una serie di poteri specifici riconosciuti al Soprintendente al fine di operare interventi d'urgenza

⁶⁰ *Dichiarazioni da valere come proposte per la revisione delle leggi di tutela concernenti il patrimonio culturale nazionale, delle strutture e degli ordinamenti amministrativi, e per i relativi adeguamenti finanziari; Dichiarazione di principio, Ivi, pag. 21.*

o cautelari, anche *extra ordinem*.⁶¹ Infine, ancora da questo riconoscimento, derivava la disciplina specifica relativa alla circolazione, fortemente vincolata in ragione del fatto che il bene culturale fosse riconosciuto come bene demaniale, ovvero appartenente alla collettività, ed affidato allo Stato in amministrazione. I beni risultavano così inalienabili, fatti salvi i casi in cui la collettività stessa riconoscesse opportuna la loro alienazione stabilendola con legge dello Stato. Se ne prevedeva, invece, la permutabilità, con beni anche di privati, ed al livello internazionale, quando ricorressero interessi culturali specifici di migliore distribuzione di raccolte e di incremento del patrimonio culturale nazionale. I beni non potevano, del pari, essere esportati, fatte salve due eccezioni: la prima relativa alla permutabilità, la seconda concernente la particolare disciplina dei beni archeologici.

Quest'ultima conteneva alcuni elementi di rilevante novità: in particolare, oltre agli obblighi di conservazione ma anche di accessibilità al pubblico a fini di studio, si prevedeva infatti un procedimento di classificazione dei beni di nuovo reperimento, tale per cui – indisponibili prima di tale procedimento – essi ricevevano da tale procedimento le qualifiche sia in ordine all'appartenenza, sia in ordine alla circolazione.

Infine, coerentemente ad una accezione aperta del bene culturale, le Dichiarazioni della Commissione Franceschini ricomprendevano all'interno della categoria una serie di oggetti e beni dapprima esclusi e riconducevano alla disciplina dei beni culturali, definitivamente, gli Archivi; ed in secondo luogo definivano in modo nuovo il concetto di bene ambientale, determinando una sinergia più armonica con la legislazione urbanistica. Sotto il primo rispetto, si ricomprendevano nella categoria di bene culturale i beni aventi riferimento all'etnografia, alla numismatica, all'arredamento, alle arti applicate, alla storia della musica, alla storia della scienza e della tecnica, i prodotti dell'arte contemporanea e delle cosiddette "arti nuove" – filatelia, fotografia. Sotto il secondo rispetto, abbandonando il vecchio criterio della bellezza naturale e paesistica, la Commissione aveva ricompreso nel concetto di ambiente anche tutto quanto si ritenesse opportuno tutelare in quanto testimonianza dell'insediamento umano, dell'intervento antropico, ed in definitiva della "civiltà

⁶¹ La Dichiarazione X, in particolare, specificava il funzionamento di un eventuale *Intervento cautelare su beni non dichiarati*, stabilendo che: "Quando il Soprintendente si avveda che un bene culturale non dichiarato corra o possa correre pregiudizio, vieta che ne sia alterato lo stato fisico o giuridico, ed in breve termine successivo, fissato dalla legge, emette la dichiarazione, notificandola al più presto agli interessati. Se la dichiarazione non è emessa il divieto decade"; la Dichiarazione XI regolamentava invece in dettaglio i *Poteri di ordinanza del Soprintendente*, stabilendo che: "quando un Bene culturale, anche non dichiarato, sia minacciato da un pregiudizio imminente e irreparabile, e non sia possibile provvedere mediante atti previsti dalla legge, o provvedere tempestivamente, il Soprintendente adotta, anche nei confronti di autorità statali, provvedimenti contingibili ed urgenti, che, secondo le circostanze, siano più idonei ad assicurare la conservazione del Bene culturale. Essi decadono se entro trenta giorni dalla emanazione non si intervenga mediante provvedimenti previsti dalla legge"; cfr. *Ivi*, pagg. 34-35.

materiale". Ed in questo senso si prevedeva che tali complessi ambientali dovessero essere tutelati in raccordo con le leggi urbanistiche attraverso lo strumento del piano regolatore.

Di particolare rilievo, era pure la configurazione dell'amministrazione dei beni culturali come "amministrazione autonoma", imperniata su cinque Soprintendenze generali e tre Servizi generali (rispettivamente per archeologia, beni artistici e storici, tutela ambientale, archivi, biblioteche, le Soprintendenze; ed accanto ad esse un Servizio generale amministrativo, un Servizio generale per la sicurezza del patrimonio, un Servizio generale degli uffici ausiliari centrali); gestita da un Consiglio di Amministrazione e da un Collegio dei Revisori; ed affiancata da due organi esterni: il Ministro della Pubblica Istruzione, con poteri di vigilanza, ed un Consiglio Nazionale dei Beni Culturali che avrebbe funzionato come parlamento ristretto ed altamente qualificato per la gestione degli interessi specifici relativi alla tutela. Tale struttura si sarebbe poi diramata in periferia informandosi al principio del massimo decentramento possibile attraverso la rete delle Soprintendenze.

Il documento elaborato dalla Commissione di studio risultava dunque una innovativa proposta di principio sul piano teorico ed operativo: sia per il fatto di concettualizzare in modo nuovo il tema del patrimonio, superando l'accezione estetizzante che l'aveva sin lì caratterizzato verso una dimensione aperta e comprensiva facente riferimento alla "civiltà materiale" dell'uomo; sia nel senso di intuire la necessità di nuovi strumenti e di strutture più agili a fini della tutela. Sotto il primo rispetto, essa avrebbe dato luogo ad un dibattito assai ampio non privo di sfumature critiche, soprattutto per il fatto di lasciar intravedere il rischio che attraverso una apertura così forte del concetto di bene culturale, si finisse in ultima analisi per ricomprendere, all'interno del patrimonio, qualunque tipo di oggetto o sito si considerasse meritevole di attenzione sul piano storico-sociale, svuotando così della loro efficacia gli stessi strumenti della tutela. E tuttavia, per altro verso, l'accezione ampia di "testimonianza materiale di civiltà" apriva il terreno dei beni culturali ad orizzonti di ricerca e di intervento che sempre più, nel corso del tempo, si sarebbero consolidati.

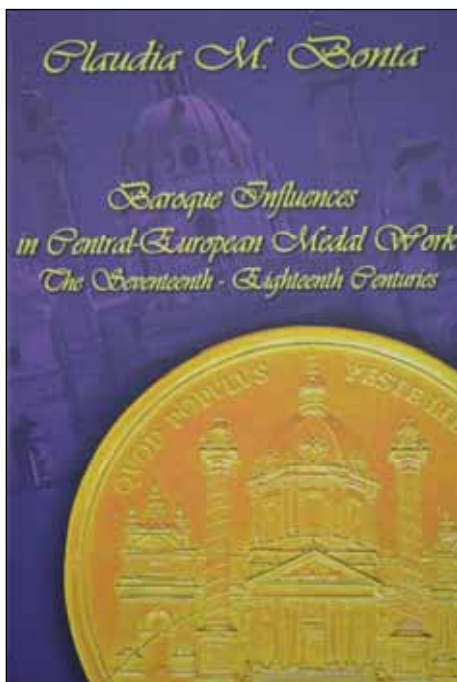
Sotto il secondo rispetto, dopo il primo esperimento, fallito, di elaborazione di una proposta di legge informata ai principi della Commissione Franceschini – ad opera della Commissione Papaldo, istituita nel 1968 – il dibattito intorno al rinnovamento degli strumenti e delle strutture della tutela sarebbe divenuto cruciale nel corso degli anni successivi, dapprima attraverso il decentramento operato mediante l'istituzione delle Regioni nel 1970, poi attraverso la costituzione del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali nel 1974.

Sarebbero stati questi i presupposti di un percorso destinato a consolidarsi nel corso degli anni Ottanta e Novanta e di cui tracce evidenti avrebbero recato i provvedimenti adottati dai successivi Ministri, rifluiti infine nella normativa attuale, imposta dal Codice Urbani del 2004.

Recenzii - Book Reviews

Claudia M. Bonța, *Baroque Influence in Central-European Medal Work. The Seventeenth-Eighteenth Centuries* (Influențe baroce în medalistica central-europeană. Secolele XVII-XVIII). Ministerul Culturii și Patrimoniului Național. Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei. Bibliotheca Musei Napocensis XXXVI. Editurile Argonaut & Mega, Cluj-Napoca 2013, 215 p. + 349 il. alb-negru.

În anii care au trecut, tematica tezelor de doctorat în istoria artei de sub egida *Alma Mater Napocensis*, parte dintre acestea publicate, a cuprins cu precădere genurile principale ale artelor plastice, arhitectura, pictura, sculptura și artele decorative. Pe simnele „muzeului imaginar” și-au aflat locul binemeritat sinteze și monografii referitoare la arhitectura medievală, modernă și contemporană, sculptura medievală și modernă, pictura medievală și modernă dar și argintăria medievală și modernă acum dezvoltată într-un adevărat elogiu al **artelor decorative și nu minore** așa cum pe nedrept și discriminatoriu erau catalogate de regulile academice ale secolului al XIX-lea. Iată că prin noul volum elaborat de Dr. Claudia Moldovan Bonța, *Influențe baroce în medalistica central-europeană...* apărut în limba engleză în condiții grafice și tipografice de înaltă ținută



(Editurile Argonaut & Mega), claviatura tematică a istoriografiei de artă se îmbogățește cu un nou ton, un sunet inedit, acela al comuniunii dintre medalistică și genurile artistice enunțate mai înainte. Am parcurs cu plăcere și interes o lucrare de mare amplitudine, cuprinsul ei prin cele opt capitole și anexele aferente dovedind cu prisosință acest fapt. Câteva date tehnice ne dezvăluie efortul cercetării prin cele 215 pagini ale textului, întregit de un riguros

și foarte util *Catalog tematic*, de Anexele cuprinzând *Arborele genealogic al Casei de Habsburg* (sec. XVII-XVIII), *Arborele genealogic al Casei de Habsburg-Lorena* (sec. XVIII), *Glosarul Stemelor heraldice*, aparatul critic infrapaginal (314 note), cu o bogată bibliografie la temă, alcătuită din lucrări generale și speciale, studii și articole, cărora li se adaugă

informațiile virtuale dar mai cu seamă suportul ilustrativ iconografic exprimat în cele 349 medalii (avers, revers într-un total de 698 imagini) de o acuratețe și o calitate remarcabile compozițional-formală, aspect ce îngăduie și altor specialiști să aprofundeze acest subiect.

În Prolegomena la tema cercetată (**Foreword**), Claudia Moldovan Bonța devoalează scopul demersului științific, anume acela al valorizării aspectelor estetice și simbolice ale medalisticii dar mai cu seamă identificarea influențelor exercitate de curentele și genurile artistice specifice epocilor asupra pieselor metalice, reconstituirea segmentelor temporale evocatoare ale unor momente și a unui fond istoric complex și generos. Cunoașterea deplină a unora dintre reperele de bază ale „științelor auxiliare” ale istoriei, indispensabile laboratorului de cercetare a temei enunțate e marcat în primul capitol (**Fundalul istoric**), cu ale sale două subcapitole, *Cadrul istoric general; Habsburgii: imagine și glorificare*.

Oferta mai mult decât generoasă în modalități de exprimare formal-compozițională, iconografică, iconologică și epigrafică a **spațiului cultural artistic al Barocului** (Cap. II.), au obligat-o pe autoare să se oprească asupra acestui climat îmbogățit de noi orizonturi spirituale prin strădania „europeanului”, a acelui cetățean aflat în căutarea și afirmarea propriei conștiințe, în setea de cunoaștere, în spiritualitate și voința de încredere în progres, într-un cuvânt în acea pregătire (*Bereitschaft*) de realizare și împlinire în diversele domenii ale activității umane, medalistica fiind unul dintre acestea chiar dacă la prima impresie ar părea să aparțină doar unui cerc restrâns de persoane, acela al *conosseur*-ilor. Capitolul al III-lea, **Medalistică artă și meșteșug** explorează laboratorul creatorului, tehnicile medalisticii dar și biografiile creato-

rilor acestor adevărate enciclopedii ale cunoștințelor, unde arta se logodește cu epigrafia într-o comuniune benefică. Greutatea prin noutate și cantitate - amândouă însă într-o superlativă calitate a abordării, precum și a rezultatului spectaculos al descoperirilor -, revine capitolului principal al tezei (**IV**), cu ale sale cinci subcapitole, cel care i-a conferit acestui minunat volum și genericul, **Influențe baroce în medalistica central-europeană**. Metodologic structura sa e dependentă, subordonată am spune, principalelor genuri și subgenuri ale artelor plastice ce-și află o virtuală reconstituire pe aversul și reversul acestor valoroase piese patrimoniale. Cercetându-le, având drept ghid pe Claudia Moldovan Bonța, devenim adevărați peregrini prin marile orașe ale Europei cu ale lor monumente de arhitectură civilă, religioasă și militară oglindite pe medalii (Subcap.1.), zăbovim în fața unor vestite catedrale sau biserici parohiale, vom fi purtați în „zbor de pasăre” deasupra fortificațiilor imperiale, princiare sau ducale, participăm la inaugurarea unor edificii culturale, politico-administrative de tip baroc sau clasicizant, a unui program ce apare ca un reflex nemijlocit al exactelor descrieri și imagini din tratatul iezuitului Anton Höller, *Augusta Carolina Virtutis Monumenta* (1733), inspirat la rândul său după exemplul clasic și mai celebru al celui *Liber de aedificiis Justiniani*. Ne vom impresiona, bucura sau înspăimânta pe câmpurile de luptă antiotomană, vom încerca să înțelegem diplomația și tratatele de pace ale celor două veacuri de războaie dar și mai mult ne vom întoarce în timp printre monumentele și simbolurile antichității greco-romane într-o reconstituire datorată mai mult vanității noastre, o percepția *up tu date* ce ne apropie deseori de viziunile Piranesiene ale acestei epoci. Am simțit satisfacția botaniștilor, a celor ce studiază științele naturii în fața bogatei flore și faune cu rol simbolic, prezen-

te în micul dar cuprinzătorul spațiu al medaliilor. Scuturi heraldice, blazoane, embleme de o varietate și cantitate egalată doar de epigrafele prezente în exergă sau în câmpul acestor piese, într-o descriere acurată, elegantă și acribică ce se datorează în exclusivitate autorului. Vom încerca să înțelegem consecvența generațiilor epocii baroce în căutarea acelei mutuale comuniuni între religie și știință, fenomenele naturale în dezlănțuirea lor pedepsitoare, soarele și pământul, planetele-stele peste tot vegheate de acel *Occulus Dei*. De multe ori, deșertăciunea, deșertăciunilor, acest mic univers medalian cuprinde pe întregul său câmp portretul sau portretele capetelor încoronate și cele ale gloriilor epocilor trecute într-o extensie dominatoare, în concurență cu universul.

Repetitive apar modelele sculpturale în medalistică (Subcap. 2.), cele mai multe dintre ele cu rol de tenanți și portanți, nelipsind însă busturile eroice, portretele sculpturale, carele alegorice, ecvestrele, obeliscurile, sarcofagele, arcele de triumf însuflețite de piese sculpturale. O mare varietate o constatăm la nivelul tematic unde adevărate reportaje ale bătăliilor antiotomane sunt reconstituite în scene de luptă. Succesul armatelor creștine și desigur al Casei de Habsburg e ilustrat de teme istorico-celebrative, în care eroii mitologici sau cei ai antichității vor fi actualizați iar printr-o *translatio austriaca* își vor transmite suma calităților asupra eroilor secolelor XVII și XVIII. Alegoriile și metaforele participă la această sărbătoare ce alude evenimentele militare sau politice, războaie și tratate de pace dar și măsuri pozitive, precum acelea din sfera „bunului guvernământ” destinat binelui public. Scenele de inspirație religioasă (*occulus dei, manus dei, crux, inima sacră, altarul divin, globul cruciger, Agnus Dei*, epigrafe veterotestamentare), scenele de gen (tabloul în tablou, scena de vânatoare, peisa-

jul) și medalia-casetă (cu portrete de grup, scene istorico-celebrative, reprezentări mitologice, vedute urbane) vor completa cu generozitate bogatul repertoriu tematic. Compoziții reușite și apreciate ale picturii contemporane preluate de atelierele de medalii (Subcap. 3.), cât și alte elemente inspiratoare aparținătoare cum am spus genurilor *caricaturii, astrologiei și astronomiei și heraldicii* (Subcap. 4.).

Un loc bine definit în economia tezei îl ocupă *Portretistica familiei Habsburg*. (Subcap. 5.). Interesul dinastiei pentru efigiile monarhice va fi vizibil activat începând cu secolul al XVI-lea, împărați și împărăteșe - de la Mathias și Ana de Austria până la Leopold al II-lea și Maria Luisa de Spania -, lăsând posterității un număr apreciabil de efigii în redactări formal-stilistice complexe, într-o gamă ce variază de la modestie la megalomanie, de la schematism la minuțiozitate. Tipologic, oferta variază între portretul individual, portretul dublu (cuplul imperial, împăratul cu prințul moștenitor, membrii familiei imperiale) în profil, alăturate, față în față (la bărbați, tipul *capitani affrontati*), portretul de grup (ex. Leopold I înconjurat de înaintași), portretul ecvestru.

Claudia Moldovan Bonța reușește și convinge prin elogiul teoretic adus acestui minunat meșteșug. Medalistica, medalile pot fi considerate, fără îndoială, printre cele mai „intelectualizate” genuri artistice. În egală măsură socotim că prin mesajul politic exprimat nu aduce nici un prejudiciu artei, chiar dacă *medailleur*-ul lucrează după un anume program și în funcție de o precisă comandă care-l racordează în „actualitatea” dată și care preamărește fără încetare pe comanditar. Acestea sunt condițiile muncii sale și atmosfera naturală unde se exercită activitatea sa. Cei mai mari maeștrii ai genului ne-au lăsat opere unde ideile rafinate și subtile se asoci-

ază pedanteriei într-o scriitură tradusă formal. Autonomia creatorului acestor mici piese caleidoscop variază de la creator la creator și de la o epocă la alta. Un **Pisanello (c.1395-1455)**, cu modelul său în profil (*Ioan VIII Paleologul*, post 1438) și de un simbolism misterios al unei imagini create grație fanteziei sale, compunând elementele indisociabile ale unui cuplu de imagini sau *virtutea* unui personaj, își regăsește valoarea în expresia sa cea mai concentrată; Artă subtilă, cu ample rezonanțe ale cărei concizii prezintă bogăția unei vieți pe jumătate manifestate.

Secolele XVII și XVIII schimbă radical mesajul și conținutul ilustrat de aceste medalii: De acum înainte trebuiau aduse împăraților și regilor laude precise, redactate în compoziții lipsite de mister; nu era vorba de a se prezenta un suflet, sau a ghici un caracter uman, trebuiau povestite fapte și elaborate pur și simplu portrete. Ori pentru portret nu exista decât un ideal: *figura majestății, majestoasă*; pentru fapte nu era decât un cuvânt de ordine: *glorificarea*. Dacă mai adăugăm la aceasta concentrarea puterii în stat, astfel că nici măcar Parisul sau Viena, ca entități urbane nu mai aveau cuvânt, ci curțile lor care vor acapara treptat, treptat, toate activitățile, înțelegem că nu era altă salvare pentru un artist decât aceea de a se înrola printre gravorii împăratului sau ai regelui, medalistica devenind astfel un document „al istoriei oficiale”, un adevărat „proces verbal” al curții și în acest sens doar ea va atrage atenția și interesul. E dificil a caracteriza arta fiecărui medalist care a immortalizat în metal majestatea imperială sau regală, deoarece toate operele lor tind să realizeze același tip; fără a fi cătuși de puțin necesar sau posibil de a nuanța expresiile sau a varia ritmurile. Destul de rare sunt temperamentele originale care se pot distinge din mulțimea ofertanților prin compozițiile pline de fantezie, ex-

presie a talentului lor. Cu toate acestea trebuie subliniată existența unei înalte ținute și științe în elaborarea ansamblului și în rezolvările tehnice. Acești gravori înregimentați și docili au fost în schimb impecabili artizani.

Valoroase mi se par trimiterile și identificările unor modele primare ce au stat la baza compozițiilor de pe medalii, numeroase și de reală credibilitate. Uneori descifrarea mesajului sau a obiectivului înzestrat cu valoare simbolico-iconografică este mai complicată, mai complexă și absconsă, referința noastră vizează iconografia a două piese din cele analizate, confirmând-o: cat. 1, medalia emisă de Carol al VI-lea în anul 1716 ce prezintă pe fundalul reversului monumentală fațadă a ctitoriei sale Karlskirche încadrată de două coloane uriașe (Cat. 1r), cât și figura lui Hercule (11r.) flancat de aceleași două coloane colosale, dar diferite ca mesaj și locație: În primul caz, dincolo de identificarea primară a unor modele formale precum columna lui Traian sau biserica Sant'Agnese în Agone din Roma, descifrarea secretului, a mesajului iconologic, ne conduc spre un pasaj veterotestamentar (1 Regi 7, 21-22) cu privire la descrierea și amenajarea șantierul templului lui Solomon din Ierusalim, una din marile paradigme iconologice care au prezidat complexa operațiune de propagandă politică codificată în ridicarea bisericii Sf. Carlo Borromeo din Viena, stabilită prin jurământ de Carol al VI-lea în 1713: *A așezat stâlpii în pridvorul templului: a așezat stâlpul din dreapta și l-a numit Iachin; apoi a așezat stâlpul din stânga, și l-a numit Boaz* (21): *În vârful stâlpilor era o lucrătură în chip de crini. Astfel s-a isprăvit lucrarea stâlpilor* (22). În al doilea caz, trimiterile convingătoare ar conduce către vigurosul exemplu a lui Carol V (*coloanele lui Hercule*) sau la o anume comemorare a imperiului roman (templul lui *Pacis* și *Jovis*), desigur într-o cuprindere cu valoare unitară a

mecenatismului practicat de Carol VI. Revenind la prima legendă – medalie -, deslușim precum într-un adevărat manifest imagistic, basilica și biblioteca carolină care reprezentau polii axiali a unei profunde *renovatio*. „Noul Solomon”, alias Carol VI, este și „noul David”, evocat în consonanță, de la rolul de succesor la construcția templului (profeția lui Natan în 2 *Samuel* 7 care garantează eternitatea dinastică), la fondatorul dinastiei mesianice implicată în rolul de intercesor pentru oprirea epidemiei de ciumă (2 *Samuel* 24, 10-17) etc.

Cartea elaborată de D-na Claudia Moldovan Bonța reprezintă o contribuție excepțională prin ceea ce reprezintă cercetarea muzeală și valorificarea pieselor din depozitele, respectiv colecțiile unei valoroase instituții precum Muzeul de Istorie al Transilvaniei. Mai mult, vorbim aici despre o sinteză exhaustivă în care a fost adunată istoria, de

fapt istoriile de aproape trei veacuri ale capetelor încoronate ale unei Europe aflată în plină transformare, așa cum a fost înregistrată de medalistică. Serioasa bază metodologică a fost un reazem trainic pentru discursul teoretic cursiv, uneori cu intonații literare dar alteori de o tehnicitate inginerescă (VI. **Catalogul**, VII. **Apendicele**), fără ca aceasta să impleteze asupra plăcerii lecturii textului, ce merită pe deplin să fie citit nu doar de specialiștii în domeniu, ci și de iubitorii de carte frumoasă. Prin toate aceste calități, volumul prezentat îmbogățește plenar istoriografia contemporană, românească și europeană de istoria artei.

Prof. dr. NICOLAE SABĂU

Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Romania, nicolaesabau@personal.ro

Anca Elisabeta Tatay, *Din istoria și arta cărții românești vechi: Gravura de la Buda (1780-1830)*, Editura Mega, Cluj-Napoca 2011, 500 p. (cu il.)

În cartea sa, *Din istoria și arta cărții românești vechi: Gravura de la Buda (1780-1830)* (Editura Mega, Cluj-Napoca 2011), istoricul de artă, dr. Anca Tatay, tratează o temă, pe cât de amplă, pe atât de complexă. Autoarea ne propune o incursiune extrem de bine documentată și argumentată într-un sector artistic mai puțin abordat, anume grafica de carte, aruncând o lumină nouă asupra evoluției sale. Lucrarea oferă o imagine evocativă a cărții românești, tratând în profunzime detaliile. Tânăra cercetătoare Anca Tatay face cunoscut publicului de specialitate

din România, un domeniu de un interes esențial, având la baza teza sa de doctorat. Subiectul, structurarea sa și lectura aprofundată pe care autoarea o propune, integrează cu măiestrie cartea românească și grafica ei în contextul european pe care aceasta a încercat, cu sorți de izbândă, să-l cuprindă. Lucrarea nu face niciodată uz de detalii sau idei care să scoată tema din context, ci, din contră, include într-o manieră profesionistă fiecare paragraf în construcția finală a unei opere de cercetare de o mare valoare pentru istoriografia noastră.

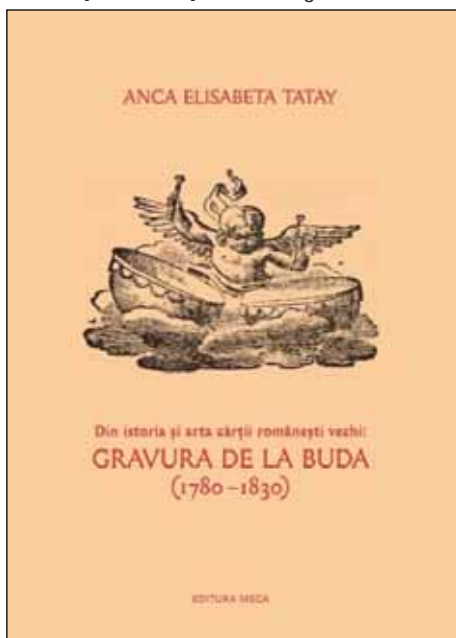
Cercetarea este structurată cronologic și tematic, începând cu anul 1780, când la Buda își începe activitatea secția românească a Crăieștii Tipografii a Universității din oraș, fiind publicate aici primele cărți în limba română: „*Katekizmul csel mare ku entroebœery, și roeszpunszury*”, urmată de „*Katekizmul csel mic ku entroebœery, și roeszpunszury*” și de „*Katekizmul ku entroebœery, și roeszpunszury*”. Lucrarea debutează cu un istoric al secției românești al Tipografiei Universității din Buda, pornind de la contextul istoric, anume începuturile tipografiei înființate la Tyrnavia de către Episcopul Telegdi Miklos, transferul acesteia în capitala maghiară în 1777, autoarea subliniind și legătura strânsă pe care aceste evenimente le-au avut cu politicile culturale ale Imperiului Habsburgic. Același capitol tratează nu doar parcursul istoric ci și pe cel al inovațiilor tehnice, cum ar fi cea a lui Samuel Falka, care reușește să introducă procedeul de stereotipie, aflat încă la început în Europa, scoțând astfel în evidență modernitatea tipografiei de la Buda.

Istoricul de artă Anca Tatay punctează foarte bine ideea primatului calității asupra cantității, demonstrând importanța patrimoniului lăsat posterității de această tipografie care, în ciuda unei relocări, a reușit să fie a treia în producția de carte românească, după București și Iași, și prima pentru perioada 1800-1830 (epocă ce coincide cu Iluminismul românesc, care a glorificat cultura, știința și spiritualitatea neamului). Referitor la jumăta-

tea de veac de activitate budensă, tipografia a publicat 240 de titluri unicate, reprezentând cărți de istorie, beletristică și poezie, filosofie, teologie, manuale, economie și geografie, accesibile publicului interesat.

Ne-a surprins plăcut critica dedicată activității artistice (ilustrații, frontispicii, viniete) integrată în materialul tipărit între anii 1780 și 1830, când s-au utilizat diverse tehnici ale gravurii. În capitolul dedicat tehnicilor graficii întâlnite în cartea românească tipărită în orașul Buda (pp. 49-57), autoarea exemplifică fiecare metodă, integrând-o în contextul practicilor europene și făcând uz de pro-

fundele sale cunoștințe în istoria artei occidentale, central și est-europene. *Capitolul 6* (pp. 65-192), dedicat ilustrațiilor din cărțile cu conținut religios, face o amplă descriere a fiecărei categorii de lucrare tipărită, referindu-se la imagine, în texte precum Psaltiri, Octoihuri, Evanghelii ș.a., menționându-se contextul teologic și tematic al acestor ilustrații. *Capitolul 9* (pp. 325-366), dedicat frontispiciilor și vinietelor realizate prin xilogravură – chiar dacă, așa cum se menționează în carte, spre sfârșitul anilor 1820 se face trecerea treptată la litografiere – reliefează o maturizare a stilisticii pe categorii, fiecare fiind bogat exemplificată cu frontispicii și viniete cu teme religioase (pp. 326-342), în *Evanghelii, Predici, Psaltiri* ș.a. și subiecte laice (pp. 342-366), în calendare, „cărți de mână”, tratate de geografie ș.a. Din punct de vedere stilistic și iconografic,



xilogravura a păstrat tradiția orientală-bizantină și pe cea balcanică, asumându-și totuși influențele renaștentiste, baroce și neoclasiche.

Din cercetările autoarei reiese că prima utilizare într-o carte românească a tehnicii litografiei ar fi apărut într-o publicație tipărită la Buda. Ilustrațiile obținute prin litografie sunt prezente însă doar în cărțile cu conținut profan, gravorii acestora fiind în permanență în ton cu rigorile și moda vremii prin instructajul și contactul pe care l-au avut cu Viena. Scopul acestora nu a fost doar unul artistic ci a avut rolul de a aprofunda subiectul tratat scriptic în cărțile în care sunt prezente.

Capitolele 7 (pp. 193-198) și *8* (pp. 199-324) tratează ilustrațiile și elementele laice din cartea veche românească de la Buda. Anca Tatay amintește stilistica artiștilor și curentelor anterioare pentru definirea și caracterizarea imaginilor noi. Astfel, ea construiește o punte de legătură de la general la local, de la Albrecht Dürer la stilul brâncovenesc, respectiv de la imaginea *Fiului risipitor* din *Evangelia învățătoare* de la Govora din 1643 la *Evangelia greco-română* de la București din 1693, pentru a demonstra un permanent efort în perfecționarea artistică a gravurii care atinge noi cote de măiestrie în cartea românească de la Buda. Producția de ilustrații dintre 1810 și 1830 surprinde în primul rând prin tematica interesantă, variată și foarte bine documentată a gravurilor care reușesc să redea – folosind în general tehnica gravurii în metal – lumi aflate dincolo de oceane, sau tărâmurii cu încărcătură mitologică, personaje plecate dintre noi, dar care au schimbat cursul istoriei, orașe îndepărtate care altfel decât prin intermediul cărților nu ar fi ajuns niciodată sub privirea oamenilor din centrul și estul continentului.

O lucrare de asemenea dimensiuni cere poate de multe ori un efort deosebit în urmărirea ideilor și a detaliilor. Nu este cazul lucrării Ancăi Tatay căci autoarea abordează subiectul cu o finețe și o naturalețe desăvârșită, păstrând în permanență controlul absolut asupra ideilor și a concluziilor pe care dorește să la tragă. Trecând prin firul narativ al istoriei care se întrepătrunde cu evoluția stilului și a tehnicii, fiecare ilustrație devine o imagine vie înainte ca cititorul să întoarcă pagina care redă efectiv imaginea.

La Anca Tatay, expresivitatea cuvântului este forța care transmite ideea înaintea vizualizării ilustrației. *Din istoria și arta cărții românești vechi: Gravura de la Buda (1780-1830)* este fără îndoială o carte edificatoare pe care o recomandăm din prisma profesionalismului oricărui pasionat de istorie, și din tot sufletul, oricărui român curios să cunoască acest capitol atât de important al culturii țării sale. Așadar, este pe deplin justificată acordarea Premiului pentru Istorie „George Barițiu” al Academiei Române pe anul 2011.

MIRCEA-ALEXANDRU GLIGOR

Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia,
alexandrugligor@yahoo.com