STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI

HISTORIA ARTIUM

1/2012

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

HISTORIA ARTIUM

1 / 2012

January – December

STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ-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, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

EDITORIAL BOARD:

Professor NICOLAE SABĂU, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Professor VIORICA GUY MARICA, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Professor KOVÁCS ANDRÁS, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Lecturer VLAD ŢOCA, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Lecturer KOVÁCS ZSOLT, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

COORDINATOR EDITOR:

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

COLLABORATOR:

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

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

YEAR **Volume 57 (LVII) 2012**
MONTH **DECEMBER**
ISSUE **1**

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

1

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

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

NICOLAE SABĂU, Iconografia Sfântului Carlo Borromeo în Transilvania epocii barocului * *Iconography of St. Carlo Borromeo in Transylvania during the Baroque Era* 5

CLAUDIA M. BONŢA, Reflexele sculpturii în medalistica central-europeană. Secolele XVII-XVIII * *Influences of Sculpture in Medal Study. 17th – 18th Centuries*.....31

RADU POPICA, Contribuţii la cunoaşterea artei plastice braşovene din secolul XVIII: Stephan Schuller şi Joseph Benjamin Barbenius * *Stephan Schuller and Joseph Benjamin Barbenius: Contributions to the Knowledge of Braşov's Fine Art from XVIIIth Century* 51

KOVÁCS ZSOLT, Rolul patronilor în reconstruirea şi decorarea barocă a bisericilor franciscane din Transilvania. Cazul bisericilor franciscane din Mediaş şi Braşov * *The Role of Benefactors in the Reconstruction and Baroque Decoration of Franciscan Churches in Transylvania. The Case of the Churches in Mediaş and Braşov* 61

VASILE DUDA, The Artists of Bistriţa in the Twilight of the 19th Century and the Dawn of the 20th * *Artişti din Bistriţa la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX* 97

VLAD ŢOCA, Old Romanian Art in Virgil Vătăşianu's Works Between the Two World Wars and his Choice of Method * *Arta veche românească în scrierile lui Virgil Vătăşianu între cele două războaie mondiale şi alegerea metodei sale* 113

ANDREA RAGUSA, Un'idea del bello. La nozione di patrimonio culturale nel dibattito italiano degli anni Cinquanta: continuità e rotture della scienza giuridica * *O idee despre frumos. Noţiunea de patrimoniu cultural în dezbaterea italiană din anii '50: continuitate şi sincope în cadrul ştiinţelor juridice * An Idea about Beauty. The Notion of Cultural Patrimony in the '50's Italian Debate: Continuity and Discontinuity in Juridical Science* 125

Recenzie - Book Review – Compte Rendus

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

STUDIA UBB HISTORIA ARTIUM, LVII, 1, 2012, pp. 5 - 30
(RECOMMENDED CITATION)

ICONOGRAFIA SFÂNTULUI CARLO BORROMEO ÎN TRANSILVANIA EPOCII BAROCULUI

NICOLAE SABĂU*

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

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

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

Sfârşitul secolului al XVII-lea şi întreg secolul al XVIII-lea au reprezentat pentru artele plastice transilvănene o adaptare particulară, uneori originală a barocului central-european, unul dintre spaţiile privilegiate ale acestei maniere. Împământenit în Transilvania în condiţii speciale, pe fondul unei tradiţii autohtone cu o "încăpăţânată"

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

dăinuire a formelor Renaşterii târzii sau a celor postbizantine, barocul va evolua pe parcursul secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea într-o determinată dependenţă de modelele artistice ale Europei Centrale. Curând după cucerirea principatului de către habsburgi, programul imperial se va desfăşura în formule clare mai întâi în arhitectură apoi în sculptură şi în pictură.[1] Pentru a pune în practică acest ambiţios program era nevoie alături de importantele resurse financiare şi de o forţă de muncă specializată: arhitecţi, ingineri militari, maeştri constructori, sculptori, pietrari şi pictori instruiţi la şcoala barocului european; doar ei puteau impune acea *"modă nouă"* despre care vorbea Apor Petru (1676-1752), unul dintre reputaţii cronicari ai veacului, în a sa *Metamorphosis transilvaniae* (1737).[2]

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

Dacă într-o primă etapă elita acestor specialişti era alcătuită din *maestranze* peninsulare, maeştri italieni (Luigi Ferdinando Marsigli, Giovanni Morando Visconti +1717, Giuseppe di Quadro +1727, Francesco Brilli +1719, Antonio Beduzzi, Francesco Rusca, Giacomo Cerutti, Giovanni Battista Ricca, Domenico Luchini, Giovanni Martinelli, Lodovico Marini şi Egidio da Genova),[3] într-o a doua perioadă rolul hotărâtor îl vor avea maeştri de origine germană din acel *"orbis germanus"* al Europei Centrale. Consemnăm aici doar câteva dintre personalităţile care s-au remarcat în fiecare domeniu: constructorii Konrad Hammer (+1748) din Schwalbach, Johann Eberhardt Blaumann (1733-1786) din Böblingen/Württemberg[4] sculptorii Johann König, Johann

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

[2] P. Apor, *Metamorphosis Transilvaniae,* 1737, în "Monumenta Hungariae" Historica, Scriptores, XI, Pesta 1863, p. 315; Bartha I. Bartha, *Recepţionarea modului de viaţă occidental în cercurile marii aristocraţii ungare din veacul XVIII,* în "Anuarul Institutului de Istorie", Cluj-Napoca, Editura Academiei Române XXXII, Bucureşti 1993, p. 49-54.

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

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

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

Pictura monumentală parietală (*a fresco*) din Transilvania secolului al XVIII-lea nu a cunoscut însă anvergura exemplelor din domeniul arhitecturii şi sculpturii, cu excepţia câtorva mărturii de pictură postbizantină aflate pe bolţile şi pereţii bisericilor ortodoxe şi greco-catolice (unite) ale Principatului.[6] O adevărată înflorire înregistrează sectorul picturii de altar. Dobândindu-şi drepturile şi o deplină siguranţă, biserica catolică îşi propune să învioreze interiorul lăcaşurilor de cult redobândite - afectate vreme de două secole de iconoclasmul calvin şi unitarian - prin noul mobilier liturgic baroc dar mai cu seamă prin instructiva şi captivanta pictură a noilor altare. În acest secol, credinciosul va cunoaşte noua iconografie inspirată din decretul celei de a XXV-a sesiuni a Conciliului din Trento (1563) asupra problemei imaginilor sacre, *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus* dar şi din tratatul publicat de Carlo Borromeo în 1572, în întregime dedicat construcţiei şi amenajării edificiilor de cult: acele *Instructiones fabricae et suppel/ecti/lis ecclesiasticae.* Astfel şi în bisericile transilvane această pictură nouă va avea un rol educativ şi de cointeresare spirituală a credincioşilor. Clerul, începând de la episcopi la simpli preoţi, se vor servi de acum încolo de imagini, de pictura altarelor, în scopuri didactice, pentru a învăţa şi a aminti enoriaşilor principiile fundamentale ale religiei şi pentru a prezenta exemple concrete de credinţă şi conduită umană, de devoţiune, umilinţă şi sacrificiu.

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

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

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

necesitate ca exemplu al devoţiunii şi al sacrificiului omenesc, atât de puţin promovat în zilele noastre.

Carlo Borromeo[7] aparţine grupului restrâns de sfinţi de la care s-au păstrat şi transmis portrete autentice.[8] Efigiile sale - ale copilăriei, ale maturităţii şi până la masca mortuară conservă trăsăturile fizionomice şi spirituale ale unei personalităţi remarcabile a bisericii catolice din a doua jumătatea a secolului al XVI-lea, o personalitate angajată în procesul de fortificare a bisericii, un personaj care prin viaţa sa plină de sacrificii şi prin cultura sa excepţională s-a identificat cu figura ideală a ierarhului bisericesc al catolicismului reformator după Conciliul din Trento. Înnoirea mentalităţii preoţilor prin acţiunea pastorală, educaţia periodică, nemijlocită, prin vizitaţiile sale canonice, nu s-a limitat doar la arhidieceza în care păstorea, ci s-a răsfrânt şi asupra ţărilor Europei central-răsăritene. Astfel Carlo Borromeo, şi, mai apoi continuatorul operei sale, Federico Borromeo, au avut contacte personale cu o seamă de feţe bisericeşti din Polonia, Ungaria şi Transilvania, asupra cărora şi-au exercitat influenţa prin colocvii directe sau prin scrisori. Carlo Borromeo a fost în corespondenţă cu Ştefan Báthory, principele Transilvaniei, mai apoi regele Poloniei, pe care l-a preţuit în mod deosebit. Pe nepotul acestuia, Andrei Báthory, viitorul cardinal, l-a primit ca pe un oaspete de seamă la Milano, povăţuindu-l şi după aceea, în scrisorile pe care i le-a trimis în Transilvania[9].

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

În ceea ce priveşte Transilvania, răspândirea venerării sfântului Carlo Borromeo s-a datorat nu doar unor personalităţi de frunte ale bisericii catolice, unor călugări iezuiţi sau piarişti - corespunzând devoţiunilor personale -, ci şi unor laici, funcţionari şi militari ai noii stăpâniri, angajaţi în programul de construcţii edilitar-militare din Principat.

---

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

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

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

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

O statuie a lui Carlo Borromeo, cioplită în piatră, a fost plasată într-una din nişele faţadei principale a fostei biserici iezuite din Baia Mare (jud. Maramureş, România), lăcaş edificat între anii 1717-1720. Fosta mănăstire piaristă (actualmente biserica parohială romano-catolică) din localitatea Sighetul Marmaţiei (jud. Satu Mare, România), fundată în anul 1730 are ca patron al bisericii (1736) pe Sf. Carlo Borromeo.[12]

---

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

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

[12] A.A. Russu - N. Sabău - I.Burnichioiu - I.V. Leb, M. Mákó Lupescu, *Dicţionarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crişana şi Maramureş ,*A.A. Russu (edd.), P.U.C., Cluj-Napoca 2000, pp. 62, 242.

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

În acea epocă au fost înfrumuseţate şi principalele pieţe ale oraşului cu monumente comemorative şi devoţionale. Monumentul Sf. Treimi sau *Coloana Ciumei* ridicat în anul 1740 reprezintă un *ex voto,* o dedicaţie făcută Trinităţii de consilierul orăşenesc Jan de Hansen în timpul epidemiei de ciumă din anii 1738-40, care a îndoliat oraşul Timişoara, Banatul şi Transilvania[15] (Fig. 3). Monumentul comemorativ cu arhitectura compusă potrivit unei scenografii baroce, asemănătoare prototipului vienez ridicat de împăratul Leopold în împrejurări asemănătoare, evocă câţiva dintre sfinţii cu valenţe apotropaice: Sf. Rozalia, patroana "Bunei Morţi", Sf. Sebastian, acel *depulsor pestilitatis,* cu trupul gol străpuns de săgeţi, Rocchus, sfântul pelerin şi taumaturg, invocat în evul mediu împotriva acestui flagel, arătând bubonul de pe coapsa dezgolită a piciorului stâng şi Sf. Carlo Borromeo, eroul ciumei din Milano, imaginat în veşminte arhiereşti cu funia penitenţei petrecută peste umeri, ridicându-şi privirea rugătoare spre cer[16]. Două dintre cele trei reliefuri ale soclului descriu secvenţe dramatice din timpul epidemiei de ciumă: episodul tragic în care o mamă îşi plânge copilul mort şi un episod al foametei ce s-a declanşat în Banat în lunile de severă carantină instaurată în timpul molimei, care a produs alte victime prin înfometare.

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

[14] *Ibidem*, p. 423.

[15] N. Preyer, *Monographie der königliche Freistadt Temesvár. Monografia oraşului liberei crăiese Timişoara,* Editura "Amarcord", Timişoara 1995, pp. 197-200.

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

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

Interiorul bisericii episcopale catolice (Domul) din Timişoara ilustrează o adevărată simfonie barocă, în care asistăm la o simbioză plină de pitoresc între arhitectură, pictură şi sculptură, condusă cu un "diapazon" artistic plin de vivacitate dar unitar în expresie[18]. Îngeri, heruvimi şi putti sunt plasaţi din loc în loc într-o mişcare şi într-un zbor mimetic, sugerativ şi creator de efecte deosebite. Pe masa altarului şi în flancurile tabernacolului apar figuri de îngeri şi statuile Sf. Tereza de Avila şi Sf. Carlo Borromeo**,** cel din urmă îmbrăcat în veşminte ceremoniale cu crucifixul într-o mână şi spada în cealaltă mână, o aluzie la pesta învinsă prin dăruire, credinţă şi umilinţă. Statuile din lemn stucat şi pictat sunt opera maestrului Johann Joseph Rössler (1700-1772), apreciat sculptor al şcolii vieneze de artă, elev şi discipol al lui Rafael Donner[19]. Altarul bisericii catolice din Grabaţ - lăcaş edificat în 1764 - cu arhitectura în trei registre, de aspect scenografic baroc, e decorată cu statuile din lemn ale Sf.-lor Sebastian şi Carlo Borromeo[20].

În patrimoniul Episcopiei catolice din Timişoara se conservă două statui monumentale din *lemn* stucat şi pictat, reprezentând Sfinţii Eusebiu Eremitul al Sf. Cruci şi Carlo Borromeo, sculpturi aflate odinioară în biserica catolică din Sîntandrei (jud. Timiş) (Fig. 5). Sf. Eusebiu îmbracă haina albă a eremiţilor paulini, cu tunica lungă şi gluga petrecută peste creştet, apoi cu o tunică scurtă prinsă la mijloc cu *cingulum,* având nodul în formă de *crux decussata* (crucea Sf. Andrei). Într-o gestică patetică a braţelor este reprezentat Sf. Carlo Borromeo înveşmântat în tunica lungă, superpelliceum, pluviale, peste care se aşează crucea cu capetele braţelor treflate, prinsă cu un lanţ gros la gât şi pălăria de cardinal pe creştet. Figura reproduce portretul arhiereului, binecunoscut de artiştii vremii, cu trăsături puternice, nasul mare, bărbia

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

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

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

[20] M. Vlăsceanu, *Altarele baroce din localităţile Iecea Mare, Lenauheim şi Grabaţ (jud. Timiş).* Studiu de caz (referat de doctorat, *mss*), Timişoara 2000, pp. 8-11; N. Sabău, *Metamorfoze*, I, *Sculptura,* p. 195.

rotunjită şi ochii vii, blânzi[21].

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

Frescele se datorează lui Johann Nepomuk Schöpf (1733-1798) a cărui autograf înscris cu majuscule sub figura Ev. Luca - patronul şi protectorul confreriei pictorilor - consemnează doar parţial numele său: J DE/ SCHÖPF/ INV: et PINX (IT)[22]. Aşadar, principala creaţie a lui Johann Nepomuk Schöpf: fresca de pe cupola catedralei catolice din Oradea reprezintă tema *"Triumful ceresc a lui Hristos"* dar şi imaginea acelui Gesu "somma luce" (Christus als dem "hochsten Licht") inspirată din *Paradisul* lui Dante, XXXIII, 43, într-o schemă compoziţională în *trompe l'oeil.* Pe suprafaţa pereţilor, în zona triunghiulară a pandantivilor, în spaţiul pictat al unor nişe cu soclul susţinut de putti, au fost reprezentaţi cei patru evanghelişti însoţiţi de simbolurile consacrate. La nord-est, Matei, pleşuv şi cu barba ascuţită, e redat în momentul redactării evangheliei sale ce începe prin genealogia lui Iisus. Îngerul însoţitor, într-o izbutită redactare formală, coboară spre el din partea din dreapta a pandantivului. Marcu (nord-est) e imaginat ca un personaj vârstnic dar încă viguros, asemănător cu figurile Cinquecento-ului italian, într-un desen frontal, şezând şi citind textul sacru înscris pe rotulul desfăşurat în faţă. La dreapta lui apare doar capul leului însoţitor. Ev. Luca, de pe pandantivul sud-estic are în apropierea sa simbolul consacrat, boul, dar şi imaginea *acheiropoeta* a Mariei. Ev. Ioan, tânăr, a fost redat frontal, într-unul dintre momentele sale "vizionare", cu privirea îndreptată spre cerimea bolţii pe care apare figura lui Iisus Hristos. Braţul drept, cu pana de scris în mână e ridicat într-un gest de surpriză în vreme ce cu mâna stângă sprijină Evanghelia deschisă. De jur împrejur, deasupra firidelor, se desfăşoară un bogat antablament pictat, marcat de arhitrave cu modiloni, frunze de acant şi mici frontoane semicirculare decorate cu busturi marmorizate în lunete. Flancurile acestor coronamente sunt marcate de figuri alegorice dispuse în pandant. *Virtuţile* aflate în corespondenţa imaginii Ev. Matei reprezintă *Înţelepciunea,* purtând în mâini oglinda şi şarpele apoi *Răbdarea;* cele aflate deasupra pandantivului cu figura Ev. Ioan personifică acea *Fede Christiana,* Fede Catholica (potirul cu ostia) şi *Justitia* (balanţa şi spada)[23]. În

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

[22] J. Biró, *Nagyvárad barokk és néoklasszikus müveszeti emlékei,* Budapest 1932, pp. 43, 99; N. Sabău, *Johann Nepomuk Schöpf Begriinder des Barocks in der monumentalen Malerei aus Siebenbürgen,* în "Artă românească. Artă europeană. Centenar Virgil Vătăşianu". Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea 2002, pp. 237-245.

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

corespondenţa Ev. Marcu apar personificările *Credinţei* şi ale *Bisericii catolice,* simbolizate aici prin acea navicolla, sau *naviculla Petri* dar şi a *Penitenţei* care are la picioarele sale coroana de spini. Edicula ce încoronează pandantivul consacrat Ev. Luca e însufleţită de alegoria *Speranţei* (ancora) şi aceea a *Păcii creştine* (ramura de măslin). Arhitectura aceasta aparentă a fost completată de ediculi cu flancurile articulate de volute. Frontoane triunghiulare decorate cu frunze de acant în câmp încoronează aceste mici construcţii care în locul firidelor obişnuite au, în partea centrală, medalioane elipsoidale marcate de vrejuri fitomorfe. Două dintre aceste câmpuri elipsoidale cuprind imaginile Mariei şi a Arh. Gabriel într-o redare a scenei Bunavestire. Maria, îngenunchiată în faţa pulpitului, îşi îndreaptă chipul frumos şi animat de fervoare religioasă spre privitor. De partea cealaltă, arh. Gabriel planează uşor din înălţime spre a împlini Vestirea Maicii Domnului. Între aceste două imagini dătătoare de bucurie a fost plasată figura lui Iisus din secvenţa care urmează coborârii de pe cruce. Este aceasta o imagine a durerii dar şi a speranţei în care vedem trupul gol al Salvatorului, cu braţele inerte purtând încă urmele stigmatelor, aşezat lângă trunchiul pe care a fost răstignit. Secvenţa aceasta îşi află întregire în figura olimpiană a lui Iisus din imaginea Sfintei Treimi dar şi imaginile crucii şi Maramei Sf.-ei Veronica aflate în vecinătatea dreaptă a ediculei. Comuniunea aceasta între Maica Domnului şi Hristos, care arată crucea purtată de îngeri, implorând iertarea lui Dumnezeu pentru omenirea suferindă, trimite la o temă iconografică mai rară în repertoriul picturii baroce europene. În vecinătatea crucii se unesc la această suplică Adam şi Eva în vreme ce în jurul scenei grupurile de sfinţi nu sunt străine de această acţiune. Avem aici, tema iconografică, a aşa numitului *Duplex intercessio,* născocită de Bernini şi readaptată apoi G.B. Gaulli în fresca bisericii Il Gesù.[24] În continuare, în registrele de sus, construcţia aceasta ideală se îmbogăţeşte printr-o serie de arcade cu nori schematici decorativi, deasupra cărora plutesc ca într-o comuniune concertuală cetele îngereşti. Dincolo de cele patru arhivolte decorate de volute se deschide spaţiul circular mai întunecat aflat în corespondenţa micului lanternou decorat cu figura lui Iisus învăţător sau Iisus Salvator Mundi.

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

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

Melchisedech. Patriarhul cu potcapul de mare ierarh şi de rege al Şhalemului ţine în palmele sale pâinea, simbol al actului sacrifical în conexiune cu sacrificiul de mulţumire pentru victorie, şi o imagine anticipatoare a Euharistiei. La dreapta lui Melchisedech a fost plasat un oştean cu coif cu penaj şi costum de legionar roman adaptat la moda barocă, ce poartă un steag de dimensiuni mari, de culoare roşiatică, probabil figura Sf. Florian din Lorsch sau Sf. Longin (?). În fundalul acestei compoziţii în *trompe l'oeil* mai apare un personaj ce are arătătorul mâinii drepte ridicat într-un gest didactic-moralizator dar şi doi îngeri surprinşi parcă la comentariul unui text sacru din marea carte pe care o poartă. În câmpul alăturat alt înger coboară precipitat spre un sfânt militar îmbrăcat cu o amplă mantie purpurie. Acest soldat, care poartă scutul pe umeri este surprins într-o mişcare vioaie. Corpul e redat din spate în racursiu iar capul îl îndreaptă spre patriarhul Moise, plasat în mijlocul scenei în acţiunea de prezentare a tablelor legii. La dreapta a fost imaginat Aron, fratele său mai mare şi primul sacerdot al noului cult, aici în veşminte ample preoţeşti cu pletele albite iluminate de flacăra noii credinţe care ţâşneşte parcă din capul său. Deasupra acestui triumvirat sacru planează cetele îngereşti compuse din îngeraşi zglobii, nuzi, dar şi îngeri mai mari, înveşmântaţi în haine cu faldurile bogate. În câmpul de formă aproape treflată din partea stângă a compoziţiei prezentate a fost plasat regele şi profetul David purtând peste umeri mantia de purpură împodobită cu hermină. Acompaniindu-se cu harpa, el îşi cântă Imnurile din marea carte sprijinită de un înger aşezat într-o poziţie relaxată şi totuşi neatent la această acţiune. Un personaj mai vârstnic, ceva mai jos plasat, prezintă un rotul desfăşurat ce cuprinde un text sacru. Alte personaje din *Vechiul* şi *Noul Testament* sau grupuri de îngeri asistă la acest concert celest.

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

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

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

Culorile însă nu reverberează, nu strălucesc şi nici nu sunt eclatante, impresia de ansamblu, în ceea ce priveşte cromatica, este acum acea sinonimă cu cenuşiul estompat. Chiar dacă Johann Nepomuk Schöpf mânuieşte cu abilitate penelul la nivelul decorului formal, arhitectural sau antropomorf, în ceea ce priveşte paleta cromatică putem afirma că el nu face parte din categoria coloriştilor abili. Cu toate acestea impresia artistică de ansamblu a operei sale este pozitivă, bine apreciată de unii contemporani ai maestrului dar şi de critica de artă din prima jumătate a secolului XX care-l socotea un talent remarcabil mai cu seamă în privinţa picturii cu tematică istorică[25]. Fireşte că această pictură de pe cupola catedralei catolice, împreună cu frescele din capela palatului episcopal alăturat, se integra perfect întregului complex arhitectural, acelui *"Gesamtkunstwerke"* baroc, ce vădea o armonioasă comuniune între arhitectura monumentului ecleziastic, a palatului şi a caselor ("şirului") canonicilor cu pictura parietală sau cu pictura altarelor, cu sculptura, mobilierul liturgic şi cu odoarele bisericii. Această concepţie proprie epocii a fost împărtăşită şi de cei doi episcopi în timpul cărora s-au definitivat în linii esenţiale lucrările menţionate mai sus: Paul Forgach (1748-1759) şi Adam Patachich (1760-1776). Primul, un bun cunoscător al culturii şi al artei italiene, aprofundate în studiile sale de la Viena şi Roma - a fost intern la San Apollinare - sau în vremea peregrinărilor peninsulare la Loretto, Firenze, Siena, Modena, Parma, Piacenza şi Milano, a ideat întregul complex arhitectural, după cum o arată detaliul de plan prezentat în portretul său, păstrat în colecţia catedralei, folosindu-se de o echipă completă de maeştri italieni, formată din arhitectul Giovanni Battista Ricca din Pambio (Lugano) şi maestrul constructor Domenico Luchini înconjurat de o adevărată maestranza. Cel de al doilea prelat, Adam Patachich de Zajezda, nobil de origine croată, un subtil cunoscător al artelor dar şi darnic mecena, a edificat monumentalul palat episcopal, dar a patronat şi un şantier de pictură parietală pe măsură: frescele maestrului J. N. Schöpf. În privinţa înrâuririlor înregistrate de Johann Nepomuk Schöpf nu poate fi pusă la îndoială însuşirea strălucitei lecţii oferită de Andrea Pozzo, marele maestru al picturii iluzioniste, experimentată cu atâta succes în biserica Sf. Ignazio din Roma, în 1691-1694 sau în palatul Lichtenstein din Viena[26]. Probabil, aşa se explică şi faptul

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

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

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

Figurile celor patru evanghelişti sunt influenţate de modelele prezente în repertoriul picturii atelierelor din Roma, firul consonanţelor formale şi compoziţionale ducând până la evangheliştii lui Domenichino din biserica romană, S. Andrea della Valle (1624-1628).[27]

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

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

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

Iisus şi cel Marian. O evidentă reluare a acelei *Propaganda fidei,* elaborată la 1622 şi apoi răspândită de misiunile congregaţionale din vremea papei Grigore al XV-lea, a continuităţii reformelor lui Carlo Borromeo şi a propunerilor lui Federico Borromeo, cu un nou şi eficient conţinut de o profundă spiritualitate, cu un nou "sensus mysticus" prin care pictura, în tot ce vizualiza, să fie asociată reînnoitelor omilii catolice[29].

Creaţia orădeană a pictorului Johann Nepomuk Schöpf se întregeşte prin pictura capelei palatului episcopal[30]. Atât tabloul pentru altar plasat în capătul nordic al navei, cât şi pictura parietală reprezintă un adevărat oratoriu închinat personalităţii şi memoriei episcopului milanez. Aşadar, pictura altarului îl reprezintă pe Sf. Carlo Borromeo*,* episcop de Milano şi Cardinal de S. Prassede care în timpul epidemiei de pestă din Milano (1576) îi oferă Mântuitorului propriul sacrificiu pentru izbăvirea concetăţenilor şi enoriaşilor săi. Astfel, in privinţa declanşării unei stări emoţionale de profundă compasiune faţă de cei încercaţi sau cei dispăruţi, pictorul Johann Nepomuk Schöpf poate fi socotit un artist împlinit, aceasta în măsura în care modelul compoziţional, naraţiunea scenică pictată îi aparţine. Dincolo de paleta cromatică, uneori fadă, impresia de ansamblu a lucrării este una pozitivă.[31]

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

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

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

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

patron.[32]

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

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

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

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

ctitorie barocă din această parte a Europei, biserica San Carlo cu cele două columne adiacente[34]. Dintre reprezentările contemporane cu arhiereul milanez, prototip şi deschizătoare de variante iconografice, menţionăm imaginea din profil redactată de Ambrogio Figgino (cca. 1548-1595), conservată în Biblioteca Ambrosiana din Milano[35], apoi pictura pe panou de lemn făcută după prototipul Figgino, păstrată la Einsideln, care i-a popularizat trăsăturile particulare, fixându-le pentru mult timp de aici înainte în memoria artiştilor, fie ei pictori, sculptori, argintari sau gravori dar mai cu seamă gravura lui Hieronymus Wierix, *Sf. Carlo Borromeo rugându-se în faţa Crucifixului,* în care artistul recrea figura sfântului după masca mortuară conservată la capucinii din Milano[36]. Această gravură, reprodusă în multe exemplare, s-a răspândit în toată Europa îmbogăţind şi stimulând cultul lui Carlo Borromeo după canonizarea sa din anul 1610. Gravura, alături de numeroasele sale variante, va exercita o influenţă hotărâtoare asupra reprezentării lui Borromeo în arta Barocă. Am menţionat câteva din variantele din zonele Italiei şi ale Franţei, îmbogăţite încă din primele decenii ale secolului al XVII cu evocări borromaice precum o pictură de altar din Miinchen realizată în 1623 de Peter de Witte, numit şi Pietro Candido (cca. 1548-1628), reprezentant de seamă al manierismului neerlandez în Germania[37]. Aceeaşi temă cu figura sfântului îngenunchiat în ornat episcopal cu toate atributele caracteristice rangului său apare pe un panou din fostul refectoriu al mănăstirii iezuite din Graz, lucrare databilă în secolul al XVII-lea. Această schemă formal-compoziţională o vom regăsi reluată după un secol (1750) în gravura lui J.W. Baumgartner şi G.D. Hermann, aici sfântul rugându-se cu mâinile împreunate în faţa unui *in-folio* şi a crucifixului. Tipul iconografic care îl reprezintă pe Carlo Borromeo îngenunchiat iar în fundal cu o scenă ce redă momente ale pestei milaneze pare a fi o invenţie a lui Bartolomeo Altomonte (1702-1783), maestru de mare prestigiu în mediile artistice austriece, cu serioase specializări la Bologna (1717), Roma (1719) şi Neapole (1721-23). Această capodoperă, dispărută, o cunoaştem prin mijlocirea unui *mezzo-tinto* realizat de Gustav Adolf Müller, ce împodobeşte foaia de titlu a *Disertaţiei* (*Thesenblatt*)

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

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

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

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

eremitului augustinian Caspar Scheürer susţinută în 31 august 1735 în aula Universităţii iezuite din Viena[38]. O copie în ulei pe pânză a modelului compoziţional amintit mai sus, tipul Altomonte-Müller, a fost executată de un pictor necunoscut pentru altarul capelei seminarului arhiepiscopal din Kalocsa (Ungaria), înfiinţat în anul 1733, lucrare cunoscută în tinereţea sa şi de episcopul orădean Adam Patachich, ca o temă îndrăgită reluată la Oradea după câteva decenii.

Prototipul modelului Altomonte-Müller va fi îmbogăţit în Ungaria printr-o serie de variante cu o redare "în oglindă" a schemei compoziţionale, aşa cum vedem în altarul cu figura Sf. Carlo Borromeo din Vác, unde cardinalul poartă cordonul de penitenţă în jurul gâtului şi ţine un crucifix mare în mâna dreaptă, ridicându-şi privirea rugătoare spre îngerul pedepsitor care introduce sabia flagelului înapoi în teacă[39]. Alte variante, aproximativ asemănătoare, se conservă în biserica parohială *Sf.-ţii Petru şi Paul* din Buda Veche, lucrare din anul 1753 datorată maestrului Gregorius Vogel şi în pânza unui pictor anonim (1750) aflată în biserica parohială catolică din Berzence[40]. Răspândirea acestor scene istoriate cu figura Sf.-lui Carlo Borromeo slujindu-i pe bolnavi, organizând viaţa oraşului în acele momente de panică, administrând sfintele taine (sacramentele) muribunzilor, a fost facilitată şi de modelul literar al acestui eveniment. Literatura hagiografică din secolul al XVIII-lea a făcut cunoscută figura acestui sfânt intercesor, printr-o lucrare datorată episcopului catolic al Transilvaniei de la jumătatea secolului al XVII-lea, publicată însă la Târnavia, în 1743, tocmai în anul în care principatul era afectat de una dintre marile epidemii de pestă. Textul în limba maghiară reconstituie momentele epidemice din ultimul sfert al secolului al XVI-lea în mijlocul cărora s-a detaşat figura de salvator a cardinalului milanez: *"În anul Domnului* 1576 *oraşul Mediolanum din arhidieceza Mediolanum a fost bântuit groaznic de epidemia de ciumă. Atunci arhiepiscopul a renunţat la toate veniturile sale şi a dat toată averea pentru a-i hrăni şi îmbrăca pe săracii lui Hristos, el a renunţat şi a trimis chiar patul său într-un spital pentru bolnavi, dormind de atunci, jos, pe scânduri. Păstorul grijuliu mergea zi şi noapte pe străzi pentru a-şi ajuta turma, şi-a înodat cordonul de penitenţă în jurul gâtului şi a ordonat procesiuni sfinte pentru a domoli furia lui Dumnezeu. El s-a şi îngrijit ca muribunzii să primească în mod onorabil sacramentele, sacramentul de căinţă, sacramentul altarului şi ultima ungere, şi el însuşi dădea în acest sens un bun exemplu petrecându-şi o bună parte a nopţii pentru îngrijirea turmei sale. Când găsea morţi pe străzi avea grijă să fie înmormântaţi, iar sugarii care erau agăţaţi de sânul mamei decedate erau încredinţaţi unei doici care să-i crească. Neobosit i-a sprijinit pe muribunzi şi i-a consolat pentru o*

[38] Z. Szilárdfy, *Die Aktualität des Kultes und der ikonographie des heiligen Karl Borromäus im Ungarn der Barockzeit,* în *«Ex Fumo Lucem»* Baroque Studies in Honour of Klára Garas, I, Museum of Fine Art, Budapest 1999, pp. 270-271, fig. 3.
[39] *Ibidem,* p. 272.
[40] *Ibidem*.

împăcată despărţire de viaţă. Cu toate că se afla pe atunci mereu printre bolnavii de ciumă, nu s-a îmbolnăvit şi chiar şi ajutoarele sale care-i urmau exemplul şi făceau opere caritabile nu s-au îmbolnăvit de ciumă." [41]

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

Pictura altarului capelei palatului episcopal din Oradea, datorată lui J. N. Schöpf îl reprezintă pe arhiepiscopul milanez ca intercesor al enoriaşilor în faţa divinităţii într-un moment atât de tragic ca acela al ciumei. Modalitatea de rezolvare a discursului plastic e tipic barocă prin propunerea a două planuri existenţiale: terestru, cu o prezenţă a oamenilor în fundal, striviţi parcă sub povara fricii declanşate de realitatea nemiloasă a epidemiei şi cel celest, o străfulgerare de lumină divină însufleţită de apariţia miraculoasă a îngerilor, ce învăluie trupul sculptat al Mântuitorului şi figura îngenunchiată într-o pioasă rugăciune de salvare a Sf.-lui Carlo Borromeo. Compoziţia savantă plasează acţiunea într-un cadru arhitectonic complex cu o cupolă aşezată pe pandantivi şi pilaştrii, cu o latură a arcului de triumf având la arhivoltă casete decorative şi, ceva mai jos, un antablament sprijinit pe înalte coloane cu capiteluri compozite, ce delimitează o nişă în care apare statuia unui sfânt. În fundalul învăluit parcă într-o perdea de fum, o rotondă şi un portic monumental sau mai degrabă un pod cu arcatura amplă încoronată de balustradă, dincolo de care se vede mulţimea cuprinsă de panică. În faţa porticului se desfăşoară impresionanta şi înfricoşătoarea tragedie a morţii cu mame în viaţă disperate, mame muribunde, bunici care-şi plâng fiicele, fiii şi nepoţii, tineri care-şi jelesc fraţii, părinţii şi prietenii ca într-un emoţionant requiem. Sf. Carlo Borromeo este îngenunchiat în faţa altarului dominat de monumentalul crucifix oferindu-se pe sine ca obol de ispăşire a păcatelor în faţa divinităţii, în timpul acestei supreme încercări. Cu privirea aplecată, aţintită

[41] Illyés, *Kereszténi életnek Példája avagy Tüköre az Szentek élete ...* [*„Exemple sau Oglindă din Viaţa Creştină, aşa numitele: Vieţi ale Sfinţilor ...* „], Nagyszombat 1743, p. 582.
[42] Z. Szilárdfy, *Die Aktualität des Kultes,* pp. 274-275.

asupra textului sacru de pe treptele altarului, cu mâinile împreunate într-o fierbinte rugăciune, cardinalul apare animat de fervoarea credinţei nestrămutate, de idealul dăruirii de sine pe seama celorlalţi aşa cum se vede şi în pilda povestită în relieful de pe predela altarului, reprezentând "Spălarea picioarelor". Virtuţile rugăciunii, sfinţenia personală a lui Carlo Borromeo sunt evidenţiate şi confirmate de prezenţa miraculoasă a unui înger îngenunchiat în colţul din stânga al tabloului, precum şi a unei cete de îngeri care-şi fac apariţia dintr-un fascicul de lumină irizată, de un auriu cald, în registrul superior al picturii.

Johann Nepomuk Schöpf s-a exprimat însă cel mai bine în fresca de pe pereţii capelei episcopale - pictură care conferă amplitudine şi deschidere spaţiului relativ mic al acestei săli[43]. Pereţii laterali şi plafonul au servit drept suport pentru o construcţie "iluzionistă". Bolta sugerată *(trompe l'oeil)* de deasupra altarului se sprijină pe trei perechi de coloane canelate uriaşe în apropierea cărora au fost plasate o serie de personaje alegorice, unele nemijlocit legate de viaţa şi operele caritabile înfăptuite de Sf. Carlo Borromeo: personificarea *Învăţăturii* (Docere) şi a *Iertării,* a *Umilinţei* şi *Milei* (pietà), a *Bisericii* (Caritatea). În dreapta altarului apare figura unei femei, o personificare a bisericii *(Ecclesia),* a Religiei (catolice) dar şi a Sf.-ei Elena ce ţine în mâna stângă o cruce mare de procesiune iar în mâna dreaptă fulgerul (simbol al fermităţii şi purităţii credinţei) îndreptat spre ereticii prăvăliţi la picioarele sale. Schöpf transpune cu mijloacele sale proprii, fresca, compoziţia ansamblului sculptural omonim aflat în vecinătatea altarului Sf. Ignaţiu de Loyola din biserica pe care romanii au închinat-o fondatorului ordinului iezuit, grup sculptural datorat lui Pierre II Le Gros (1656-1719).

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

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

[43] Capela plasată în aripa de nord a palatului Episcopal are un plan rectangular, cu laturile compuse din segmente curbe, măsurând 11,50 m în lungime, 8,82 m în lăţime şi 9,85 m în înălţime.

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

Peretele altarului capelei a cărui paletă cromatică se aseamănă cu aceea a frescei de pe cupola catedralei catolice din apropiere se întregeşte prin construcţia în *trompe l'oeil* desfăşurată pe pereţii laterali. În spaţiile dintre ferestre şi în firidele pictate au fost reprezentaţi doi dintre profeţi şi cei patru evanghelişti. Aceste personaje au fost plasate pe mici socluri profilate. Pe peretele din apropierea altarului au fost pictaţi Ev. Matei, vârstnic, cu evanghelia în mână angajat într-o conversaţie didactică, moralizatoare, cu îngerul însoţitor, aici un adolescent frumos şi Ev. Luca redat în mişcare, în profil, privind spre icoana Maicii Domnului aflată în mâinile sale. La picioare în dreapta apare şi simbolul său, boul, dar şi o evanghelie deschisă. Pe aceeaşi latură, profetul Ezechil a fost imaginat în costum de modă antică cu mantia generoasă prinsă pe umăr cu o fibulă. Cu chipul emaciat, pleşuv şi cu barbă scurtă, profetul îndreaptă degetul arătător spre rotulul desfăşurat pe care se citeşte următoarea inscripţie: VOS GREGES/ MEI/GREGES/ PASCVAE MEA/ DICIT DNS/ Ezech/ XXXIV v. XXXI/[44]. Cu siguranţă acest verset a fost bine cunoscut Sf.-lui Carlo Borromeo şi transpus cu mare dăruire în practică în timpul epidemiei de ciumă din Milano.

Pe latura opusă a capelei, Ev. Marcu, vârstnic cu barbă lungă şi cu plete a fost surprins într-o atitudine meditativă, cu pana de scris în mână, pregătindu-se parcă să-şi aştearnă gândurile în volumul deschis sprijinit de leu, simbolul consacrat. Ev. Ioan, aici un tânăr cu chipul frumos, cu pletele încreţite ce-i încadrează ovalul feţei şi gâtul bine desenate, aidoma cu cel din pandantivul cupolei bisericii episcopale care îşi îndreaptă privirea încărcată de fervoare mistică spre ceruri. În mâna stângă ţine deschisă Evanghelia *(La început a fost Cuvântul/ şi Cuvântul aproape de Dumnezeu/ şi Cuvântul era Dumnezeu* ...). În dreapta, jos, simbolul său tradiţional, vulturul, poartă în cioc o cădelniţă. Spre colţul acestei laturi a fost pictat Isaia, primul dintre cei patru profeţi mari, cel care a avut viziunea Templului şi a devastării totale a lui Israel (Isaia 6, 1-13); a Sf. Fecioare şi a lui Emanuel (Isaia 7, 1-17) etc. Isaia este reprezentat în semiprofil, cu fierăstrăul, simbolul martiriului său, în mâna dreaptă şi rotulul desfăcut în mâna stângă, cu inscripţia: EVANGELI/ZABVNT DEVMI/ISRAEL. ISA. XXIX/ XXIII[45].

[44] "*Voi sunteţi oile Mele, oile păşunei Mele,* (şi *Eu sunt Dumnezeul vostru), zice Domnul Dumnezeu*", Ezechil, 34, v. 31 *(Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului şi Noului Testament,* 1991*,* p. 840).

[45] *"…şi se vor teme de Dumnezeul lui Israel",* Isaia, 29, v. 23 (*Biblia sau Sfânta Scriptură,* p. 704).

Pe fondul gri-albăstrui al arhitecturii desenate se disting figurile verzi-gălbui, monotone ca viziune cromatică - în tehnica *grisaille* - ale sfinţilor, ale cetelor îngereşti şi al ornamentelor florale de aceeaşi culoare, care acoperă spaţiile dintre ferestre. Construcţia aparentă pictată se continuă în cealaltă extremitate cu un arc de triumf impozant pe care au fost plasaţi doi îngeri aşezaţi pe o pânză purpurie, larg desfăşurată ce ridică printre norii schematici decorativi blazonul "Addamus L.B. Patachich de Zajezda Episcopus Varadienis"[46]. La baza arcului de triumf (o nişă încoronată cu o semicalotă şi de arhivolta semicirculară) se desluşesc construcţii ornamentate, un obelisc şi două socluri în formă de trunchi de piramidă, iar sub acestea câteva figuri ce vor să reprezinte statui dar şi un edificiu mai mare, un portic cu fronton triunghiular, lângă care se văd două embleme ovale ce cuprind câte o figură alegorică cu inscripţia *Zelus* (un personaj cu cădelniţă) şi *Pietas,* aceasta din urmă personificată de o femeie îngenunchiată în atitudine de rugăciune.

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

Fresca capelei palatului episcopal apare ca o remarcabilă realizare a lui Johann Nepomuk Schöpf în care poate fi apreciată siguranţa formelor, eleganţa liniilor, ştiinţa compoziţiei şi bogăţia cromatică (mai cu seamă tavanul) cu o paletă ce cuprinde culori surdinizate (roşu, portocaliu, verde, ultramarin, albastru celest, gri etc.) dar şi o evidentă cunoaştere a iconografiei temei religioase sugerată şi probabil îndelung dezbătută cu episcopul orădean, Adam Patachich. Numai şi pentru creaţia sa orădeană maestrul J. Schöpf poate fi socotit unul dintre cei mai talentaţi

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

pictori ai barocului şi ai rococo-ului tardiv bavarez împământenit în mediul transilvănean în ultimul sfert al secolului al XVIII-lea[47].

Arta plastică transilvană din secolul al XVIII-lea s-a racordat firesc cultului şi iconografiei Sf.-lui Carlo Borromeo din zonele Europei Centrale (Fig. 9). Pluralitatea confesională a principatului, momentele de iconoclasm practicate în a doua jumătate a secolului al XVI-lea şi în secolul al XVII-lea, uneori devenite politică statală a principilor calvini, a împiedecat dezvoltarea firească a acestei teme "intercesionale"ce răspundea, în alte zone, unor realităţi existenţiale, precum aceea a epidemiilor de ciumă, care nu au ocolit Transilvania. Reluat la începutul secolului al XVIII-lea, cultul Sf.-lui Carlo Borromeo, ca sfânt antipestilenţial, a înregistrat o "concurenţă" serioasă din partea unui alt intercesor înzestrat cu aceleaşi valenţe apotropaice, Sf. Ioan Nepomuk, invocat şi preferat de coloniştii germani, cehi şi slovaci statorniciţi, aproximativ în aceeaşi perioadă, în Banat şi în Transilvania. În secolul XIX şi XX referinţele dedicate lui Carlo Borromeo sunt sporadice. Ultima dintre acestea poate fi văzută în catedrala catolică din Alba Iulia, ca un demers al ciclului iconografic început în deceniul doi al secolului al XVIII-lea, încheiat la sfârşitul secolului al XIX-lea prin statuia Sf.-lui Carlo Borromeo îmbrăcat în veşminte episcopale, figura alungită a unui tânăr prelat ce poartă cordonul penitenţei în jurul gâtului şi are mâinile fixate într-un gest ce poate fi descifrat ca reflex al unei puternice suferinţe spirituale în faţa încercărilor repetate la care e supusă omenirea [48]. Stilistic şi compoziţional lucrarea apare ca un ecou al formelor de inspiraţie istorico-culturală ale civilizaţiei medievale, recuperată în pictura prerafaeliţilor europeni, modele care vor intra şi în oferta tematică a atelierelor de sculptură, racordate unei solicitări a comunităţilor şi a parohiilor mai puţin bogate din universul catolic al acelei epoci.

În iconografia catolică modernă şi contemporană, Sf. Carlo Borromeo nu reprezintă doar exemplul intercesorului devotat, ci şi modelul viu al zelului pastoral, al unei vieţi aspre, împlinite doar prin muncă, rugăciune şi renunţări la cele lumeşti, tocmai spre folosul comunităţii sale de credincioşi: *«saluti populorum indesinenter ad laborabat»,* aşa precum a exemplificat-o şi promovat-o în faţa clerului şi a credincioşilor Federico Borromeo în ale sale *Conciones Synodales,* pe anul 1617[49].

---

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

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

[49] M. Navoni, *Le "Conciones Synodales; "il ministero pastorale nella predicatione al clero di Federico Borromeo,* în «Studia Borromaica», 17, 2003, p. 108-109.

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

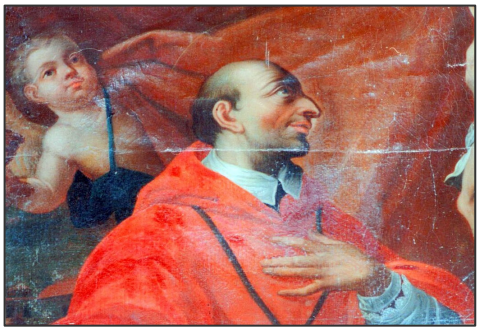


Fig. 2. *Detaliu.*

Fig. 3. *Sf. Carlo Borromeo, Monumentul Sf. Treime (Coloana Ciumei), detaliu, Timişoara 1740.*

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

Fig. 5. *Sf.-ţii Eusebiu Eremitul şi Carlo Borromeo, Sânandrei (în Colecţia Episcopiei rom.-cat.), Timişoara după 1750.*

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

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

Fig. 8. *Detaliu.*

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

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

STUDIA UBB HISTORIA ARTIUM, LVII, 1, 2012, pp. 31 - 49
(RECOMMENDED CITATION)

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

CLAUDIA M. BONŢA*

ABSTRACT. Influences of Sculpture in Medal Study. 17th – 18th Centuries. The impact of major plastic creations of Baroque art influences achievements in the field. The most common sculptural references that appear in medal study generally have load-bearing role, shrines or pedestals on which are usually placed imperial symbols. From the medal study repertoire are not missing the *heroic bust statues*, particularly conclusive example is the series of medals issued as a consequence to military successes achieved in the era of Leopold I. Another group of frequent sculptural representation is *sculptural portraits*. Powerful sculptural influences also suffer the medals engraved with images depicting *allegorical chariots* celebrating military triumphs. Another important chapter of the influence of sculpture on medal study are the sculptural monuments, dominated by *obelisks* and also by the image of unique funeral monuments, highly in vogue in the Baroque era, *sarcophagi*.

Keywords*:* medal study, sculpture, Baroque art

Medalistica reflectă propria viziune asupra limbajului figurativ baroc valorizând elemente arhitectonice sau edificii impozante din epocă, oglindind temele picturale majore în reprezentările figurate, reflectând fidel realizările sculpturale şi manifestând un interes particular pentru sensibilitatea portretistică. Un capitol important al medalisticii[1] îl constituie imaginile care fac trimiteri la *statui ecvestre* amintind de prototipurile clasice la care se raportau portretele ecvestre:

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

[1] Prezentul studiu a fost realizat pe baza colecţiei de medalii aflate în posesia Muzeului Naţional de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca.

* Medalie emisă în anul 1611 cu prilejul desemnării lui Mathias ca rege a Boemiei[2], Rv.: imaginea unui oraş asediat, ameninţat de suliţele îndreptate spre el de o armată miniaturală dar apărat de un cavaler călare pe un cal cu penaj, cabrat pe picioarele din spate. Minuscul, oraşul se prezintă atent, cu centura de ziduri, turnurile aferente şi acoperişurile clădirilor din interior. Cavalerul supradimensionat poartă armură şi coroană deschisă cu patru fleuroane peste coiful cu penaj lung, dezvăluindu-şi identitatea în persoana împăratului Mathias, însă personajul principal al reprezentării este calul ce domină întreaga scenă. Eleganţa armăsarului şi măreţia imperială sunt deopotrivă afectate de postura rigidă şi stângace a cavalerului.

* Medalie emisă pentru Mathias ca împărat roman[3], Av.: o imagine solemnă a împăratului Mathias călare spre dreapta, defilând festiv, cu coroana şi sceptrul afişate marţial. Poza inexpresivă aminteşte de imaginile iconice din arta bizantină.[4] Întreaga scenă stă sub semnul decorativismului: mantia brodată de pe umerii împăratului, valtrapul bogat ornamentat al calului, dublul penaj care împodobeşte armăsarul, accentuând atmosfera de paradă. Deşi imaginea este încărcată cu detalii, chipul personajului este tratat superficial, fără o fizionomie clară, definit rapid de barbişonul vag.

* Medalie emisă cu prilejul desemnării lui Mathias ca împărat roman[5], Av.: prim-planul este focalizat pe imaginea împăratului Mathias cu sceptrul în mâna dreaptă, călare pe un cal cabrat spre dreapta, cu valtrap de hermină. Imaginea supradimensionată a împăratului se răsfrânge asupra oraşului Nürnberg din fundal. Deşi chipul suveranului este destul de bine redat, scena stă sub semnul unui geometrism marcat de unghiurile ascuţite ce se regăsesc în majoritatea elementelor de compoziţie. Profilul dinamic al calului care devine şi în acest caz protagonistul reprezentării salvează în mod fericit aparenţele artistice.

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

[3] Medalia este din metal comun, a fost emisă între 1612-1619 pentru Mathias ca împărat roman. D=5l mm; colecţia Esterházy; nr. inv. N 71888. Av.: CVM PRIVIL· CÆS·/ N MALER; semicircular: MATTHIAS MVNDI MODERATOR MAGNIFICATVS. În câmp: portret ecvestru, orientat spre dreapta, al lui Mathias. Rv.: semicircular: R. K. V. K. W. VNGARN· DALMACI· SCHLAVON· BVRGVND· CRAIN· TIROL· STEYR· ÖSTEREICH· CROATIEN· BOHEIM· VNGARN· În câmp: reprezentare heraldică.

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

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

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

Fig. 1. *Medalie emisă în anul 1699, Avers*

Fig. 2. *Medalie emisă în anul 1741, Revers*

* Medalie dedicată încoronării lui Carol al VI-lea ca rege al Ungariei la Bratislava, sub numele de Carol al III-lea[7], Av.: Carol al VI-lea îmbrăcat în costum de nobil maghiar, cu coroana Ungariei pe creştet şade călare pe un cal cambrat spre stânga. Împăratul ţine spada în mâna dreaptă ridicată ca pentru atac, într-o postură marţială clasică. Calul apare detaliat, gravorul acordând o maximă atenţie

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

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

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

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

* Medalie emisă în anul 1752 şi dedicată arhiducelui Iosif[9], Av.: într-o grădină înverzită, sub razele unui soare ce răsare, Iosif al II-lea stăpâneşte cu uşurinţă un cal cambrat spre stânga. Tânărul prinţ ţine mâna stângă ridicată cu spada uşor încovoiată gata de atac. Îmbrăcat în costum de nobil maghiar, Iosif al II-lea are alături însemnele regale: stema Ungariei este brodată conştiincios pe valtrapul calului şi pe elementele costumului.

* Medalie emisă în anul 1789[10], cu prilejul eliberării Belgradului[11], Rv.: pe malul Dunării, călare pe un cal cambrat spre stânga, generalul Laudon în armură de luptă şi coif cu penaj indică cu sabia înspre silueta Belgradului aflată pe celălalt mal. Poziţia sabiei, cu vârful în jos, pare un *veto* ce sugerează căderea iminentă a oraşului. Fortificaţia de tip Vauban înconjoară aşezarea dominată de minarete, în

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

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

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

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

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

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

* Medalie emisă în anul 1690 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege roman[12], Rv.: sub razele ochiului divin două mâini ieşite din nori laterali susţin coroana imperială din care se revarsă fulgere asupra a două armate ce se confruntă în depărtare. Sub coroană, elementul central al imaginii, un altar simplu inscripţionat *INTER/ ARMA*, cu o pernă cu ciucuri pe care stau aşezate globul cruciger, sceptrul şi spada încrucişate. Supraîncărcată de amestecul de simboluri, imaginea pare uşor haotică, dar supusă controlului forţelor supranaturale.

* Medalie emisă în anul 1745 cu prilejul încoronării lui Francisc I ca împărat roman[13], Rv.: o imagine sub semnul decorativului care afişează pe o terasă înverzită un altar oblic având pe soclu un scut cu acvila bicefală limbată cu coroana între capete şi simbolurile imperiale în gheare (sceptrul şi sabia în gheara dreaptă respectiv globul cruciger în stânga), purtând pe piept scut despicat cu stema Lorenei şi a Toscanei. Laitmotiv al conceptului imperial, însemnele puterii apar transpuse în medalistică sub toate variantele posibile, cu o uimitoare obstinaţie: coroana imperială peste sceptrul şi sabia încrucişate, cu globul cruciger alături tronează pe altar.

* Medalie emisă în anul 1770 cu prilejul logodnei şi căsătoriei prin procură a Mariei Antonia cu Ludovic al XVI-lea[14], Rv.: un grup statuar cu un Geniu înaripat

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

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

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

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

* Medalie emisă în anul 1776 dedicată vizitei lui Leopold şi a Mariei Luisa de Bourbon la Viena[16], Rv.: amintind de statuaria antică, personificarea Austriei priveşte spre cer în rugămintea de a proteja cuplul princiar pe durata călătoriei. Altarul dreptunghiular, cu o fâşie de material textil pe post de ghirlandă decorativă, pare extrem de robust, mai ales în comparaţie cu flacăra sacră, mică şi compactă. Atitudinea dramatică a personajului ce invocă divinitatea se conformează maniei baroce a gesturilor excesive.

* Medalie emisă în anul 1687 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei[17], Rv.: gustul opulent baroc expus cu încântare prin imaginea sculpturală a tronului Ungariei, prezentat ca un monument de sine stătător, figurat între soare şi lună, personificate şi poziţionate inegal. Tronul elaborat, cu volute, stâlpi, caneluri şi rozete, are două socluri laterale pe post de contraforţi decorativi, înfrumuseţaţi de elegante volute. Spătarul este decorat cu motive vegetale în relief iar pe baldachinul cu franjuri şi ciucuri mari este redată stema Ungariei. Şezutul este acoperit de o confortabilă pernă de catifea cu ciucuri pe care stau încrucişate sceptrul şi spada, peste care tronează coroana Ungariei.

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

---

[15] Variante diverse ale acestei imagini apar pe reversurile medaliilor dedicate căsătoriilor urmaşilor Mariei Terezia.

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

[17] Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1687 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei. D=50 mm; colecţia Delhaes; nr. inv. N 54596. Av.: circular: IOSEPHUS. PRIM$_9$ HUN. REX NIL MAIUS GENERATUR IPSO! În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif I. Rv.: circular: THRONVS EIVS SICVT SOL IN CONSPECTV ALTISSIMI ET SICVT LVNA PERFECTA PS. 88 V 37. ✿ În câmp: IOSEPHI SEDES; DIE 9 DECEMB·; reprezentare sculpturală. Pe cant: LONGÆVUS MAGNOS VOLVENDIS MENSIBUS ORBES IMPERIO EXPLEBIT!

* Medalie dedicată asediului Vienei[18], Av.: pe un soclu pe care apar majusculele *AEIOV*, se află un bust de statuie reprezentându-l pe Leopold I laureat, spre dreapta, cu armură şi peruca buclată. De-o parte şi de alta a soclului este înscris anul *1683* urmat de o cruce pătrată. La baza bustului stau ordonate o serie de trofee de război, steaguri cu semiluna, lăncii, săbii, halebarde, flinte, o tolbă cu săgeţi, şi chiar două tunuri plasate simetric lângă soclu, o paradă a bogatei capturi de război.[19] Este vizibilă expresia de satisfacţie de pe chipul împăratului: toate aceste arme ale păgânilor s-au dovedit în cele din urmă neputincioase în faţa cetăţii protejate de divinitate. Gruparea ordonată de obiecte tematice într-o natură moartă cu bust reflectă indirect picturile tip *vanitas*, amintind vag şi de busturile surâzătoare ale lui *Ludovic al XIV-lea* realizate de Antoine Coysevox între 1680-1686.

* Medalie dedicată celor două asedii ale Vienei[20], Av.: bust dreapta Ferdinand I cu coroană pe cap, cu părul retezat pe gât după moda epocii, cu îmbrăcămintea bogat decorată cu pietre semipreţioase, priveşte surâzător înainte. Deasupra sa, o mână ieşită dintr-un nor ţine o sabie. Rv.: bust dreapta Leopold I laureat purtând perucă buclată şi tunică cu fireturi. Dintr-un nor îl binecuvântează *manus Dei*. Medalia comemorează cele două asedii ale Vienei, făcând o paralelă între evenimentele similare din anii 1529 şi 1683, prin alăturarea portretelor celor doi stăpânitori din epocile în cauză. Mâinile divine amintesc expresiv lumii cum protecţia divină a vegheat mereu asupra imperiului. Proporţiile diferite dintre capetele suveranilor şi mâinile protectoare sugerează superioritatea puterii divine asupra celei pământene a împăraţilor.

* Medalie emisă în anul 1690 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege roman[21], Av.: pe un soclu, bustul încoronat al lui Iosif I în costum roman se bucură de prezenţa

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

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

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

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

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

* Medalie emisă în anul 1690 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege roman[22], Av.: pe un soclu mare bustul lui Iosif I încoronat, purtând Ordinul Lâna de Aur la gât într-o prezentare ce se doreşte a fi o prognoză favorabilă pentru viitorul împărat. Aşezat în faţa soclului, un putto avântat termină de cioplit inscripţia de pe lespede. În plan secundar, două socluri mai mici legate între ele cu lanţul captivităţii prezintă principalii duşmani ai Imperiului: Ludovic al XIV-lea, gânditor pe primul soclu încărcat cu scutul Franţei[23] şi sultanul Suleiman al II-lea pe soclul purtând scutul otoman[24].

* Medalie emisă în anul 1752 pentru arhiducele Iosif[25], Rv.: pe un altar ce are pe soclu stema Austriei stau încrucişate o spadă şi un caduceu peste care este aşezat un bust cu două capete adosate, ca un simbol al tranziţiei progresive de la înţelepciunea trecutului spre viitorul glorios.

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

---

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

[23] Scut sfertuit având în cartierele 1 şi 3 trei crini regali dispuşi 2, 1 iar în cartierele 2 şi 4 câte un delfin.

[24] Semiluna întoarsă conturnată şi o stea cu şase colţuri deasupra.

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

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

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

* Medalie dedicată victoriei militare de la Slankamen din 1691[27] (Fig. 4)[28], Av.: Leopold I conduce maiestuos o cvadrigă în timp ce o Victorie miniaturală în zbor îi oferă pompos cununa de lauri. Caii calcă în picioare trofee de război şi trei scuturi purtând fiecare câte unul din însemnele duşmanilor: soarele, simbolul preferat de Ludovic al XIV-lea, crinii Franţei şi semiluna otomană. În ciuda mesajului, imaginea suferă influenţe franţuzeşti clare, fiind tributară iconografiei vehiculate la curtea regelui-soare, în special grupului sculptural *Apollo* (Jean-Baptiste Tuby, 1670) care decorează fântâna omonimă din parcul palatului Versailles. Această temă iconografică va fi reluată în vremea lui Carol al VI-lea, mai ales în acele scenografii cu nelipsitul arc de triumf, precum faimosul proiect realizat de Fischer von Erlach pentru Viena la 1690.[29]

Fig. 3. *Medalie emisă în anul 1779, Avers*

Fig. 4. *Medalie emisă în anul 1691, Avers*

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

[28] Medalia este din argint, a fost emisă pentru victoria de la Slankamen (Serbia), din 1691. D=49 mm; colecţia Esterházy; nr. inv. N 57263. Av.: G.H.; semicircular: LEOPOLDVS M. P. F. A. P. P. În exergă: TRIVMPHATOR/ GENT. BARB. În câmp: reprezentare sculpturală. Rv.: dublu semicircular: LVD· WILH· M· BADEN· TVRC· CASTR· EXVIT/ CÆSIS 25000· ET CA PTIS 158· TORMENT· În exergă: AD SALANKEMEN PROPE/ PETERWARADEIN· DIE 19 AVG·/ 1691· În câmp: reprezentare tip vanitas.[9]
Pe cant: DOMINVS CONCVLCABIT HOSTES NOSTROS·PS 108 V 14·

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

* Medalie emisă în anul 1686 pentru eliberarea Budei[30], Av.: ilustrarea triumfului lui Leopold I, împăratul laureat, cu mantie ceremonială peste armură, afişând sceptrul şi globul cruciger. Leopold I stă într-o cvadrigă trasă de cai împodobiţi cu ghirlande vegetale, ghidaţi prudent de un putto. Carul triumfal este urmat de un alai format din prizonieri turci sub flamurile cu semiluna. Lateral este redat un cartuş încărcat cu stema Lorenei[31] cu doi lei rampanţi pe post de lambrechini. Deasupra imaginii, pe o porţiune delimitată de un baraj din nori, ochiul atoatevăzător străluceşte puternic.

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

* Medalie emisă în anul 1697 pentru bătălia de la Zenta[32] (Fig. 5)[33], Av.: un zeu acvatic seminud stă aşezat, sprijinind o lespede inscripţionată cu strălucita victorie repurtată contra turcilor de prinţul Eugeniu de Savoia la Zenta, pe malul Tisei. Cu o vâslă alături, zeul are picioarele într-un râu plin de peşti, ţine un fir de trestie în mână şi sprijină pe picior un vas din care curge apă în râu. Bărbos, pletos şi masiv, zeul priveşte melancolic în zare susţinând absent globul de pe care o Victorie miniaturală cu ramură de palmier pe braţ îi întinde cununa de laur. Scena se bucură de o execuţie artistică reuşită, cu trimiteri directe la zeii acvatici sculptaţi de Bernini pentru *Fontana dei Quattro Fiumi* (Piazza Navona, Roma, 1651), la personificări de tipul celei realizate de Jean-Baptiste Tuby, *Rhonul* (Versailles, 1685) reluate mai târziu şi de pictorul oficial al lui Ludovic al XV-lea, Carle Van Loo[34], *Zeul Râului*.

---

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

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

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

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

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

Fig. 5. *Medalie emisă în anul 1697, Avers*

Fig. 6. *Medalie emisă în anul 1714, Avers*

* Medalie emisă de oraşul Nürnberg pentru Carol al VI-lea în anul 1712[35], Rv.: Hercule cu blana leului din Nemeea pe spate şi cu măciuca depusă lângă picioare, ţine pe umeri globul precum legendarul Atlas. Scena se petrece pe o terasă caroiată, între două coloane inscripţionate cu deviza lui Carol al VI-lea, *CONSTANTIA*, respectiv *FORTITVDO*. Ambele coloane au în vârf câte o coroană. Imaginea face referiri directe la emblema şi blazonul personal al lui Carol Quintul: două coloane clasice înălţându-se din apa mării cu deviza „Plus Ultra"; cele două coloane gemene, frecvent interpretate drept *lumea veche* şi *lumea nouă* devin motive dragi Casei de Habsburg şi apar într-o diversitate de forme de-a lungul vremii,[36] aluzii ingenioase la această preferinţă fiind şi coloanele ce străjuiesc *Karlskirche* din Viena. Medalia îl flatează pe împărat comparându-l cu puternicul erou, supradimensionându-i importanţa. Dealtfel extravagantul titlu de *Hercule Spaniol* apare drept unul dintre leitmotivele propriei glorificări, inspirate probabil de imagini înfăţişându-l pe Carol Quintul cu cele două coloane pe umerii săi alături de inscripţia „Maior erit Hercule." [37]

O altă categorie de reprezentări sculpturale frecvente o constituie *portretele sculpturale,* executate în relief extrem de fin pe feţele medaliilor, citate elegante din sculpturile şi reliefurile vremii, cu nimfe zglobii şi zeiţe graţioase:

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

[36] Andrew Wheatcroft, *Habsburgii. Personificarea unui imperiu*, Bucureşti, 2003, p. 202, 356.

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

* Medalie emisă în anul 1714 pentru Elisabeta Christina (Fig. 6)[38], Av.: bust dreapta Elisabeta Christina elegantă, cu diademă pe cap, rochie decoltată, mantou cu guler de hermină şi părul prins cu un şirag dublu din care se revarsă buclele pe umeri. Un portret seducător care redă chipul graţios, uşor melancolic, cu ochii mari şi sprâncene arcuite al frumoasei împărătese fără să cadă în cosmetizări linguşitoare: linia gâtului, extrem de elegantă şi de sinuoasă, are deja un început de bărbie dublă care prevesteşte problemele de greutate[39] cu care aceasta s-a confruntat mai târziu. Imaginea se pliază perfect pe portretul semnat Rosalba Carriera, *Elisabeta Christina*.

* Medalie emisă în anul 1773 de Maria Terezia pentru înfiinţarea arhivei publice la Milano[40], Av.: portret superb care ne dezvăluie chipul Mariei Terezia purtând diademă peste vălul lung de văduvă ce-i acoperă gâtul, o femeie vârstnică, încă frumoasă şi mereu foarte decisă. Imaginea de nobilă vestală a împărătesei este reluată pe aversurile mai multor medalii.

* Medalie emisă în anul 1778 de Maria Terezia pentru construirea unei biserici pe un teren salvat de la inundaţii din lunca Padului (Fig. 7)[41], Av.: pe aceeaşi linie a portretelor sculpturale ale Mariei Terezia, găsim un portret târziu, realizat cu doi ani înaintea morţii. O figură îmbătrânită, cu obrajii căzuţi şi bărbia dublă pronunţată dar cu privirea senină şi împăcată.

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

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

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

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

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

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

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

* Medalie emisă în anul 1711 cu prilejul decesului lui Leopold I[43], Av.: urcat pe un soclu rectangular, un impozant sarcofag decorat cu volute ocupă centrul medaliei având depuse deasupra cele trei coroane ale defunctului: coroana Ungariei şi coroana Boemiei dispuse de o parte şi de alta a pernei cu ciucuri pe care se odihnesc sabia şi sceptrul încrucişate sub coroana imperială. În faţa sarcofagului, pe jos, Germania cernită şi acoperită de văluri plânge cu faţa ascunsă de mâna stângă. Mâna dreaptă se sprijină de scutul imperial cu acvila bicefală purtând pe piept scut cu stema Austriei. La picioarele Germaniei două torţe încrucişate fumegă stinse. Durerea întregii lumi în faţa marii pierderi imperiale.

Fig. 7. *Medalie emisă în anul 1778, Avers*

Fig. 8. *Medalie emisă în anul 1711, Revers*

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

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

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

sarcofagului desfăşurând o panglică cu anunţul mortuar, *CAESAREM VEHO*. Sugestiv şi cutremurător, scena face aluzie la caducitatea vieţii şi egalitatea în faţa morţii, împărat sau om de rând, fiecare trebuie să dea socoteală de faptele săvârşite în timpul vieţii.

* Medalie emisă în anul 1720 cu prilejul decesului împărătesei Eleonora Magdalena Terezia[45], Rv.: o coroană împodobită de stele radiază printre nori deasupra sarcofagului imperial pe care este aşezată coroana imperială purtată de împărăteasa defunctă, soţia împăratului Leopold I şi mama a doi împăraţi, Iosif I şi Carol al VI-lea.

* Medalie emisă în anul 1740 pentru decesul lui Carol al VI-lea[46], Rv.: pe o alee străjuită de plopi înalţi se înalţă un sarcofag impozant pe care sunt depuse însemnele imperiale: sabia, sceptrul şi coroana imperială. La picioarele sarcofagului, Germania, o femeie acoperită de văluri, plânge sprijinită de un scut încărcat cu stema Imperiului. O torţă fumegând stă căzută la pământ, stinsă. Deasupra scenei, plutind în văzduh, doi putti ţin o cunună din stele în jurul monogramei lui Carol al VI-lea.

* Medalie emisă în anul 1741[47] şi dedicată decesului lui Carol al VI-lea şi Războiului de succesiune la tronul Austriei[48], Av.: un soare apune peste sarcofagul lui Carol al VI-lea cu însemnele imperiale deasupra şi cu Silezia la picioare, o femeie desculţă, cu văl cernit pe cap care plânge defunctul sprijinită de scutul provinciei.

---

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

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

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

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

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

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

* Medalie emisă în anul 1765 cu prilejul decesului împăratului Francisc I[50], Rv.: peste un sarcofag simplu plânge prăbuşită în genunchi Maria Terezia cernită, acoperită de văluri din cap până în picioare, sprijinindu-se afectuos de un medalion cu efigia lui Francisc I. În picioare, la căpătâiul defunctului, cu ochii plecaţi, Ecclesia susţine o cruce. Este binecunoscută afecţiunea puternică care stătea la baza căsătoriei celor doi: odată rămasă văduvă, Maria Terezia a purtat haine cernite până la sfârşitul vieţii sale, luna august rămânând mereu un moment de doliu care comemora pierderea soţului iubit.[51]

* Medalie emisă în anul 1770 cu prilejul decesului arhiducesei Maria Terezia, fiica lui Iosif al II-lea[52], Rv.: pe un sarcofag înalt şade un putto care priveşte înapoi spre coroana din flori, răsturnată în mâna dreaptă. Mâna stângă susţine o torţă stinsă care fumegă, aluzie la viaţa stinsă prematur. Un monument trist pentru un copil care lasă în urmă o durere nestinsă: soarta a făcut ca Iosif al II-lea să-şi piardă soţiile fulgerător, de variolă şi mai apoi fiica din cauza unei pleurezii.

---

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

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

[51] A. Wheatcroft, *Habsburgii*…, p. 375-376.

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

* Medalie emisă în anul 1736[53] cu prilejul decesului prinţului Eugeniu de Savoia[54], Rv.: sub o cunună radiantă formată din opt stele, sarcofagul spectaculos al prinţului Eugeniu de Savoia primeşte onorul din partea a două rânduri de scuturi aliniate pe stative dramatice, din trofee de război încununate de câte o cască militară cu penaj. O adevărată paradă celebrând un geniu războinic care a adus mari servicii coroanei prin strălucitele sale victorii.[55]

* Medalie emisă în anul 1790 cu prilejul decesului generalului Laudon[56], Rv.: pe un soclu supradimensionat este aşezat sarcofagul generalului, împodobit cu o friză decorativă înfăţişând scene de luptă; deasupra sunt depuse casca şi armele sale. Alături, un soldat în armură care şi-a aruncat echipamentul la pământ stă sprijinit în spadă, contemplând îndurerat monumentul funerar. Diferenţa de scară dintre mormânt şi personaj subliniază tacit măreţia celui plecat dintre cei vii, într-un dialog mut, extrem de impresionant.

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

* Medalie emisă în anul 1748[57] pentru Pacea de la Aachen[58], Rv.: în faţa oraşului Aachen, pe un platou înverzit, se înalţă un obelisc împodobit cu ghirlande vegetale de care este prins scutul imperial pe fiecare latură. Alături, purtând coroana turelată, personificarea oraşului Aachen, o femeie drapată după moda antică, întinde graţios mâna dreaptă în care ţine un glob pe care şade un porumbel cu ramura de măslin în cioc, simbol al păcii globale.

---

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

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

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

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

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

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

* Medalie emisă în anul 1765 de oraşul Nürnberg pentru căsătoria lui Iosif al II-lea cu Iosefa de Bavaria[59], Rv.: un monument simplu, nedecorat, un obelisc înalt cu o sferă mică în vârf, contrazice ingenios forma rotundă a medaliei prin verticalitatea sa accentuată care străpunge câmpul medaliei divizând-o în două părţi dezolant de lipsite de orice fel de reprezentări.

Fig. 9. *Medalie emisă în anul 1761, Revers*

Fig. 10. *Medalie emisă în anul 1765, Revers*

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

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

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

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

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

* Medalie emisă în anul 1765 cu prilejul decesului lui Francisc I[63], Rv.: un obelisc drapat cu ghirlande florale are în vârf efigia lui Francisc I înconjurată de o cunună formată dintr-o ramură de laur şi una de palmier. La picioarele obeliscului îl plâng îndurerate Ecclesia aşezată, cu crucea alături, privind spre cer cu mâinile împreunate a rugăciune şi Justiţia în picioare, ştergându-şi lacrimile, lăsând neglijent balanţa în mâna dreaptă.

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

Fig. 11. *Medalie emisă în anul 1780, Revers*

Fig. 12. *Medalie emisă în anul 1729, Avers*

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

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

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

* Medalie emisă de Leopold I[65], Av.: dedicată secolului al XVII-lea, medalia prezintă un grup sculptural eterogen alcătuit dintr-o serie de trei personaje reunite în jurul unui soclu cu bustul zeului *Ianus bifrons*, simbol al cumpenei dintre ani. Ecclesia aduce ofrande pe un altar aprins aflat în dreapta sa, şi conversează, gesticulând cu laleaua din mâna stângă, cu îngerul bărbos şi seminud care se sprijină de soclul statuii pe care un alt simbol al anului, şarpele care îşi înghite coada[66], formează un cerc cu rol de medalion pentru inscripţie. La piciorul soclului stă Abundenţa, nefiresc aşezată; are în mâini caduceul şi cornul abundenţei. O scenă aglomerată, îmbâcsită de personaje şi simboluri disparate.

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

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

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

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

[68] Hoher Markt, Viena.

STUDIA UBB HISTORIA ARTIUM, LVII, 1, 2012, pp. 51 - 60
(RECOMMENDED CITATION)

CONTRIBUŢII LA CUNOAŞTEREA ARTEI PLASTICE BRAŞOVENE DIN SECOLUL XVIII: STEPHAN SCHULLER ŞI JOSEPH BENJAMIN BARBENIUS

RADU POPICA*

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

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

În cursul cercetărilor întreprinse în ultimii ani am identificat informaţii noi cu privire la artiştii activi la Braşov în secolul XVIII: pictorii din familia Ölhan[1] şi Joseph Mohr[2]. Cu acest prilej am regăsit date privitoare la activitatea artistică desfăşurată la Braşov în această perioadă de Stephan Schuller[3] şi Joseph Benjamin Barbenius.

* *Muzeograf, Şef Secţie, Muzeul de Artă Braşov, radu.popica@muzeulartabv.ro.*

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

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

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

Chiar dacă activitatea lor este despărţită de câteva decenii şi are un profil radical diferit, considerăm că semnalarea acestor date este în măsură să contribuie la completarea tabloului artei plastice braşovene din secolul XVIII. Dacă Stephan Schuller este menţionat în literatura de specialitate[4], preocupările artistice ale lui Joseph Benjamin Barbenius au rămas, după ştiinţa noastră, inedite.

Informaţiile biografice păstrate cu privire la Stephan Schuller sunt extrem de lacunare. Nu am reuşit să identificăm date concludente privitoare la artist sau la familia sa în registrele matricole ale oraşului Braşov[5]. Din jurnalul lui Thomas Tartler, care relatează despre decesul pictorului, aflăm doar că familia sa era de condiţie modestă[6]. Cu toate acestea, putem presupune că familia era originară din Braşov[7]. Data naşterii artistului ne rămâne necunoscută. Însă, având în vedere că dintr-una din primele menţiuni privitoare la activitatea sa, datând din anul 1720, reiese că era considerat un artist cu o reputaţie recunoscută[8], putem presupune că era născut în jurul anului 1680. Lipsesc informaţiile referitoare la pregătirea sa profesională. Virgil Vătăşianu îl aşează printre artiştii transilvăneni din secolul XVIII

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

[5] În registrele matricole ale oraşului Braşov figurează un anume Stephen Schuler menţionat cu prilejul naşterii copiilor săi, Simon (24 aprilie 1702) şi Margaretha (28 iulie 1704), şi alături de fiul său, Simon, ca naş de botez la 26 iunie 1731. Archiv und Bibliothek der Honterusgemeinde Braşov (ABH Braşov), IV Aa 1, *Pfarramt-Matrikel*, vol. I, p. 248, 273 şi 616. În absenţa unor date suplimentare nu putem stabili dacă este vorba de artist sau de un concetăţean omonim.

[6] *Diarium des Thomas Tartler 1701-1740*, în „Quellen zur Gesichte der Stadt Kronstadt" (Quellen), VII, Braşov, 1918, p. 152.

[7] *Ibidem.* In acest sens pledează menţiunea lui Thomas Tartler cu privire la tatăl artistului, care ar fi fost servitorul unuia dintre juzii oraşului..

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

formaţi la Viena.[9] Nu avem însă date care să susţină această aserţiune. Fără îndoială, pictorul, socotit de concetăţenii săi un artist faimos, a cărui reputaţie depăşise ţinuturile natale[10], a urmat studii într-unul din centrele artistice din spaţiul german. Renumele său artistic şi modul de viaţă pios[11] au făcut ca, în pofida originii modeste, în noiembrie 1733 să fie primit în Comunitatea Centumviralǎ a oraşului Braşov.[12] Stephan Schuller încetează din viaţă la 30 martie 1734.[13]

Activitatea lui Stephan Schuller este documentată la Braşov şi Sibiu între anii 1720-1734. Într-o ştire referitoare la noul altar al bisericii evanghelice din Codlea se precizează: „În anul 1720 domnul paroh Simon Drauth s-a îngrijit de un nou altar şi prin mijlocirea sa, precum şi cu ajutorul altor persoane binevoitoare, de către domnul Schuler, un vestit pictor, s-a făcut şi decorat."[14] Un an mai târziu a prezentat judelui Braşovului, Georg Drauth, proiectul unui nou altar pentru Biserica Neagră, pe care urma să-l construiască din stucatură în schimbul a 1000 de florini. Deoarece lucrările de reconstrucţie a bisericii după marele incendiu din 1689 nu erau terminate, propunerea sa nu a fost acceptată.[15] În 1724 se afla la Sibiu, unde a executat portretele mai multor ofiţeri din regimentele armatei habsburgice staţionate aici.[16] O ştire din anul 1728 menţionează încredinţarea către artist a execuţiei altarului bisericii Sfântul Martin din Braşov: „Georg Gutt, tatăl soţiei mele (Thomas Tartler, *n.n*.), a dat 50 fl. pentru altar, de aceea pastorul de atunci, Stephanus Schaffgenius, a strâns alţi bani să se facă altarul din gips de către Stephen Schuler pictor. Acest altar este cel mai frumos din Ţara Bârsei."[17] Construcţia altarului a fost definitivată în anul 1730.[18]

---

[9] Virgil Vătăşianu, *loc. cit.*

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

[11] Thomas Tartler elogiază viaţa sa creştinească. Quellen, *idem*.

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

[13] *Ibidem*.

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

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

[16] Quellen, *loc. cit.*

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

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

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

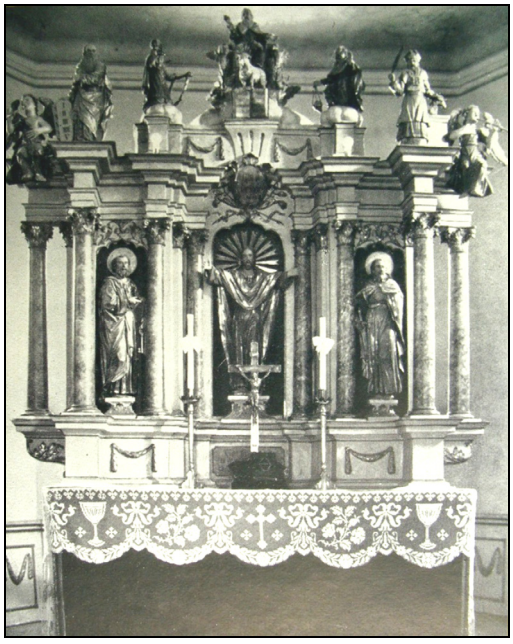


Fig. 1. *Altarul bisericii Sfântul Martin din Braşov.*
Reproducere după „Das Burzenland", vol. III, Kronstadt, 1928.

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

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

programului iconografic este dată de înlocuirea scenei Răstignirii, căreia îi era rezervată în mod tradiţional poziţia centrală, cu reprezentarea lui Isus cu braţele deschise, care, asociată cu inscripţia din medalionul amplasat deasupra (*Gott ist die Liebe*), sugerează o posibilă influenţă a pietismului.[20]

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

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

În „Călăuza Muzeului Săsesc al Ţării Bârsei din Braşov”[22] figurează mai multe lucrări atribuite unui anume Barbenius: *Femeie bârfitoare* – pictură pe sticlă, *La bărbier*, *Portret de băiat* – pastel, *Fată cu trandafir*, *Femeie cu tigaie* – pastel şi

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

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

[22] *Führer durch das Burzenländer Sächsiche Museum in Kronstadt*, Johann Gott’s Sohn, Kronstadt (Braşov), f.a. (1923), pp. 32-33.

Bărbat cu urcior, aflate în expunerea muzeului. Reperele biografice succinte indicate, născut la Braşov în 1754, decedat în 1814[23], corespund cu cele ale renumitului medic braşovean, Joseph Benjamin Barbenius.

Născut într-o veche familie braşoveană[24], ca fiu al meşterului aurar Samuel Barbenius (1716-1786)[25], Joseph Benjamin Barbenius a urmat cursurile gimnaziului la Braşov şi a studiat medicina la Viena, Tyrnau şi Erlangen (1773-1778). După revenirea în Transilvania a practicat medicina în ţinutul Trei Scaune, în districtul Făgăraş şi la Braşov. S-a remarcat ca unul dintre primii iniţiatori ai unei campanii pentru vaccinarea împotriva variolei şi prin eforturile depuse pentru combatarea ciumei din anul 1813. A desfăşurat şi o bogată activitate de cercetare ştiinţifică, realizând analize chimice la izvoarele de apă minerală din ţinutul Trei Scaune şi publicând mai multe lucrări de specialitate.[26]

Confirmarea că lucrările păstrate în colecţia Muzeului Săsesc al Ţării Bârsei erau într-adevăr opera reputatului doctor braşovean o găsim în biografia lui Joseph Benjamin Barbenius întocmită de Christian Heyser[27]: „Puţinele momente de odihnă, pe care i le-au îngăduit problemele profesionale şi studiile sale permanente, le-a umplut cu desen şi pictură, în care nu a fost lipsit de iscusinţă, şi cu muzică; de asemenea se ocupa cu plăcere şi cu grădinăritul”[28]. Avem deci de a face cu un artist amator, pentru care pictura constituia o pasiune, nu o profesie. Fără îndoială, această situaţie este una relativ neobişnuită pentru arta transilvăneană din secolul XVIII, Joseph Benjamin Barbenius fiind, după ştiinţa noastră, unul dintre primii artişti amatori atestaţi în spaţiul transilvănean.

---

[23] Lucrările erau expuse în sala IX a muzeului. Sunt amintite în cadrul „Verzeichnis der Bilder und Zeichnungen des Burzenländer Museums. Alte Abteilung” (Lista tablourilor şi desenelor din Muzeul Săsesc al Ţării Bârsei, Secţiunea veche). *Führer durch das Burzenländer Sächsiche Museum in Kronstadt*, Johann Gott’s Sohn, Kronstadt (Braşov), f.a. (1923), pp. 32-33.

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

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

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

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

[28] Christian Heyser, *op. cit.*, p. 188. Informaţie preluată şi în Josef Trausch, *op. cit.*, p. 59.

Titlurile lucrărilor lui Barbenius indică interesul pentru portretistică, abordată mai ales în maniera picturii de gen. Constatăm şi preferinţa pentru tehnici artistice mai puţin frecvente în mediul artistic transilvănean din a doua jumătate a secolului XVIII, printre care se număra pastelul. Prima atestare a activităţii unui pastelist în Transilvania, timişoreanul Anselm Wagner[29], datează de la sfârşitul secolului XVIII. Practicarea de către Joseph Benjamin Barbenius a acestei tehnici, a cărei utilizare pe scară largă era de dată recentă, poate părea neobişnuită. Pastelul cunoaşte însă în a doua jumătate a secolului XVIII o largă răspândire în spaţiul german, unde numeroşi artişti îl utilizează în portretistică.[30] Popularitatea de care se bucura este confirmată de publicarea unui manual practic dedicat pastelului în anul 1762[31], care era destinat în egală măsură artiştilor profesionişti şi amatorilor. Fără îndoială, în cursul anilor de studii petrecuţi în Austria şi Bavaria, Joseph Benjamin Barbenius a avut ocazia să se familiarizeze cu tehnica. În aceste condiţii, opţiunea sa pentru pastel ne apare firească.

În pofida eforturilor noastre, neavând acces la datele cuprinse în registrele de inventar ale Muzeului Săsesc al Ţării Bârsei, nu am reuşit să identificăm cu certitudine, în baza datelor sumare cuprinse în „Călăuza Muzeului Săsesc al Ţării Bârsei din Braşov", niciuna din lucrările lui Barbenius. Cu toate acestea semnalăm existenţa în colecţia Muzeului Naţional Bran a unui portret intitulat *Femeie cu trandafir*[32] (Fig. 2), lucrare provenind din colecţia Muzeului Săsesc al Ţării Bârsei[33], care din punct de vedere tematic corespunde uneia dintre lucrările menţionate, *Fată cu trandafir*. Însă, în acest stadiu al cercetării, nu avem alte argumente care să ne permită atribuirea acestui portret lui Barbenius.

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

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

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

[32] Anonim, *Femeie cu trandafir*, ulei pe pânză, 78 x 58 cm, nesemnat, nedatat, Muzeul Naţional Bran, nr. inv. C. 989.

[33] Lucrarea s-a aflat în colecţia Muzeului de Artă Braşov până în anul 1981 când a fost transferată prin dispoziţia nr. 35 din 27.11.1981 la Muzeul Bran.

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

În colecţia Muzeului de Artă Braşov se păstrează două portrete în pastel datând de la sfârşitul secolului XVIII şi începutul secolului XIX, *Portretul lui Michael Traugott von Fronius*[34] şi *Portretul Barbarei Hansel Henning*[35], lucrări provenind din colecţia Muzeului Săsesc al Ţării Bârsei. Având în vedere preferinţa lui Barbenius

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

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

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

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

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

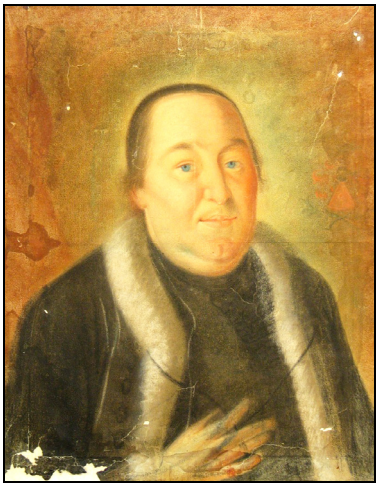


Fig. 3. *Anonim (Barbenius ?), Portretul lui Michael Traugott von Fronius, Muzeul de Artă Braşov, nr. inv. 1236.*

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

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

[37] Julius Bielz, *op. cit.*, p. 5 / nr. 47 şi 48. Portretele senatorului braşovean Daniel Becker şi al soţiei sale, semnate şi datate: Wagner 1800.

Portretul Barbarei Hensel Henning (Fig. 4) este o lucrare de o factură mai modernă, schema compoziţională fiind similară cu cea utilizată de Anselm Wagner: portret bust, din uşor semiprofil, profilat pe un fundal gri[38]. Argumente împotriva unei posibile atribuiri a lucrării pictorului timişorean sunt absenţa semnăturii, nelipsită de pe lucrările sale[39], şi maniera frustă, neelaborată, în care sunt redate detaliile vestimentare şi bijuteriile, lipsite de eleganţa firească ce caracterizează portretele lui Anselm Wagner. De asemenea, menţionăm legăturile dintre Joseph Benjamin Barbenius şi familia Barbarei Hensel Henning, atestate printr-un document din anul 1784[40], în care Barbenius figurează în calitate de martor la încheierea ultimelor dispoziţii testamentare ale lui Michael Hensel, soţul Barbarei Hensel Henning. Deşi nu putem să excludem întru-totul ipoteza că acest portret ar fi opera lui Anselm Wagner, considerăm că poate fi luată în considerare şi o posibilă atribuire a lucrării lui Barbenius. Însă, având în vedere cele arătate mai sus, în acest stadiu al cercetării, problema identificării autorului celor două pasteluri nu poate fi rezolvată satisfăcător.

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

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

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

[40] *Arhiva magistratului oraşului Braşov. Inventarul actelor neînregistrate*, vol. II, Bucureşti 1961, p. 173, doc. 1007, 13 iunie 1784, Braşov.

STUDIA UBB HISTORIA ARTIUM, LVII, 1, 2012, pp. 61 - 96
(RECOMMENDED CITATION)

ROLUL PATRONILOR ÎN RECONSTRUIREA ŞI DECORAREA BAROCĂ A BISERICILOR FRANCISCANE DIN TRANSILVANIA. CAZUL BISERICILOR FRANCISCANE DIN MEDIAŞ ŞI BRAŞOV[1]

KOVÁCS ZSOLT[*]

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

Keywords: Baroque patronage, Franciscan monasteries, Mediaş, Braşov, painting, sculpture

[1] Acest text se bazează pe prelegerea cu acelaşi titlu prezentată la sesiunea de comunicări *Oraşul şi biserica.* Oradea, 26–28 septembrie 2008, organizată de Comisia de Istorie a Oraşelor din România a Academiei Române.

[*] *Lector universitar la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie şi Filosofie, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Romania, gyzsolt@yahoo.com*

Odată cu înglobarea Transilvaniei în sistemul provinciilor imperiului Habsburgic la sfârşitul secolului al XVII-lea, biserica catolică porneşte demersuri hotărâte de recucerire a poziţiilor pierdute în perioada principatului calvin, încercând să devină un factor semnificativ în viaţa provinciei. În acest proces un important rol le revine ordinelor religioase, în Transilvania iezuiţii şi franciscanii fiind principalii exponenţi ai acestui fenomen.[2] În primele decenii ale secolului al XVIII-lea franciscanii redobândesc cu sprijinul curţii imperiale, a comandanţilor armatei staţionate în principat şi a aristocraţiei catolice mai multe foste mănăstiri din oraşele provinciei, acestea devenind centre importante ale bisericii catolice din zonă, în majoritatea cazurilor acestea fiind localităţi cu o populaţie covârşitoare de alte confesiuni. Această situaţie confesională este caracteristică şi oraşelor săseşti, ce a avut ca rezultat intervenţia unor patroni din afara oraşului în reconstrucţia şi decorarea interioară a acestor edificii.

Importanţa temei patronajului din mediul franciscan este accentuată de câteva caracteristici ale artei franciscane şi istoriografiei acesteia. Este vorba în primul rând de rolul primordial jucat de mănăstirile franciscane în răspândirea limbajului baroc în arta religioasă a principatului, atât în arhitectură, cât şi în pictură sau în artele decorative. Faptul că în afara unor importante monografii despre istoria ordinului în Transilvania, scrise în perioada interbelică,[3] literatura de specialitate[4] s-a ocupat într-o infimă măsură cu perioadele baroce ale acestor edificii, sporeşte importanţa unui astfel de demers. De altfel reinterpretarea izvoarelor scrise, prelucrate şi de către autorii monografiilor interbelice, este necesară deoarece ei s-au concentrat în primul rând asupra elaborării unei istorii a ordinului şi a diferitelor mănăstiri, informaţiile oferite de documente fiind folosite numai strict în acest sens. Importanţa identificării acelor personaje, care prin patronajul lor au contribuit la

[2] Despre acest fenomen: Trócsányi Zsolt, *Az ellenreformáció Erdélyben 1711-től a felvilágosult abszolutizmus kezdetéig,* în „Theologiai Szemle", 22 (1979), pp. 219-226; Ludovic Báthory, István Csucsuja, *Recatolicizarea Transilvaniei în secolul al XVIII-lea,* în *Naţiune şi europenitate. Studii istorice. In honorem magistri Camilli Mureşanu*, îngrijit de Nicolae Edroiu, Susana Andea, Şerban Turcuş, Bucureşti, 2007, pp. 122-145.

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

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

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

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

Mediaş

După tradiţia franciscană apariţia ordinului mendicant în colţul de nord-est a incintei fortificate medievale al oraşului Mediaş datează încă din anul 1444, dar pe baza unor considerente stilistice ansamblul actual pare să fi fost construit numai la începutul secolului următor.[7] Franciscanii observanţi îl folosesc până în anul 1556, când după trecerea locuitorilor din oraş la noile idei ale reformei, călugării sunt alungaţi din localitate. În următorii aproape 150 de ani funcţia exactă a clădirii nu ne este cunoscută, prima informaţie referitoare la aceasta datând de la sfârşitul secolului al XVII-lea, când a fost cedată spitalului orăşenesc, aflat în aceeaşi stradă.[8]

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

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

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

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

[8] Alexandru Avram, *loc. cit.*

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

Guvernatorul Haller şi soţia sa (Fig. 2-3) se înscriu printre cei mai importanţi patroni ai bisericii romano catolice din Transilvania, patronajul lor din Mediaş făcând parte dintr-un lung şir de donaţii date unor biserici catolice, dintre care cele mai importante au fost contribuţiile la construcţia sau amenajarea interioară a bisericii iezuite din Târgu Mureş,[15] a bisericilor franciscane din Deva,[16] Orăştie[17] şi Braşov. Franciscanii îi erau foarte dragi guvernatorului, şi acest fapt a fost onorat de către ordinul transilvan prin alegerea lui János Haller în cea mai importantă funcţie laică a ordinului, cea a sindicului principal. În cazul Mediaşului, în donaţia acestei considerabile sume în scopul edificării bisericii a jucat un rol primordial şi faptul că mănăstirea franciscană din Mediaş se afla în imediata apropiere a unuia dintre cele mai importante domenii ale familiei, cel din Dârlos. De altfel membrii mănăstirii din Mediaş îndeplineau, asemănător mai multor domenii din regiune, şi sarcinile plebaniale la capela familiei Haller, construită cu câţiva ani înainte de 1740 în această localitate.[18] Calitatea de patron al transformărilor baroce ale bisericii franciscane din Mediaş este ilustrată şi de prezenţa blazonului de alianţă Haller-Daniel în mai multe locuri din biserică. Acest blazon, elaborat din stuc, apare în primul rând pe partea centrală a parapetului curbat al tribunei vestice (Fig. 4), deasupra unei inscripţii ce relevă rolul lor de patron.[19] În cazul capelei sudice, acelaşi blazon de alianţă, realizat din stucatură pictată, în relief plat, apare deasupra altarului capelei, şi în centrul cornişei principale a acestui altar (Fig. 5, 6). Pe lângă elementele de reprezentaţie heraldică a interiorului capelei, dorinţa comanditarului a fost impusă şi în privinţa hramului acestei capele, fiind dedicată sfântului protector al guvernatorului, Sfântul Ioan de Nepomuc.[20] Cele două travee ale bolţii a vela au primit o bogată decoraţie în stuc (Fig. 7). Printre elementele figurative ale acestei decoraţii se disting patru motive de *memento mori*, datorate funcţiei funerare a capelei, această destinaţie fiind menţionată şi de izvoarele

[15] În cazul acestei biserici guvernatorul şi soţia sa au finanţat construirea monumentalului altar principal, pe cornişa acestuia fiind amplasate blazoanele lor de alianţă. Lángi József – Mihály Ferenc, *Erdélyi falképek és festett faberendezések* 2., Budapest 2004, p. 78.

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

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

[18] Franciscanii din Mediaş slujesc la Dârlos încă din 1734. *op. cit.*, p. 395.

[19] Inscripţia pictată în cartuşul înconjurat de o bogată decoraţie de rocaille-uri: E / MUNIFICIENTIA / Excellentissimi Domini Domini Comite / JOANNIS HALLER de HALLERSTEIN / Principatus Transylvaniae Gubernatoris / ac / CLARAE Consortis Ejusdem Excellentissimae Dominae / SOPHIAE DANIEL / SVrreXere ChorVs FornIX aDIeCta CapeLLa / SIC trIa sIncerIno CLarIor aVLa Deo. Cronostihul inscripţiei precizează data finalizării construcţiilor patronate de familia guvernatorului, adică 1742.

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

documentare, unde este numită capela funerară a familiei Haller. Aceste motive ce apar în cartuşele de pe părţile laterale ale decoraţiilor centrale ale bolţilor înfăţişează o clepsidră, o lumânare stinsă şi frântă, o coasă ce taie o floare şi un craniu aşezat pe tibii, peste care trece un şarpe. Prezenţa acestor motive, cunoscute şi din tipăriturile funerare ale vremii, se datorează fără nici un dubiu funcţiei de capelă funerară a acestui edificiu, fiind una dintre puţinele capele funerare cunoscute nouă, cu o decoraţie *memento mori* a barocului transilvan. În această capelă funerară a fost înmormântată prima soţie a lui János Haller, Zsuzsanna Apor, şi o fică din a doua căsătorie, cu Zsófia Daniel, decedată la o vârstă fragedă,[21] dar din considerente, ce rămân neelucidate încă, nici guvernatorul, nici a doua sa soţie nu au primit odihna veşnică în această capelă. Ambii au fost înmormântaţi în biserica franciscană din Sibiu. [22]

Pe lângă intervenţiile arhitecturale din interior, după anul 1742 biserica este înzestrată cu o serie de altare baroce, păstrate, cu unele mici transformări până în zilele noastre. Un inventar din anul 1770 enumeră 8 altare: altarul principal a fost dedicat Mariei Immaculata, iar cele laterale Sfântului Francisc de Assisi, Sfântului Anton de Padova, Sfintei Cruci, Sfântului Ioan de Nepomuc, Sfintei Familii, Sfintei Ecaterina de Alexandria şi Sfintei Valpurga.[23] Dintre acestea din urmă, cele mai importante sunt cele două altare laterale amplasate în colţurile navei, lângă arcul de triumf, în cazul acestora fiindu-ne cunoscuţi şi comanditarii lor. Cele două altare prezintă aceeaşi structură tripartită, specifică altarelor baroce (Fig. 8, 10), cu o mensa pe care se sprijină retablul înzestrat cu o pictură de ulei, încadrat de câte două coloane, construcţia fiind încoronată de un fronton accentuat de o altă imagine pictată, flancată de statui amplasate între alte două coloane spiralate. În ambele cazuri blazonul de alianţă al patronului,pictat, este fixat în axa principală a cornişei retablului altarului respectiv. Conform blazonului, altarul de nord (Fig. 9), dedicat părintelui ordinului, Sfântul Francisc de Assisi[24] a fost comandat de Mihály Szentiványi şi soţia sa, acest fapt fiind accentuat, pe lângă apariţia blazonului de alianţă a soţilor, şi de tema picturii frontonului, înfăţişând sfântul protector al patronului, Sfântul Mihail.

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

[21] *Historia Domus Mediensis* p. 98.

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

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

[24] Pentru înălţarea acestui altar a făcut o donaţie Katalin Baranyai, soţia lui Miklós Torma deja în anul 1726. Vezi Anexa nr. 1.

[25] Porţiunea din Blăjel a fost moştenită de familia Lázár de Topliţa-Ciuc prin văduva lui Szentiványi, Borbála Kálnoki, recăsătorită cu Imre Lázár. Vezi: Bicsok Zoltán, *Fondok és gyűjtemények a Román Országos Levéltár csíkszeredai Igazgatóságának kezelésében 3,* în „Örökségünk", III, 2009, nr. 3.

medieşeană nu se limitau numai la actul de patronaj al altarului lateral, el fiind într-o vreme şi sindicul principal laic al acestei mănăstiri, deţinând această funcţie până la moartea sa din anul 1758, fiind înmormântat în cripta de sub corul bisericii.[26]

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

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

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

[27] Anexa nr. 2 şi Veress Ludovicus, *op. cit.*, p. 165.

[28] Kovács Zsolt, *A Bornemiszák görgényszentimrei kastélya*, în „Korunk" 2005/12, p. 63.

[29] Vezi Anexa nr. 1.

patroni, fiind pomenit doar patronajul doamnei Zsuzsanna Jósika, soţia lui Antal Domokos de Csernáton, însă fără precizarea altarului patronat.[30]

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

Pe lângă membrii aristocraţiei catolice şi diferiţii funcţionari ai administraţiei guberniale, la procesul de transformare a bisericii din Mediaş au participat şi unii membri ai clerului înalt. Un interesant episod legat de aceasta îl reprezintă patronajul fostului episcop de Alba Iulia, Zsigmond Antal Sztojka.[32] El, după ce renunţă în 1759 la scaunul episcopal, se stabileşte în oraşul Mediaş. În anul 1764 cu sprijinul lui sunt schimbate canaturile porţii vestice, iar peste un an, el finanţează şi amenajarea unui oratoriu sub turn, la înzestrarea acestuia contribuind şi prin donaţia mai multor obiecte liturgice.[33]

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

[30] *Ibidem*.

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

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

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

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

plastic al rococoului, dedicat de asemenea Imaculatei Concepţii. Principalele elemente ale acestui altar au fost cumpărate de la franciscanii din Cluj. În paralel cu ridicarea noului altar, acelaşi atelier construieşte şi sedilia în stil rococo din corul bisericii, al cărei patron a fost provizorul domeniului Haller din Dârlos, György Bakó. Aurirea sediliei a avut loc ulterior, în anul 1778,[35] pictura Sfintei Cruci din scrinul altarului principal fiind aşezată doar în 1783.[36]

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

Pe lângă faptul că mai mulţi nobili catolici cu posesiuni în zonă au contribuit la decorarea bisericii şi la diferitele cheltuieli ale mănăstirii, ca şi în cazul celorlalte biserici ale mănăstirilor transilvane, cele trei cripte ale bisericii franciscane din Mediaş au servit şi ca loc de înmormântare pentru aceştia.[38]

Braşov

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

Din istoria evoluţiei urbanistice a oraşului Braşov reiese faptul că până în ultimele decenii ale secolului al XV-lea, zona din apropierea fortificaţiilor de nord ale oraşului, cea dintre străzile Michael Weiss şi Sf. Ioan, era neconstruită. La sfârşitul

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

[36] *Historia Domus Mediensis,* p. 143.

[37] Vezi Anexa nr. 2.

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

secolului respectiv în această parte a oraşului a fost fondată o mănăstire a călugăriţelor clarise, atestată documentar în anul 1486.[39]

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

Odată cu intrarea armatei austriece în Transilvania în anul 1686, în principalele oraşe din Transilvania au apărut şi membrii ordinului iezuit şi franciscan. În oraşul Braşov primul franciscan revenit a fost P. Eliseus de Sancto Georgio, călugăr din provincia vieneză a franciscanilor observanţi, trimis din Sibiu în anul 1687 ca şi capelan al garnizoanei imperiale din Braşov. Pentru nevoile spirituale ale garnizoanei ei au primit o încăpere boltită a breslei croitorilor din piaţa centrală a oraşului, amenajată în anul 1712 ca oratoriu al garnizoanei.[41] În ultimul deceniu al secolului al XVII-lea şi în primii ani ai celui următor, călugării franciscani şi iezuiţi aflaţi în Braşov au folosit din plin sprijinul autorităţilor militare pentru construirea unor noi edificii de cult romano-catolice, la acest proces participând şi călugării franciscani ce i-au urmat fratelui Eliseus. Astfel au fost amplasate o serie de cruci în diferite puncte importante din jurul oraşului sau în cimitir, în 1708 a fost sfinţită o nouă capelă în cetate, în anul 1712 s-a construit o capelă în cimitirul catolic, iar peste doi ani se înălţa o nouă capelă pe Tâmpa.[42] Paralel cu aceasta membrii celor două ordine din oraş au încercat să reintre în posesia unor foste clădiri mănăstireşti, reuşind acest lucru cu sprijinul

[39] *Dicţionarul mănăstirilor...,* p. 81.

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

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

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

autorităţilor austriece, în pofida împotrivirii comunităţii lutherane din oraş. În 1716 biserica Sfântul Ioan a fost preluată de către iezuiţi,[43] dar începând din anul următor s-a formulat şi posibilitatea cedării acesteia călugărilor franciscani. În acest proces un rol important i-a revenit părintelui franciscan Ferenc Demeter, poziţia lui de capelan al comandantului forţelor armate din Transilvania, generalul Tige, dându-i şanse reale în acest demers. Cu ocazia incendiului din anul 1718, izbucnit în strada Porţii, a fost distrusă şi biserica Sf. Ioan,[44] după această calamitate edificiul necesitând ample lucrări de reparaţie. După ce iezuiţii au primit fosta biserică şi mănăstire dominicană Sf. Petru şi Pavel, în 1724 biserica Sf. Ioan a fost conferită călugărilor franciscani, prin intervenţia generalilor Königsegg şi Tige. Restaurarea acestei biserici a fost începută prin donaţia de 1000 de florini a generalului Tige, soţia sa contribuind la instalarea călugărilor prin donaţia unor obiecte liturgice (o casulă, un antependiu şi o monstranţă). La înzestrarea noii biserici cu obiecte de cult au contribuit şi soţii János Haller şi Zsófia Daniel prin donaţia unei cantităţi de argint, pentru realizarea unui potir.[45]

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

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

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

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

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

[46] *Historia Domus Coronensis,* p. 18.

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

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

călugării mănăstirii din Braşov, în prima listă a fraţilor ordinului Sfântului Francisc din 1727, însă în cea din luna noiembrie a anului următor el nu mai figurează printre locuitorii acestui claustru. După toate probabilităţile rolul său se limita în majoritatea cazurilor la construcţia altarelor, picturile fiind comandate de diferiţii patroni ai bisericii. Însemnările anuale ale mănăstirii îl menţionează, alături de Ottner, şi pe fratele aurar Ferenc Horváth, participând şi el la procesul de reamenajare a ansamblului.[49] Prezenţa în aceşti ani în claustrul din Braşov a unor fraţi meşteri denotă aportul lor primordial în amenajarea interiorului bisericii şi a mănăstirii: astfel în perioada 1728-1730 se află în Braşov tâmplarul Bonifacius Kelp (Gelb), iar în 1732 Heinrich Wasserman, ultimul fiind binecunoscutul autor al amvonului bisericii franciscane din Dej.[50]

Pe lângă munca prodigioasă a călugărilor artizani în conturarea ansamblului baroc al bisericii, un rol primordial l-au jucat şi diferiţii patroni ai ordinului. Cei mai importanţi dintre ei provin din rândul ofiţerilor şi funcţionarilor administraţiei militare austriece staţionate în oraş, dar pe lângă ei în Braşov trebuie să remarcăm şi prezenţa unor personalităţi convertite. Ca şi în cazul Mediaşului, memoria generalului protector este imortalizată de o inscripţie (Fig. 13), aflată deasupra portalului gotic înzidit al faţadei sudice. Această placă comemorativă din piatră este decorată pe partea superioară cu specifice motive baroce din stuc, reprezentând o scoică flancată de volute şi vrejuri. Pe partea superioară a plăcii, prevăzut cu un chenar din stuc, este sculptat blazonul de alianţă a comitelui general de cavalerie de Tige şi al soţiei sale Maria Eleonora, comitisă de Seeau. Inscripţia gravată a acestei plăci accentuează şi rolul de mecena al soţilor de Tige, jucat în anul 1724 la renovarea edificiului bisericii,[51] acest fapt fiind amintit şi în protocolul mănăstirii.[52]

---

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

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

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

[51] *In* // *signia* / *Ill*[ustrissi]*mi ac* // *Excell*[entissimi] / *D*[omini] *D*[omini] // *Ioann*[is] / *Caroli* // *Sac*[rae] *Ro*[mani] / *Impe*[rii] // *Com*[itis] *de* / *Tige* // *S*[acrae] *C*[aesareae] / *Regi*[ae]*que* // *Cath*[olicae] / *Ma*[ies]*t*[a]*tis Con*[siliari] *Int*[imi] *Equa*[?] *G*[ene]*ralis* / *et Colo*[nelli] *G*[ene]*rali Com*[m]*en*[dans] *in Princ*[ipatu] *Tran-* / *syl*[vaniae] *ac Wal*[lachiae] *Cas*[?] *Aust*[riae]*. Nec non* / *Post*[a]*r*[um] *Prov*[inciae] *Supr*[emum] *Direct*[or] *Et Dilec*[te] *E-* / *ius Consor*[te] *Excell*[entissi]*mae D*[ominae] *D*[ominae] *Mariae Ele-* / *on*[orae] *Com*[itissae] *de Tige Natae Com*[itissae] *de See-* /*au Ordin*[is] *Minor*[um] *Refor*[matae] *S*[ancti] *P*[atri] *Francis*[ci] / *Maecen*[ae] *Munifi*[centiae] *S*[ancti] *Ioan*[nis] *Baptis*[tae] *ab Haeresi Vindic*[atae] / *A*[nn]*o Repar*[ationis] *Solu*[m] *MDCCXXIV.* Acest blazon şi inscripţia aferentă sunt pomenite şi într-o relatare din 1774. Vezi György József, op. cit. pp. 752-753.

[52] Vezi Anexa nr. 3.

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

Dintre patronii bisericii, care au participat la amenajarea interioarelor, este consemnat în analele mănăstirii, Nicolae de Porta, cel care donează o sumă importantă pentru altarul Sf. Anton, un căpitan de artilerie, care achiziţionează din Viena pictura Sf. Anton, funcţionarul aprovizionării armatei imperiale Franz Joseph Kozolnik, donatorul unei sume importante pentru tribună în 1735.[54]

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

[53] Anexa nr. 4.

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

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

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

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

Prezenţa unui blazon pictat în colţul din stânga jos a picturii centrale a altarului principal (Fig. 16) cu tema Botezul Domnului, denotă faptul că această pictură a fost comandată de un patron diferit de cel al retablului. Blazonul înfăţişează într-un scut specific renaşterii târzii transilvane un leu rampant, cu două cozi, ţinând în labe o sabie. Din coroana deschisă a coifului apare acelaşi animal heraldic, lambrechinii având culoare roşie-argintie, respectiv albastru-auriu. În pictură poate fi recunoscut blazonul familiei Drauth,[60] una dintre importantele familii de patricieni ai oraşului, iar în ceea ce priveşte persoana comanditarului, aceasta poate fi identificată cu siguranţă ca fiind Johann Drauth (1679-1733).[61] Născut ca fiu al judelui Simon Drauth,

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

[58] *Ibidem* pp. 28–29.

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

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

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

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

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

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

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

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

inferioară a acestei ieşiri apare blazonul patronului tribunei, pe un fundal ce imită o suprafaţă marmorizată, probabil al lui Franz Joseph Kozolnik, funcţionar al aprovizionării armatei imperiale.[64]

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

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

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

[65] Vezi nota 71.

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

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

Considerăm că prezenţa sa în biserica franciscană din Braşov este cu siguranţă legată de acest aspect al luptelor antiotomane, în cazul nostru explicat şi de importanţa patronilor ce provin din mediul armatei imperiale. De altfel această idee este sprijinită şi prin celelalte exemple transilvănene ale acestei imagini devoţionale, ele provenind în mai multe cazuri tot din biserici ce slujeau unele importante garnizoane militare, ca biserica iezuită din Braşov şi cea franciscană din Făgăraş.[68]

După înzestrarea bisericii, călugării franciscani trec la construirea unei noi mănăstiri. Aceste lucrări se desfăşoară în perioada 1734–1740, în urma cărora se definitivează edificiul mănăstirii cu un plan în formă de U, cu două niveluri. Principalii susţinători ai acestor lucrări au fost Francisc de Palancka, căpitan al regimentului Trauznanian, generalul baron de Moltke,[69] generalul comite de Platz[70] şi oficialul aprovizionării armatei, Wassermayr.[71] Un interesant episod legat de construirea mănăstirii a fost cel din anul 1739, când inginerul militar Philipp Ferdinand Harsch, autorul, printre altele şi al proiectelor cetăţii bastionare a Aradului, a supervizat proiectele mănăstirii, donând pe lângă aceasta şi o sumă mai mică pentru nevoile acestor construcţii.[72] În ceea ce priveşte proiectele claustrului, trebuie să remarcăm, că acestea încă prevedeau un ansamblu cu patru aripi, dintre care aripa estică nu a mai fost niciodată finalizată.

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

[68] *Loc. cit.*

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

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

[71] *Historia Domus Coronensis* p. 30.

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

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

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

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

Pe baza celor prezentate se conturează două cazuri distincte ale patronajului mănăstirilor franciscane din oraşele săseşti din Transilvania, cei mai importanţi patroni ai celor două mănăstiri provenind din medii diferite. În timp ce în cazul bisericii din Mediaş ei fac parte mai ales din rândul celor mai importanţi membri ai aristocraţiei catolice transilvane, în mai multe cazuri având domenii în văile Târnavelor (ca de ex. guvernatorul János Haller), reconstrucţia bisericii şi mănăstirii din Braşov a fost sprijinită aproape în exclusivitate, de către elita militară a trupelor austriece din Transilvania, şi din garnizoana staţionată în oraş, printre ei şi personaje de prim rang ale armatei imperiale. Preponderenţa patronilor militari la Braşov este subliniată şi de prezenţa unor teme iconografice specifice, cum ar fi imaginile Maicii Protectoare din Passau, a cărei răspândire în mediul german este strâns legată şi de prelungitele lupte antiotomane. Pe lângă acest aspect al patronajului din Braşov, merită subliniată şi contribuţia unor personalităţi proaspăt convertite, în acest fel aceste exemple oglindind acest cunoscut fenomen al istoriei oraşului Braşov. Sperăm, că informaţiile referitoare la reconstrucţia şi amenajarea barocă a celor două ansambluri franciscane, pe lângă o mai bună cunoaştere a istoriei celor două mănăstiri, pot da noi repere şi temei patronajului artistic al perioadei baroce.

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

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

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

[76] Lista acestora vezi în Anexa nr. 4.

ANEXE[77]

1. **Principalii patroni ai bisericii franciscane din Mediaş.** Veress Ludovicus, *Facies vetus et nova Transsilvaniae Franciscanae...* Claudiopoli, 1753. Manuscris, Arhivele Naţionale, Direcţia Judeţeană Cluj, Fondul Ordinul Franciscanilor din Transilvania, Cluj. pp. 165-168.

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

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

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

V. Benefactores, qui ad erectionem fabricae sua beneficia contulerunt

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

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

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

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

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

Illustrissimus Dominus Comes Stephanus Mikes de Zabola, Avi, Progenitorisque sui Illustrissimorum vestigys insistens[78] merito hic commemorandus venit cum suae Illustrissima nata Comitissa Rosalia Petki, non solum ad vitae humanae necessaria, verum et ad fabricam, alisque Conventus emolumenta, suae munificentiae et pietatis monumenta deprofusit, et usque in hodiernum benefacere pergit.

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

[168] Excellentissimi, pariter ac Illustrissimi Domini Comites successive erga locum istum suam munificentiam contestatam fecere, nimirum Excellentissimus Illustrissimus Dominus Sacri Romani Imperii Comes Josephus Lotharius a Kinigszeg[79] Generalis in Principatu Transylvaniae Commendans. Stephanus Kohári Judex Curiae in Hungaria.

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

[78] Utimele două cuvinte inserate lateral.
[79] De fapt Königsegg.

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

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

Series patronorum

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

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

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

Excellentissimus dominus Josephus Lotharius[80] commendans Generalis fl. h. 260.

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

Capitaneus Joannes de Saileren fl. Rhen. 75.

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

Petrus Gilben legato pio fl. Rhen. 90.

Balthasar Paul in moneta aurea fl. h. 105.

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

Comes Stephanus Kohari fl. h. 100.

Jacobus Stroutz miles fl. Rhen. 100.

Excellentissimus episcopus Szorger fl. Rhen. 100.

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

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

Dominus Michael Szent Ivanyi fl. h. 20.

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

Dominus Petrus Kopatz armenus fl. h. 100.

Comes Ladislaus Gyulaffi fl. h. 100.

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

Domina Clara Damokosiana Antoniana fl. h. 100.

Dominus Michael Sz. Iványi fl. Rhen. 26.

Item fl. h. 43 d. 19.

Comes Stephanus Mikes fl. h. 100.

Comes Nationis Saxonicae Aillerschauz[81] fl. h. 170.

[80] Adică: Joseph Lothar Königsegg.

[81] Probabil Stephan Waldhüttern von Adlershausen, comite al saşilor (1745-1761).

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

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

VI.
Memoria Benefactorum hujus loci

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Excellentissimus dominus dominus generalis de Trautson[82] in eleemosyna pecuniaria flor. 156.

4. Excellentissimus dominus generalis Stephanus comes a Chohári[83] dedit flor. 100.

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

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

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

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

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

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

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

Illustrissimus dominus Baro Salcza Regiminis Liechilstanioni[85] curavit unam casulam albam.

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

[82] Johann Karl Joseph Graf von Trautson (1684 - 1729).
[83] Contele István II. Koháry (1649 - 1731).
[84] Ciboriul este o interpolare ulterioară.
[85] Adică Liechtensteiniani.

13. Perillustris dominus Franciscus Koszolnius annonae officialis exsolvit chorum 130 fl. rhen., fl. 146.[86]

Anno 1734.

14. Illustrissimus comes Balthasar Circour placsmajor [!] Carolinensis cum sua consorte Elizabetha Roséti curavit unum argenteum (39 lott.) cum patena calicem deauratum, constat flo. hung. 66.[87] Item casulam viridem in medio rubrum.

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

16. Catharina Kaplerin curavit unam rubrum casulam.

17. Illustrissimus dominus comes de Rosetti[88] praeter continua beneficia et gratias hinc inde exhibitas, 30 etiam florenos pro restauratione muri ruinam minantis penes culinam, tanquam puram eleemosynam, suspeditavit, et Deo cooperante, longe majorem adhuc assistentiam in residentia successive perficienda gratiose intendit.

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

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

Ilustrissimus (tit.) generalis de Molkte[92] [!] 200 Rhen. donavit pro fundamento ponendo et materialibus procurandis, pro continuendo et iam iam continuato tractu versus chorum et intendit denuo 200 mittere pro continuatione illius. Fl. H. 240.

Excellentissimus generalis de Damniz[93] specialis benefactor fuit residentiae Coronensis, plures dando eleemosynam ac concedendo saepes penes pedem montis, seu arcis, per totum hortum, alias ad usum spectabilis domini officialis Artollariae vulgo Zeuglevter spectantes, qui et libenter concessit usum illius horti pro residentiae equis et pro foeno exinde colligendo. Id

[86] O altă mână: *facit fl. 156.*
[87] Vezi: Gyárfás Tihamér, *op. cit,* p. 228.
[88] Contele Nicolae Rosetti.
[89] La această donaţie lateral apare suma de 600 forinţi.
[90] Philipp Ludwig Freiherr von Moltke (1693 - 1780).
[91] Samuel Herbert von Herbertsheim.
[92] Vezi nota 90.
[93] Wolfgang Sigmund Freiherr von Damnitz (1685 - 1754/55).

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

Qui[95] etiam 100 florenos pro continuatione tractus praefati, gratiose est elargitus et ultra se obtulit, ad aliquid dandum pro aedificio tempore sibi bene viso. Idem quavis die 7 libras carnis pubulae selectae pro residentia exsolvi curavit, et continuavit sub suo commando. Addidit pro aedificio 200 flor. Rhen. [lateral] fl. H. 210.

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

Dominus capitaneus de Ebere ex Regimine Wenzeslai Wallis[96] (prior ex Regimine Damniz) dedit 6 aureos praecisse pro aedificio, [id est] 30 fl. H.

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

Illustrissimus dominus comes et colonellus de Harsch[97] pro aedificio continuando dedit 9 aureos et suos consilios, ut exactus architectus delineationem a Venerabile Deffinitorio dein confirmatam in bonum ordinem redegit pro aedificando successive toto conventu per 4 ambitus superiores et inferiores cum celeis competentibus tam pro studiosis clericis in aestate 9-no pro Reverendi Patri Provinciali pro [?] anno servientibus. Fl. H. 45.

1740. Illustrissimus at excellentissimus dominus dominus comes et generalis de Plaz[98] elaboravit tum consilio tum opera, ut utraque domus vicina mediantibus memorialibus a praesidente huius residentiae exponentis fuerit pretio competenti concessa pro aedificio continuando, ad quod denuo 100 Rhen. gratiose est elargitus, sic iam 400 succesive dedit, Deus ipsi retribuat. Fl. H. 120.

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

1740. Excellentissimus generalis de Molke[99] denuo 100 Rhen. misit Viennam pro continuando aedificio, fl. H. 120.

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

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

---

[94] Lateral: fl. H. 173. Joseph Anton Graf von Platz (1677 - 1767).
[95] Lateral: 1735[?].
[96] Franz Wenzel Graf von Wallis (1696 - 1774).
[97] Ferdinand Philipp Graf von Harsch (1704-1792).
[98] Joseph Anton Graf von Platz (1677 - 1767).
[99] Vezi nota 90.
[100] Cäsar Joseph Freiherr von Lentulus (1683 - 1744).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1758. Spectabila domina vidua Beldiana obtulit cor argenteum ad aram Sancti Annae. Eodem excellentissimus generalis Georgius de Stentz[101] pro nova campana contulit fl. H. 25, d. 50, reliquam summam contulerunt diversi benefactores, que campana die 25-ta Novembris anno 1757 apensa fuit.

1758. Domina Josepha de Westermeyer pie legavit[102] suum monule argenteum lapillis Bohemicis est ornatum uti etiam anulum aureum pro ara Sanctae Annae. Licitata sunt omnia 1770 at mihi post infirmationes etiam conventus inde habere potuit.

1760. Excellentissimus generalis baro Georgius de Stensch legavit[103] residentiae integram suam capellam domesticam, item quam plurimos libros cui Deus dat requiem senpiternam [!].

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

[101] Georg Leonhard Freiherr von Stentzsch († 1761).
[102] *pro nova casula pretiosam modernam item.*
[103] Vezi nota 101.
[104] Soţia generalului Francisco Conde de Montoya de Cardona († 1782).

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

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

Eodem anno illustrissima domicella et comitissa Theresia[105] polona natione obtulit pro nostra ecclesia particulam Sanctae Crucis cum sigillo authentico vitro inclusam, item unum strophiolum sericeum rubrum aureo et argenteo filo in marginibus elaboratum, nec unum cor argenteum ad aram Sancti Antonii gratis ex devotione.

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

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

Anno 1777[106] 22 die Septembris perillustris dominus Joannes Barányi decimarum Barcensium commissarius ex pia liberalitate eleemosynaliter obtulit 20 ducatos. Tumulatus Fagarasini ad criptam.

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

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

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

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

[105] Locul numelui de familie este lăsat liber.
[106] În rândul de deasupra este tăiată: *Anno 1769.*

Fig. 1. *Interiorul bisericii franciscane din Mediaş.*

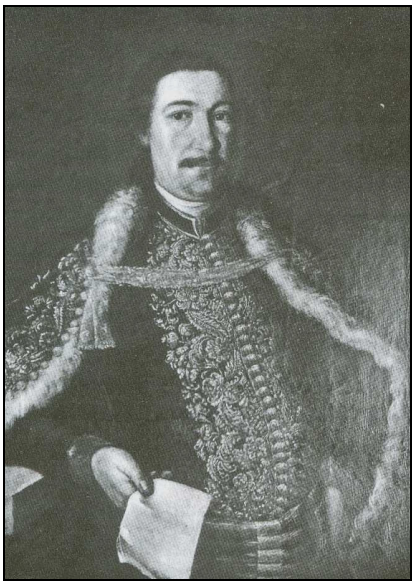


Fig. 2. *Portretul guvernatorului Ioan Haller (după Nemzeti Portrétár, www.npg.hu).*

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

Fig. 4. *Blazonul de alianţă al guvernatorului Ioan Haller şi al soţiei Sofia Daniel de pe tribuna bisericii.*

Fig. 5. *Mediaş. Capela funerară Haller.*

Fig. 6. *Altarul capelei cu cele două blazoane de alianţă.*

Fig. 7. *Decoraţii din stuc de pe bolta capelei.*

Fig. 8. *Altarul secundar nordic.*

Fig. 10. *Partea centrală a altarului.*

Fig. 9. *Blazonul lui Szentiványi Mihály şi al soţiei sale pe cornişa altarului nordic.*

Fig. 11. *Blazonul de alianţă Bornemisza -Kornis de pe altarul de sud.*

Fig. 13. *Inscripţia comemorativă de pe faţada bisericii franciscane din Braşov.*

Fig. 12. *Braşov. Interiorul bisericii franciscane.*

Fig. 14. *Altarul principal cu blazonul de alianţă Khevenhüller-Lemberg.*

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

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

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

STUDIA UBB HISTORIA ARTIUM, LVII, 1, 2012, pp. 97 - 112
(RECOMMENDED CITATION)

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

VASILE DUDA*

REZUMAT. Artişti din Bistriţa la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX. Istoria picturii din Bistriţa este un subiect care nu a fost cercetat până în prezent, fiind aproape necunoscut. În istoriografia de specialitate a fost abordată doar tangenţial această problematică deoarece lipseau sursele de informare şi cercetare. Documentele medievale menţionează existenţa unor artişti plastici care pictau spaţiile religioase până la adoptarea reformei religioase din secolul al XVI-lea, dar relaţii directe între activitatea acestora şi fragmentele de pictură descoperite sporadic nu au fost realizate până în prezent. Din secolul al XVIII-lea se păstrează la Bistriţa o serie de picturi în ulei pe pânză, dar lipsa unui centru local de creaţie şi identificarea clară a artiştilor implicaţi în realizarea lucrărilor îngreunează înţelegerea fenomenului artistic local. Activitatea plastică de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX nu a fost cercetată şi nu se cunoşteau până la studiul de faţă lucrări ale artiştilor plastici din oraşul Bistriţa. În cursul anului 2010 a fost studiat fondul de picturi aflate în patrimoniul Bisericii Evanghelice C.A. din Bistriţa fiind identificate lucrări ale pictorilor: Michael Fleischer, Norbert Thomae şi Heinrich Schunn. Picturile reprezintă portrete ale cetăţenilor din oraş, şi conturează o primă imagine a vieţii artistice provinciale, de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX.

Cuvinte cheie: portrete, pictori saşi, colecţia Bisericii Evanghelice C.A. din Bistriţa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Victor Roth[1], Virgil Vătăianu[2], Vasile Drăguţ[3].

During the second half of the 20th century, the art historians Gheorghe Mândrescu[4] and Nicolae Sabău[5] performed a more detailed study of the Renaissance and of the Baroque and revealed new aspects related to the artistic life of the area. However, the research does not go further than the 18th century. In 2010, the first attempts to discuss the problem of the artists of Bistriţa appeared, but the research focused only on the selection of information existent in historiography[6].

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

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

However, the photographers of Bistriţa were among the pioneers of the field. The works of Carl Koller (1838-1889) – painter and photographer were appreciated at that time in the whole empire – receiving awards in 1868 in Hamburg, in 1869 at Paris, in 1870 at Graz and Kassel. In 1873, the artist exhibited at the World Exhibition in Vienna some colored photographs of German and Romanian folk costumes from the Bistriţa area and was awarded the gold medal – the artist was subsequently given the position of the Imperial Court's photographer[7].

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

---

[1] V. Roth, *Geschichte der Deutchen Baukunst in Siebenbürgen*, Strassbourg 1905.
[2] Virgil Vătăşianu, *Istoria artei feudale in ţările române*, I, Bucureşti 1959.
[3] Vasile Drăguţ*, Arta gotică in România*, Bucureşti 1979.
[4] Gheorghe Mândrescu*, Arhitectura in stil Renaştere la Bistriţa*, Cluj-Napoca 1999.
[5] Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, II, Pictura, Cluj-Napoca 2005.
[6] Vasile Duda, *Bistriţa, Galeria de Artă Românească, Modernă şi Contemporană*, Bistriţa 2010.
[7] *Information obtained by correspondence with historian Günter Klein- Freiburg*.

Carl Koller was a drawing teacher at the Evangelical Gymnasiun of Bistriţa between 1859 and 1871 and he ingrained the taste for the image in the young generations. In 1861, the artists opened the first photography workshop in the town, but from 1871 on, he worked in Sibiu and in 1875 he opened a workshop with 30 employees in Budapest[8]. Here he was known as Koller Károly. Some of his photos are part of the European history of photography. We could exemplify with the portrait of Francis Josef – 1888. The framing of the character, and the way of highlighting the psychological characteristics gives us information about an artist for whom the portrait is subject to the traditional canons, more than to realistic capture of details specific to photography.

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

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

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

Alexandru Rou's activity was highlighted in the recent years by the researcher Corneliu Gaiu through the exhibition held at the Museum Complex of Bistriţa-Năsăud County in 2010. The artist's religious paintings don't go beyond the mediocre conformism of the time, but in photography, his unforgettable achievements are priceless for the Romanian culture of Transylvania[9].

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

[8] *Ibidem*.
[9] Corneliu Gaiu, *Catalogul expoziţiei Cronica in imagini, Complexul Muzeal Judeţean*, Bistriţa iulie 2010.

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

The artists of the town had a direct connection with the artistic center in Sibiu, formed around painter Carl Dörschlag. The young Transylvanian artists who have studied abroad were: Fritz Schullerus (1866-1898), Arthur Coulin (1866-1912), Robert Wellmann (1866-1946), Michael Fleischer (1869-1938), Ana Dörschlag (1868-1947), Hermine Hufnagel (1864-1897) and Octavian Smigelschi (1866-1912), all of which were in fact the modern artists of Transylvania[10].

Fritz Schullerus and Michael Fleischer[11] are to be found among the teachers of the Evangelical Gymnasium of Bistriţa. As a matter of fact, the activity of the visual arts of the town was influenced in Bistriţa by the three personalities: Carl Koller, Fritz Schullerus, Michael Fleischer, all three being teachers in the most important school of Nösnerland.

Fritz Schullerus was educated in Budapest, together with his good friend, the famous artists Arthur Coulin and Octavian Smigelschi[12]. In 1892, Schullerus was appointed drawing teacher in the Middle School of Bistriţa and he worked there for a few years. This activity cannot be found in the artist's biography, but it is known that in 1894 he participated with "Holy Communion" in the National Salon of Budapest. This work is highly appreciated by the German people of Transylvania and is housed by the Brukenthal Museum[13].

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

Michael Fleischer had a more visible activity in Bistriţa, being mentioned as a descriptive geometry teacher at the Evangelical Gymnasium, over a longer period of time. The artist was awarded in 1901 the Ráth prize for his work "The Awakening", and his works were highly regarded all throughout his life. His letters addressed to the representatives of the Brukenthal Museum, which were published in 2008, give important details of his activity[14].

---

[10] Vasile Duda, *op.cit*., p. 8.

[11] *Un secol de scoală – de la Gimnaziul Evanghelic C.A. la Colegiu Naţional „Liviu Rebreanu" Bistriţa*, Bistriţa 2011, p. 27-41.

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

[13] Gudrun-Liane Ittu*, Artişti şi instituţii in dificultăţi financiare. Pagini de corespondenţă din Biblioteca Brukenthal din Sibiu*, in "Studia UBB Historia Artum", LIII, 1, Cluj-Napoca 2008, p. 55.

[14] *Ibidem*.

In 1904, the artist publishes an article on the German stitching work, article which was accompanied by 12 plates[15] made after photographs, that prove the ethnographic preoccupations of the painter. In the late 20th century, the artist is mentioned together with other 2582 artist of the empire with his Hungarian name – Fleischer Mihály[16].

Since 1920, the artist worked in Cluj, at the Institute of Forensic Medicine, where he would help the students of the Arts University in their exercises and studies of anatomy[17].

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

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

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

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

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

[16] *Jegyzett magyar fest müveszek almanachja 1800/1914*, edit. Orlikon.

[17] Jeno Muradin, *Artişti care au studiat in sălile de autopsie la Cluj*, în Clujul Medical, nr. 3, Cluj-Napoca 2010, după traducere din limba maghiară de Szekely Sebesteyen.

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

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

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

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

Norbert Thomae (1887-1977) is an artist of German origin, who was educated in the cultural environment of Bistriţa. He was born on May 15th, son of Friedrich Thomae and he began his studies at the Evangelical Gymnasium of his native town. From 1907 until 1908 he had been a student of to the Budapest Arts Academy and between 1908 and 1912 he followed preparatory courses for drawing teachers in Budapest[18].

In 1912, the artist was appointed teacher at the Evangelical Middle School of Sebe, and in 1913 he married Josephine Hechthald[19]. The First World war interrupted his artistic activity the artist being enrolled on the Russian and Italian fronts.

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

[18] Marius Joachim Tătaru, *Catalog expozţtie Norbert Thomae*, Bistriţa 2010.
[19] *Ibidem*.

publications[20]. The artist was present in the culture life of the town even between 1940-1944. For example on December the 13th and the 23rd 1942, he participated in the organization of the Barabás Miklós exhibition in the building of the casino (currently no. 3 Al. Odobescu Street).

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

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

The artist continued throughout his life to work and treat a wide variety of subjects from landscapes, still life and portraits without leaving classical topics or the respect for construction and form. His works between the two world wars such as: "Woman with a red shawl, the artist's wife" – 1922 Portrait of the wife (1923), "Spring" – 1925, "Portrait of a little girl" (1936), prove important artistic qualities. "Self Portrait" or "Portrait of a little girl" announce the modernist accents of his art[21].

The artistic thought of the painter was several times expressed in writing and outlines surprisingly modern principles. "The New Objectivity has taught us not to venture too far from the impressionist excess, but to represent our model in an easily recognizable fashion. Cubism and monumental art remind us that we must neither forget the harmonious effect on large surfaces. And if, we eventually are to give expressionism its credit, we could say: it has taught us to make the image speak, to express something, in other words, to breathe the image"[22]. This 1972 portrait was published in 1993[23], and in 2010 the first Romanian exhibition of the artist was organized with the help of the County Museum of Bistriţa-Năsăud and the Transylvanian Museum of Gundelsheim.

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

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

[21] Vasile Duda, *op. cit.*, p. 9.

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

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

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

The collection of the Evangelical Parish also includes a large work of Heinrich Schunn's (1897-1984). The artist belongs to the Braov area and has studied arts in Berlin. Between 1921 and 1927, he had been a teacher at the Evangelical Gymnasium of Bistriţa[24]. During this period he painted an urban landscape of the Evangelical Churchfrom the town's main square, as seen from the present day Lupeni Street, above the high roof of the parish house. This "Bistriţa Landscape" is signed and dated in 1926.

From 1927 untill 1952, H. Schunn was a teacher at the Honterus Middle School of Braşov, where he has many works in private collections[25] and after 1961 he finally settled in Germany. Due to his vast activity both in Romania and in Germany, the artist is considered the most important Saxon artist of the 20th century. The lyrical expressionism with abstract tendencies is worth being analyzed and reconsidered as an element that completes the Romanian artistic modernism at the middle of the 20th century In the album dedicated to the artist, published in 1983, several drawings and water color works from his Bistriţa years were included: Kopfstudie; Bleistift, Bistriţa 1922[26], Blume mit Vogel, Stilleben 1924[27], Morgennebel, Bistriţa, 1924[28].

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

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

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

---

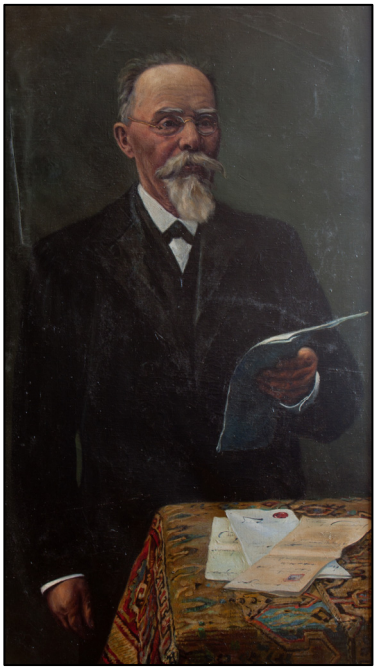
[24] *Un secol de scoală – de la Gimnaziul Evanghelic C.A. la Colegiul Naţional „Liviu Rebreanu" Bistriţa*, Bistriţa 2011, p. 37.
[25] Mihai Nadin, *Pictori din Brasov*, Bucureşti 1975, p. 13.
[26] Hans Bergel, *Heinrich Schunn - Ein Maler, sein Werk, seine Zeit*, Innsbruck 1983, p. 13.
[27] *Ibidem*, p. 37.
[28] *Ibidem*, p. 38.

Carl Koller, foto. Franz Liszt, 1885.

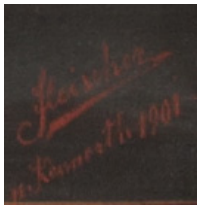
Carl Koller, foto, Franz Josef, 1888.

Michael Fleicher - *Poarta Lemnelor, 1901.*

Michael Fleicher –
Friedrich Kramer, 1912.

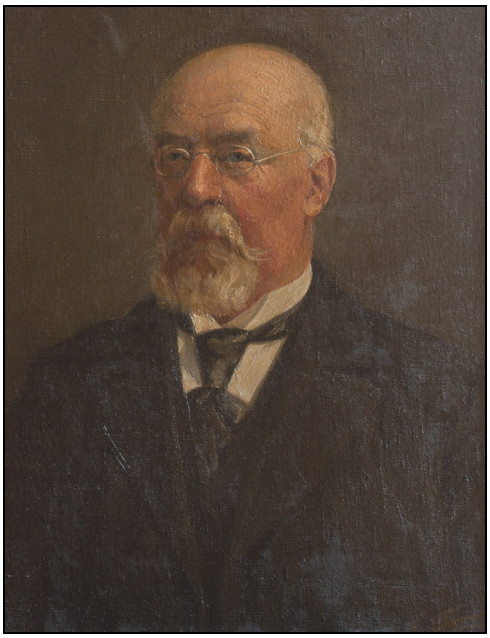


Michael Fleicher –
Georg Fischer, 1911.

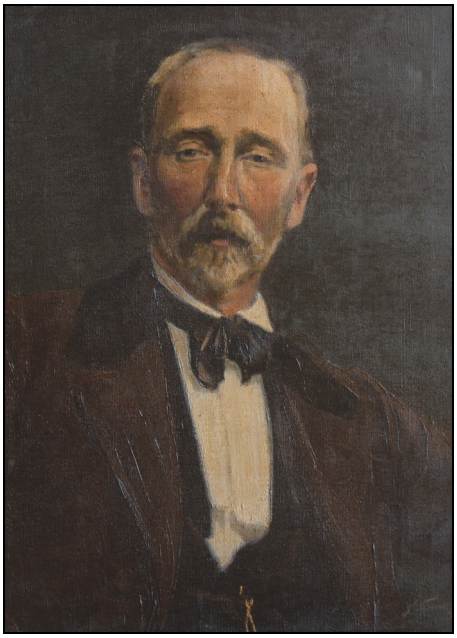


Michael Fleicher –
signed Fleicher.

Michael Fleischer – *Georg Gottlieb Budaker, 1912*.



Norbert Thomae – *Friedrich Kramer, 1911.*



Norbert Thomae – *Gottfried Zigler, 1911.*

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

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

Heinrich Schunn – *Bistriţa Landscape, 1926.*

STUDIA UBB HISTORIA ARTIUM, LVII, 1, 2012, pp. 113 - 123
(RECOMMENDED CITATION)

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

VLAD ŢOCA[*]

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

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

[*] *Lector la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie şi Filosofie, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Romania, vladvtoca@yahoo.com*

Throughout his career Virgil Vătăşianu had been mostly preoccupied with the study of art history in Romania. All of his writings had been directed towards this subject, with few exceptions, such as his history of European art[1] (a textbook) or his book about the art of mediaeval Hungary[2], this last being in fact connected to his fundamental studies about – what he named in the 1950's – feudal art in Romania, published in 1959[3] and a few other articles[4]. During the interwar period and also the years before his return to Romania in December 1946[5], and the change of regime in the country, Vătăşianu had directed his research not so much on art in Romania, but on *Romanian* art. This is an important distinction to be made, because he did not concern himself with the art of Hungarians or Saxons in Romania before the 1950's, as he did in his monumental work about mediaeval art in Romania, mentioned above.

Why did Vătăşianu focus his research on the art of Romanians and deliberately avoided looking on to the artistic production of the other two peoples living in Transylvania? Why did he not aim, during this period, at getting a broader perspective on Transylvanian art, and in what way did he see the Romanians in Transylvania in relation to the other territories inhabited by Romanians, especially Moldavia? This paper aims at answering these questions by analysing Vătăşianu's writings from the mentioned period, focusing of his scholarly papers about old Romanian art[6], but also looking at some polemic texts[7]. These last are important because they shed a good light on his general beliefs and also his method, since these are the only writing from the time in which he discusses these issues. It

[1] Virgil Vătăşianu, *Istoria artei europene*, Editura Meridiane, Bucureşti 1972.

[2] Virgil Vătăşianu, *Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti 1966.

[3] Virgil Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările romîne. Vol. I. Arta din perioada de dezvoltare a feudalismului*, Editura Academiei Republicii Populare Romîne, Bucureşti 1959.

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

[5] Corina Simon, *Artă şi identitate naţională în opera lui Virgil Vătăşianu*. Cluj-Napoca, Editura Nereamia Napocae, 2002, p. 75.

[6] Virgil Vătăşianu, *Bolţile moldoveneşti, originea şi evoluţia lor istorică*. In "Anuarului Institutului de Istorie Naţională", Anul V, Cluj 1929; Virgil Vătăşianu, *Contribuţie la cunoaşterea bisericilor de lemn din Moldova*. Offprint from ***: *Închinare lui N. Iorga cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani.* Cluj, Cartea românească, 1931; Virgil Vătăşianu*, Pentru originea arhitecturii moldoveneşti*, în "Junimea Literară", Anul XVI, Cernăuţi 1927; Virgil Vătăşianu, *Vechile biserici de piatră din judeţul Hunedoara*, Offprint from "Anuarul Comisiunii monumentelor istorice. Secţiunea pentru Transilvania", Cluj 1929.

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

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

Vătăşianu's students and followers have often proudly praised his method. It has been named by many the Vătăşianu method. It was presented in great detail by the scholar himself in a book on methodology[8], and discussed by many other authors[9]. Most of times it has been referred to as an exact, scientific and reliable method. Some authors have found it modern even in the 1980's[10], or even the 2000's[11]. It has been assumed, at least nominally, by most of Vătăşianu's students in Cluj and it is still very popular with many scholars in Transylvania even today.

Vătăşianu began using this method of research in art history since the time he had been a student in the University of Vienna's Kunsthistorisches Institut. He made changes and refined his method in the decades following the last world war, and it was in this form that it was presented as a book in 1974. Initially, Vătăşianu he took the method over from Josef Strzygowski, his professor in Vienna, and applied it to his earliest writings such as his doctoral thesis, which was published in 1929[12] and again in 1930[13], and in several other studies about the old Moldavian architecture[14]. In his works dedicated to painters of the 19th

[8] Virgil Vătăşianu, *Metodica cercetării în istoria artei*, Editura Meridiane, Bucureşti 1974.

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

[10] Mircea Ţoca, *op. cit.*

[11] Porumb, Marius*, Sub zodia Vătăşianu*, în Marius Porumb – Aurel Chiriac (eds.), *Sub zodia Vătăşianu. Studii de istoria artei.* Academia Română / Institutul de Arheologie şi Istoria artei Cluj-Napoca / Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, Editura Nereamia Napocae, Cluj-Napoca 2012, pp. 7-8.

[12] Virgil Vătăşianu, *Vechile biserici de piatră din judeţul Hunedoara*. Offprint from "Anuarul Comisiunii monumentelor istorice. Secţiunea pentru Transilvania", Cluj 1929.

[13] Virgil Vătăşianu, *Vechile biserici de piatră din judeţul Hunedoara*, Tip. „Cartea Românească" S.A., Cluj 1930.

[14] Virgil Vătăşianu, *Bolţile moldoveneşti, originea şi evoluţia lor istorică* , în "Anuarului Institutului de Istorie Naţională", Anul V, Cluj 1929; Virgil Vătăşianu, *Contribuţie la cunoaşterea bisericilor de lemn din Moldova*. Offprint from ***: *Închinare lui N. Iorga cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani.* Cartea românească, Cluj 1931; Virgil Vătăşianu, *Pentru originea arhitecturii moldoveneşti*, în "Junimea Literară", Anul XVI, Cernăuţi 1927.

and 20th centuries he did not in fact apply this method strictly, but aimed at writing monographs, and thus had taken a rather different approach[15]. In these works Strzygowski's method is used more loosely. While in his works about the Romanian old art Vătăşianu mentioned, in each one of them, Strzygowski and his research method, he did not do so in his books about the artists of the more recent periods.

When reviewing Vătăşianu's works from the discussed period it becomes clear that he applied his famous method strictly when dealing with some subjects, and altered it or used it sparingly in other cases. He adapted it when referring to the art of the 19th and 20th centuries, and when discussing about the painting or the painters of this period, but had used it when he dealt with the old Romanian art, especially architecture. It is worth noting this difference: when he studied old art he did not focus on painting, but concentrated on architecture, while when he studied the art of the last two centuries he was intent on studying painting, and to a lesser measure architecture[16]. This is evident in his most important work of this period, his book about the old Romanian wall churches of the Hunedoara county. In this work the sections about the painting in and on these churches are very small compared with the rest of the work, and he also does not apply the same method to approach them as he does when referring to architecture. His method is mostly applied to architecture although in his later book on method he discussed the ways in which it could be applied to all major arts (architecture, sculpture and painting), and implicitly to all fields of the visual arts. But in this case as well, the method seems to be more easily and fluently applied to architecture.

Vătăşianu's method was, at least in the first decades of his career, borrowed directly from Strzygowski with minor modifications. He mentioned this fact in all his works about old Romanian art as well as in some of his polemic texts[17]. Like Coriolan Petranu, Vătăşianu emphasised the use of his method in order to demonstrate that he was using the same method as the one whom he believed to be one of the most prominent scholars of his time, coming from the most prestigious art historical school in the world. This was important for the two Transylvanian art historians, as it had been for many of their colleagues in the successor states of the Austro-Hungarian Monarchy[18]. Jan Bakoš has demonstrated how art historians in the decades following the dissolution of the Empire came to

[15] I have discussed Vătăşianu's artist monographs în Vlad Ţoca, *Art Historical Discourse in Romania. 1919-1947*. Budapest, L'Harmattan, 2011, pp. 129-131.

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

[17] See note 7.

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

serve their newly formed states with their craft[19]. This movement saw the birth of national art historiographies in the central European countries, each intend on investigating and presenting the art of its respective nation. This new art historical writing had been based on the different Viennese School of art history methodologies in order to achieve a scientific, balanced and unbiased discourse. This lead to the creation of national art historiographies based on ethnic grounds, which allowed no crossing of national/ethnic demarcations. That is why Vătăşianu in this period is focused on the art of Romanians, and not of the art in Romania or Transylvania, since this would have inevitably included the art of other ethnic groups and therefore would have transported his writings into forbidden territory. He did not explicitly say this in his works, as Coriolan Petranu had done. But we can presume that he had been acutely aware of the dangers he would have faced if his writings had crossed the boundaries of national art. He had faced the opposition of fellow art historian later in his career when he had written about the art of territories which had never been part of Romania[20]. Vătăşianu followed the general trend of the art historians in central-eastern Europe, in the path of his career and the nature of his writings[21]. At the same time there are hints of his patriotism and of his belief that it was his duty as a Transylvanian Romanian to dedicate his research to the Romanian art in general, and to that of his native province in particular, in all of his polemic works from this period[22], but also in his other writings.

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

[19]Ján Bakoš, *op. cit*., pp. 86 sqq.

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

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

[22] See note 7.

in central-eastern Europe – to act as a clerk of the state using ones knowledge and craft in order to serve and protect the establishment. Vătăşianu was no exception. He had proven his patriotism and sense of duty on numerous occasions, probably the most telling had been his return to Romania in late 1946, although he had had the possibility to stay in the West, and had been advised by numerous acquaintances and friends against doing so[23]. There is no reason to believe Vătăşianu does not fit into the general pattern.

He therefore aimed at demonstrating through his works the mainstream ideas of Romanian general historiography, although as a scholar he polemised with fellow historians and art historians on issues regarding aspects of methodology, demonstration or detail. He is known to have become an adversary to Nicolae Iorga in the 1930's[24] and George Oprescu in the 1950's[25]. But he had never questioned – as none of the prominent historians or art historians of his generation had – the fundamental ideas and theories of the Romanian historiography regarding the origins, continuity and existence of the Romanian people or the importance and originality of its civilisation. There have always been discussions regarding the nature of this civilisation or about the details of historical evolution, but no one in Romania has ever dared question these cornerstones of Romanian identity and history. Defending these fundamental ideas has always been very important, since a number of foreign scholars have argued the opposite, and these ideas have been used by those politicians questioning the justice of the territorial enlargements Romania had benefited from between 1878 and 1920. Scholars, politicians and activists from the Kingdom of Hungary, the Soviet Union and the Kingdom of Bulgaria, all of them countries that maintained territorial claims against the Kingdom of Romania throughout the interwar period, had directed such challenges against the mentioned ideas.

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

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

[23] Simon, *op. cit.*, p. 75; Theodorescu, *op. cit.*, p. 12.
[24] Simon, *op. cit.*, p. 26.
[25] Simon, *op. cit.*, pp. 100-111, and also the annexes pp. 141-189.

All of Vătăşianu's research works from the discussed period about old Romanian art were in fact focused on religious art[26]. In these works he aimed at demonstrating a number of things. First of all he believed that Romanian religious art is an old art that originates in times immemorial and is bound to its land and its inhabitants. He also believed that the to a great extent old Romanian religious art was created by peasants and it was not an expression of high (urban culture, as for example the art of the Saxons)[27]. As we have seen above, Vătăşianu concentrated his research on architecture. He believed in the existence of an original and very old wooden architecture that originated in the East and was afterwards translated into masonry. He also believed that this old Romanian art had some specific features which distinguished it from the one of its neighbours: Slovaks, Ruthenians, Croatians, etc. In several of his studies he aimed at demonstrating the fact that on both sides of the Carpathian mountains the Romanians have built in the same way, both in wood and in stone.

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

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

[26] See note 6.

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

Romanian religious architecture not impervious, but scarcely receptive to external influences. Eastern, Byzantine influences were more pronounced, because of the ties and common religion with this area, whereas the Western influences were not so strong. Vătăşianu rejected the use of the term Romanesque when it came to the Romanian stone churches of the Hunedoara County[28]. Although he did not deny Western influences, he believed that local Romanian and Byzantine influences were also very important, and that these churches belong to a separate type which is neither Romanesque nor Byzantine. Vătăşianu argued that these monuments belonged to a separate type that was based on local ancient types emerged from the wooden architecture, which received a number of external influences from all directions. Below are his own conclusions about the wooden architecture in Moldavia:

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

[…]

[28] Vătăşianu, *op. cit.*, p. 86.

[29] Virgil Vătăşianu, *Contribuţie la cunoaşterea bisericilor de lemn din Moldova,* Offprint from ***: *Închinare lui N. Iorga cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani.* Cluj: Cartea românească, Cluj 1931, p. 14. «Importanţa acestor biserici de lemn stă pentru noi în faptul că trebue să vedem în ele reprezentantele vechii arhitecturi româneşti, ale acelei architecturi, ce s'a născut sub influenţa mediului geografic şi a condiţiilor etnice, în cari s'a desvoltat poporul român. Situaţia geografică a Moldovei, care aparţine zonei boreale de păduri aduce cu sine abundenţa lemnului şi absenţa pietrei de talie. Pe de altă parte necesităţile practice ale unui popor de păstori şi agricultori erau perfect satisfăcute de clădirile de lemn. Nevoi politice reprezentative nu au existat în mod permanent în Moldova, decât după formarea şi consolidarea principatului. În vremurile vechi nu putea să existe decât casa şi templul de lemn, înlocuit mai târziu cu biserica construită din acelaşi material. În virtutea tradiţiei, care a păstrat formele străvechi, şi a logicei structive ale acestor biserici de lemn, suntem astfel îndreptăţiţi să vedem în bisericuţele moldoveneşti reprezentantele unei îndepărtate „culturi a lemnului".»

> «It is for certain that in Moldavia the subsequent stone architecture could not have inspired essential forms in wooden architecture, forms that it should have already possessed because otherwise it could not have existed.»[30]
>
> […]
>
> «It is sufficient for now to conclude that in Moldavia [*in the past*] wood had been the only building material.»[31]

These conclusions are formulated in more or less the same manner in all of Vătăşianu's writings from this period. There are several simple ideas that are present in all of his works about old Romanian art. He believed that the area inhabited by Romanians was part of a larger, north-eastern region of Europe, which provided wood in abundance for building purposes. This resulted in the creation of an ancient fashion of building, later translated into stone architecture. This northeastern area (having connections with areas as far in space and time as ancient Iran) existed and developed in parallel with the Mediterranean south, although he admitted reciprocal influences at a later stage[32]. At the same time, although part of this larger area, the land inhabited by Romanians has distinct characteristics developed in relation with the local soil and geographical conditions and modelled also by the racial features of the people[33].

All these ideas were inspired by his professor from Vienna, Josef Strzygowski. Most of them are copied verbatim, while some are nuanced by Vătăşianu. In fact he particularised Strzygowski's theory for the Romanian space and for its religious architecture. Vătăşianu also spoke against the centrality of classical Mediterranean art in the mainstream European art historiography and argued that there are also other places in which forms have originated. The Austrian scholar believed that Christian art owed much of its influence to oriental art[34]. He also argued that non-figurative ornament was a defining character of Europe's northern parts, in opposition to the illusionistic trend that has been southern or Mediterranean. The 'North' in Strzygowski's thinking must not be confused with 'nordic-germanic'[35],

---

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

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

[32] Virgil Vătăşianu, *Consideraţiunii asupra istoriei artelor şi nouilor ei probleme* în "Transilvania", Anul LX, Cluj 1929, pp. 382-383.

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

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

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

but must be understood as a larger term referring to the pre-Christian Germanic-celtic-slavic north, seen as different from the 'South'. On the other hand, as Georg Vasold observed, Strzygowski throughout his work has aimed at finding "the *pure* heart of a work or of an epoch"[36], and while he did recognize as a fact the transformation and development of art he could not accept the idea of profound and continuous artistic change[37]. Vătăşianu was actually set upon demonstrating the same basic ideas for the Romanian space. He believed that the area inhabited by his own people was part of the 'North' and therefore its art had the same fundamental traces. Folk or peasant art was the keeper of the 'pure' characteristics of this art that have survived changes – such as the adoption of Christianity – but have nevertheless remained the same in their basic elements. This is best illustrated by the religious art that represented the continuation of the ancient wooden type of construction that has not changed even when its most characteristic models have been transposed into stone.

Vătăşianu also believed there was a strong relationship between the land and the people inhabiting it. He used this idea to demonstrate the impossibility of a rapid and total contamination of the Romanian art with the western styles brought by the Saxons and the Hungarians. These styles were mostly predominant in the urban settlements and the irradiation had been slow, and according to his belief Romanian art was essentially a peasant art. Vătăşianu did not exclude the fact that also Saxons and Hungarians became related to the land, but this had been a lengthy process[38].

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

[36] Vasold, *op. cit.*, p. 110.
[37] *Ibidem.*
[38] Virgil Vătăşianu, *Ardealul şi arta lui privită prin prizma şovinismului budapestan (O punere la punct),* în "Societatea de mâine. Revistă bilunară pentru probleme sociale şi economice". Anul VI, N-rele 5-6, 15 martie şi 1 aprilie, Cluj 1929, p. 86.

The method Vătăşianu adopted from Strzygowski is in fact part and parcel of the latter's theoretical construction. It is this view of art historical development that is most important, while the methodological aspects are merely a sideshow of this approach[39]. It served him well in the case of old Romanian art since this particular method focused on the morphological aspects and the transition of forms and paid almost no mind to the philological aspects of research, in a field and an area that so much lacks written sources. Vătăşianu's discourse, as was Strzygowski's, is thoroughly anti-humanistic, and aimed against the prevalence of Western- and Mediterranean-centric approach of the mainstream art historiography of the time, which was "screened by the Humanist blinders", as the Transylvanian scholar liked to quote from his professor's writing[40].

There are ultimately two main reasons why Vătăşianu concentrated on the art of the Romanians in this period and avoided talking about the art of the other nations in Transylvania or Romania as he had done later. The first was that he believed, like his fellow art historians also did at that moment in time, that it was his duty to concentrate on the art of his own nation. It was also important to do so as a scholar paid by the Romanian state (as a librarian, a professor or as the secretary of the Romanian Academy in Rome). He therefore felt obliged to defend, through his craft, the general politics of the state and demonstrate the justness of the peace treaties and the very existence of the relatively young Romanian state. The second reason is related to the first. He adopted Strzygowski's method of research and his theoretical foundations because it best served his first aim. This method directed him to look for the original art of the land his people inhabited. This also made him look away from the art of the Saxons and Hungarians (which he saw as mere imitators of Western art[41]), which had no or little relation to the land and its traditions and were just mere foreign and artificial implants of Western and Mediterranean origin. As a conclusion, Vătăşianu was in the discussed period in search of the origins, characteristics and specificity of the Romanian national art.

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

[40] Vătăşianu, *op. cit.*, p. 86.

[41] Vătăşianu, *op. cit.*, p. 85.

STUDIA UBB HISTORIA ARTIUM, LVII, 1, 2012, pp. 125 - 150
(RECOMMENDED CITATION)

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

ANDREA RAGUSA[*]

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

Cuvinte cheie: patrimoniu cultural, război, ştiinţe juridice, Convenţia de la Haga

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

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

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

Introduzione: il problema e gli obiettivi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tale interpretazione segnalava come nella carta fondamentale si fosse voluto superare "il limite positivistico ottocentesco della costituzione come norma regolante esclusivamente le manifestazioni di sovranità dello Stato-persona e dei suoi organi, e le relazioni fondamentali di questi con i cittadini", in favore di una "regolazione della società stessa con i suoi equilibri"[4]. Laddove appena pochi mesi prima, e proprio in una seduta dell'Assemblea Costituente dedicata alla norma in tema di tutela del patrimonio, lo scontro tra il costituzionalismo di Orlando ed il tentativo di Mortati di storicizzare lo Stato di diritto svuotandone la connotazione universale ed assoluta e facendone una forma istituzionale da implementare in senso democratico e sociale[5], era stato netto e non privo di asprezze.

Non pare un caso, in questo senso, che la prima edizione della Costituzione commentata, edita a pochi mesi dalla promulgazione della Carta stessa con prefazione proprio di Orlando, contenesse una notazione, inerente i primi 12 articoli, non priva di ambiguità e contraddizioni: da una parte si sottolineava infatti come il corpo dei 12 articoli non costituisse un *Preambolo*, perché tale definizione avrebbe potuto dar luogo ad una graduatoria di valori fra le norme relegatevi e quelle contenute nel vero e proprio testo costituzionale; dall'altra, però, se ne sottolineava il carattere "generalissimo" che valeva a delineare "il volto della Repubblica", con ciò confermando il valore, assai più di indirizzo politico che non di cogenza normativa, delle stesse[6]. E del resto il commento, brevissimo, all'articolo 9, era incentrato esclusivamente su di una delle altre questioni emerse nel dibattito: quella fra opzione centralistica e regionalistica nell'organizzazione della tutela[7].

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

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

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

[7] *Ivi*, pag. 40.

Il dibattito che il costituzionalismo italiano imperniò negli anni 1948-'51 intorno all'interpretazione del nuovo dettato normativo appare così segnato da una ancora incerta considerazione del rilievo che le novità nel campo dei rapporti sociali e culturali – introdotte dalla Carta – rappresentavano. Il carattere sociale del nuovo Stato veniva ad esempio messo in rilievo nel *Diritto Costituzionale* di Ferruccio Pergolesi, la cui quinta edizione uscì proprio nel 1948 per i tipi UPEB di Cesare Zuffi. Il termine – affermava l'Autore – doveva essere inteso in senso "convenzionale", cioè di Stato che aveva tra i suoi fini, oltre a quelli tradizionali dell'organizzazione e della difesa (interna ed esterna) del territorio, della tutela dei diritti individuali, anche quello della difesa di organizzazioni intermedie tra Stato e cittadini, e dell'adempimento e promozione di "doveri di solidarietà economica e sociale"[8]. Il senso lato e generale della solidarietà rappresentava l'unico appiglio alla considerazione – tra i doveri dello Stato – anche della tutela del patrimonio. Più incisiva, in questa direzione, appare la notazione che Carlo Cereti faceva nella parte generale del proprio *Corso di diritto costituzionale* anch'esso pubblicato nel 1948. In prospettiva storica – egli sottolineava – era da constatare l'ampliamento delle competenze dello Stato: per ragioni di ordine culturale ed etico, sociale, istituzionale. Ne discendeva che, tra le competenze dello Stato, dovesse essere considerato, oltre alla creazione ed al mantenimento dell'ordine giuridico, alla conservazione e difesa dello Stato entro l'ordinamento internazionale, all'attuazione delle prerogative di uno Stato costituzionale e di diritto, anche la tutela e l'incremento del benessere materiale e morale del cittadino, e quindi anche della sua educazione alla bellezza ed alla conservazione di questa[9].

Fu comunque soprattutto a partire dalla metà degli anni Cinquanta che l'insegnamento mortatiano sul valore politico dei nuovi ordinamenti parve cominciare ad essere recepito in maniera più attenta. Ne parlò ad esempio diffusamente Emilio Crosa, del quale fu pubblicata, nel 1955, la quarta edizione di un *Diritto Costituzionale* che segnalava sin dalle prime battute il carattere innovativo delle costituzioni del secondo dopoguerra, proprio nel prevalere in esse del carattere politico, palesantesi nella risposta data alle istanze sociali e nel peso dato al ruolo dei partiti di massa organizzati. Il carattere sociale della Costituzione italiana del 1948 derivava dalle diverse influenze e dalla sintesi delle sensibilità che si erano espresse dapprima nella Costituzione francese del 1791, poi in quella di Weimar del 1919, e persino – in alcuni tratti – nella Costituzione sovietica del 1936[10]. Ancor più nettamente furono dapprima Giorgio Balladore Pallieri, nel 1957, e poi nuovamente Ferruccio Pergolesi, l'anno successivo, a ribadire come caratteristica

[8] F. Pergolesi, *Diritto Costituzionale (parte generale)*, UPEB, Bologna 1948[5], pag. 46.
[9] C. Cereti, *Corso di diritto costituzionale italiano*, Giappichelli, Torino 1948, pag. 37.
[10] E. Crosa, *Diritto costituzionale*, UTET Torino 1955[4], pagg. 28-29.

precipua dei moderni ordinamenti fosse l'allargamento delle competenze e dei campi di intervento dello Stato: quella "accentuazione della socialità del diritto" – così si esprimeva Pergolesi – che aveva portato ad una certa limitazione dei diritti individuali, ma che di questi aveva d'altra parte arricchito la sostanza, dando soddisfacimento ai bisogni reali della società[11].

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

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

[11] F. Pergolesi, *Diritto costituzionale*, CEDAM Padova 1958[12], pag. 675; cfr. anche G. Balladore Pallieri, *Diritto costituzionale*, Giuffrè, Milano 1957[5], pag. 121-122.

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

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

Italiano" di Roma, e, l'anno successivo, per i tipi della CEDAM di Padova, *La tutela giuridica delle cose d'interesse artistico e storico* di Michele Cantucci. Analoga, nei due volumi, era l'impostazione e persino, con una qualche sfumatura, la ripartizione tematica e l'organizzazione interna. Entrambi partivano da una parte generale di carattere informativo dedicata ai precedenti della legislazione vigente ed alla legislazione degli altri paesi (che Cantucci, peraltro, restringeva ad un unico e più breve capitolo, laddove Grisolia dedicava al tema un capitolo più lungo ed un altro ne aggiungeva dedicato alla legislazione internazionale, con particolare riferimento alla tutela in caso di conflitti armati). Tutto il resto della trattazione era riservato invece ad una analitica disamina delle leggi vigenti, ovvero le leggi Bottai del 1939. Comune era pure il percorso dei due autori: pur essendo Cantucci uno studioso puro – allievo di Mario Bracci e partecipe della fronda a-fascista e poi antifascista senese, perfezionatosi a Roma e contemporaneamente impiegato presso l'Ufficio Studi della Confederazone dell'Industria, infine incaricato di diritto costituzionale e di diritto amministrativo dal 1956 al 1980 a Siena – mentre Grisolia era stato Segretario della Commissione interministeriale insediata da Bottai sotto la presidenza di Santi Romano per la stesura delle leggi del 1939. La "Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico" presentò il volume di Grisolia in una densa nota redatta da Massimo Severo Giannini, il quale, sottolineandone il valore scientifico, chiariva innanzitutto l'opportunità della notazione che l'Autore faceva a proposito della locuzione "tutela delle cose d'arte": locuzione da respingere, secondo l'opinione di Grisolia condivisa da Giannini, in quanto l'azione di tutela ineriva un campo assai più ampio e nello stesso tempo non del tutto comprendente, ed oltretutto non essendo tale azione di tutela da interpretarsi in senso giuridicamente proprio[14]. Del resto, scriveva Grisolia nelle pagine introduttive, lo stesso Parpagliolo, presentando la seconda edizione del suo *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte*, si era trovato nella stessa difficoltà ritenendo più esatto, più significativo, più rispondente all'obiettivo da tutelare, il titolo *Codice dei monumenti della storia e dell'arte*, ma preferendo infine il titolo precedente in quanto di uso convenzionale diffuso. L'intero volume, significativamente, era dedicato ad una analitica trattazione della normativa vigente: ovvero quella del codice civile e della legge Bottai del 1939. Del tutto assente era, invece, la considerazione della norma costituzionale, a testimonianza della non ancora superata difficoltà ad assegnare valore cogente al testo fondamentale. Tuttavia è pur vero che l'intendimento del volume, come sottolineava Grisolia, era quello di portare un contributo alla chiarificazione del concetto di bene culturale in quanto categoria ascrivibile ai beni collettivi, rispetto alle ancora evidenti lacune della legislazione e della dottrina. Rapportandola

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

all'espressione "demanio culturale", Grisolia sottolineava infatti come la locuzione "bene culturale" fosse sempre più frequentemente utilizzata anche in documenti normativi per indicare una specie di bene di particolare interesse collettivo e come tale degno di speciale protezione; ma come, al tempo, stesso, quello delle cose d'arte fosse uno dei settori in cui più si avvertiva l'insufficienza della dottrina dei beni pubblici, nel quale infatti ricorrevano locuzioni le più diverse ed imprecise: ora con implicazioni tecniche relative al demanio, ora come locuzioni comprensive di elementi diversi, dal demanio archeologico alle cose mobili ed immobili che vi fossero rinvenute[15].

Per rispondere a tali incertezze, l'Autore indicava, nell'intera seconda parte del testo, l'esistenza, accanto ad un criterio di *titolarità* del bene, anche di un criterio di *funzionalità*: per cui i beni d'interesse artistico, in ragione della particolare funzione rivestita di testimonianza della storia e della memoria nazionale, sarebbero stati da ascrivere a questa particolare categoria di beni d'interesse pubblico[16]. Tesi che Giannini riteneva senza dubbio suggestiva, ma forse un po' "azzardata" rispetto ai reali poteri che la legge conferiva allo Stato nella tutela, essendo l'unico potere effettivo – ovvero quello di impedire un uso di mobili o immobili ricadenti sotto questa categoria tale da configurarsi come "incompatibile" con la funzionalità storica e memorialistica - piuttosto confuso ed incerto[17]. Tuttavia, innegabilmente, il volume di Grisolia si imponeva all'attenzione del dibattito giuridico non solo per la ricchezza informativa e la puntualità dell'analisi, ma anche per la capacità di inserire la materia delle cose d'arte nel crescente consolidarsi dell'autonomia del diritto pubblico, cogliendo della tutela soprattutto la funzione sociale, già sancita dalle leggi del 1939, ma ribadita in maniera ancor più netta dalla Costituzione: per cui l'ordinamento italiano riconosceva ormai in maniera chiara il valore sociale della tutela attribuendo allo Stato una serie di poteri ampi d'imperio, ed assegnando ad esso la tutela attraverso un sistema di diritto pubblico che faceva perno direttamente su tale interesse[18].

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

[15] M. Grisolia, *La tutela…,op. cit*., pag. 15.
[16] *Ivi*, pagg. 157 e seguenti.
[17] Cfr. la recensione, *op.cit.,* pag. 175.
[18] M. Grisolia, *La tutela…,op. cit*., pag. 197.

delicato dell'elevazione spirituale e culturale degli individui[19]. E, per altro verso, con la considerazione per cui, pur essendo la legislazione italiana da considerare la "più completa e perfetta" tra le legislazioni in materia, tuttavia si intravedevano in essa incertezze e lacune[20]. Il giudizio di Grisolia, favorevole nel complesso come lo stesso non mancava di ripetere in maniera persino insistita, era peraltro – su non poche delle tesi espresse da Cantucci – piuttosto critico, non privo, in certi punti, di una qualche asprezza. In particolare contestava l'idea secondo cui l'interesse artistico o storico di una cosa assoggettata a tutela non potesse considerarsi immanente ma dovesse piuttosto essere valutata e decisa dall'amministrazione competente: tesi – osservava Grisolia – su cui Cantucci si era, sostanzialmente, fermato "a metà strada", non supportandola di valide ed incisive argomentazioni. Questo, di conseguenza, portava Cantucci – mancando di sganciare in maniera compiuta il problema della definizione della cosa d'arte da quello dell'indisponibilità e del bene demaniale – a non sciogliere il nodo della proprietà e quindi anche del complesso rapporto che l'amministrazione poteva instaurare, attraverso la tutela, con la cosa d'arte[21]. Proprio le incertezze che si palesavano nel volume dello studioso senese, del resto, testimoniavano come la difficoltosa concettualizzazione del patrimonio culturale richiedesse ancora uno sforzo di consolidamento e di arricchimento sul piano degli strumenti interpretativi. A tale arricchimento avrebbe contribuito, di lì a poco, l'elaborazione compiuta nella dottrina internazionalistica che avrebbe finalmente mosso anche il dibattito italiano dalle secche in cui per molti aspetti ancora si trovava.

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

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

[19] M. Cantucci, *La tutela giuridica delle cose d'interesse artistico o storico*, CEDAM, Padova 1953, pag. 1.
[20] *Ivi*, pag. 7.
[21] Cfr. la recensione di M. Grisolia a M. Cantucci, *La tutela giuridica delle cose d'interesse artistico o storico*, CEDAM, Padova 1953, in "Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico", 1/1954, pagg. 150-155.

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

In questo senso l'esame dei volumi che abbiamo poco sopra considerato – quello di Grisolia, forse, più che quello di Cantucci – offrirà al lettore una traccia assai chiara alla comprensione di questo duplice fenomeno. Nel suo volume del 1952, infatti, Grisolia dedicava un capitolo non breve a *La tutela internazionale delle cose d'arte*, giustificando tale scelta con la considerazione del fatto che per essere completamente efficace la tutela non potesse esaurirsi nella sola sfera nazionale.[22] In realtà la trattazione della disciplina internazionale partiva da un ampio riferimento alla disciplina interna dei singoli stati: era infatti la legge del paese nel quale il bene – mobile o immobile, demaniale o privato – si trovasse, a regolarne le condizioni di alienabilità, di trasferimento, e le implicazioni relative al furto od al trasporto illegale[23]. Tesi che Egli mutuava dagli studi del belga Charles De Visscher, maestro del diritto internazionale, che aveva dedicato al tema una rilevante attenzione.

Nei paragrafi successivi Grisolia passava a tracciare un quadro analitico della normativa internazionale in materia di tutela, osservando innanzitutto come – a fronte di una attenzione crescente alla tutela nel caso di conflitti armati – poche fossero invece le norme relative al periodo di pace. Nulla più, infatti, che pochi trattati particolari relativi alla partecipazione di uno Stato estero e di stranieri all'esecuzione di scavi e ricerche archeologiche sul territorio nazionale; oltre ai moderni trattati di pace – ispirati da una logica sanzionatoria ma comprendenti alcuni elementi di tutela – era quanto si poteva enumerare[24].

L'esigenza di una tutela internazionale era tuttavia da tempo avvertita: sin da quando, durante il Congresso Internazionale Artistico del 1905, svoltosi a Venezia, era stata posta dal Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Istruzione italiano Carlo Fiorilli. Nell'ottobre 1932 era stata poi l'Assemblea Generale della Società delle Nazioni a stabilire il principio per cui la conservazione del patrimonio artistico ed archeologico dell'umanità interessava la comunità dei paesi "guardiani" della civilizzazione. L'azione di tutela, si era stabilito infatti, avrebbe facilitato la "comprensione reciproca tra i popoli", favorendo la "missione sociale" che loro competeva[25]. A tal fine la Società delle Nazioni aveva provveduto ad istituire un "Office International des Musées", la cui attività aveva pure dato buoni frutti: dapprima nella Conferenza Internazionale per la protezione dei monumenti

[22] M. Grisolia, *La tutela…,op. cit*., pag. 101.
[23] *Ivi*, pagg. 105-115.
[24] *Ivi*, pag. 116.
[25] *Ivi*, pag. 118.

storici, tenutasi ad Atene nel 1931; successivamente nella Conferenza museografica svoltasi a Madrid nel 1934; infine, nel 1937, con la Conferenza Internazionale sugli scavi archeologici del Cairo. L' "Office Internazional" aveva inoltre redatto un importante progetto per la tutela degli oggetti d'arte assoggettati ad esportazione. Del progetto esistevano ben tre versioni: la prima, del 1933, dedicata al "rimpatrio degli oggetti d'interesse artistico, storico o scientifico, che siano stati perduti o rubati o alienati illegalmente"; la seconda, del 1936, dedicata alla "protezione dei patrimoni storici ed artistici nazionali"; la terza, del 1939, dedicata alla "protezione delle collezioni nazionali di arte e di storia". In generale tutte e tre le versioni erano volte a prevenire o reprimere le esportazioni, ed a consentire la riacquisizione degli oggetti illegalmente esportati anche se non perduti o rubati. Due erano infatti i punti salienti su cui i progetti si soffermavano: il primo fu il superamento della distinzione tra oggetti d'arte legata alla titolarità di appartenenza: superamento proposto da Aloisi con un rapporto presentato all' "Istituto Internazionale di Cooperazione Intellettuale" ed all' "Ufficio Internazionale dei Musei"; il secondo fu il superamento della regola privatistica "possesso vale titolo" in materia di cose d'arte. Elemento particolarmente significativo, questo, in quanto – autorizzandosi la rivendicazione contro l'attuale possessore tanto per i casi di perdita e di furto quanto per quelli di alienazione ed esportazione illecita – si affermava l'indipendenza della disciplina delle cose d'arte dal tradizionale regime privatistico dei beni[26]. I progetti del 1936 e del 1939 recuperavano poi la distinzione tra oggetti appartenenti allo Stato ed alle istituzioni pubbliche, ed oggetti di proprietà privata, lasciando allo Stato la possibilità di impegnarsi anche nella tutela di oggetti di proprietà privata, o limitando più semplicemente il proprio impegno ai casi di perdita e furto sul territorio.

Ciò che tuttavia l'Autore non mancava di far emergere, pur riconoscendo i notevoli progressi compiuti in questi documenti, era la necessità che la tutela fosse inserita in un quadro internazionale compiuto, secondo le direttive che l'Assemblea Generale della Società delle Nazioni aveva dato nella seduta del 10 ottobre 1932, raccogliendo la risoluzione adottata dalla Commissione Internazionale di cooperazione internazionale nel luglio dello stesso anno. Ove si postulava il principio della mutua assistenza per il recupero delle opere d'arte illegalmente portate all'estero: principio che avrebbe contribuito a superare l'emergente tendenza ad una difesa nazionalistica del patrimonio, favorendo la crescita di una coscienza universale dell'importanza del patrimonio[27].

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

[26] *Ivi*, pag. 121.
[27] *Ivi*, pag. 122.

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

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

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

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

[28] *Ivi*, pagg. 127-128.

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

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

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

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

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

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

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

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

La tutela internazionale dei beni culturali in guerra ed in pace

Come ha da ultimo sottolineato Craig Forrest, la storia della guerra e della protezione del patrimonio dal flagello della guerra, è caratterizzata da due nozioni fondamentali: in primo luogo la presa d'atto che fosse un dovere proteggere il patrimonio; in secondo luogo la considerazione che tale protezione dovesse essere tuttavia assoggettata alle esigenze militari. Nozione quest'ultima, destinata a svilupparsi nella categoria giuridica della *necessità militare*, divenuta fondamentale alla comprensione dell'intero sviluppo dell'ordinamento internazionale ed interno in materia di tutela[30]. Le origini di un regime giuridico internazionale di tutela – a parte il precoce esempio di un codice promulgato dai Turchi e basato sui principi coranici, che tutelava i monumenti durante le guerre – sono da far risalire ai contributi di Alberico Gentili ed Ugo Grozio: così il *De iure belli*, pubblicato dal giurista di San Ginesio nel 1598, come il *De iure belli ac pacis*, con cui Grozio pose di fatto, nel 1625, le basi del moderno diritto internazionale, superavano il principio romanistico per cui, al momento in cui la guerra fosse stata dichiarata, la proprietà nemica divenisse *res nullius* affermando il principio secondo cui, pur rientrando tra le necessità della vittoria militare, oltre all'uccisione di quanti più nemici possibile, anche la distruzione dei loro equipaggiamenti e delle loro fortificazioni e provvigioni, tali distruzioni dovessero essere compiute evitando danni che non fossero strettamente necessari agli scopi bellici. Anche la materia dei beni culturali, pur ancora assai lontana da una codificazione esatta dell'oggetto e degli strumenti di tutela, appare dunque come un terreno di elaborazione importante della nascente scienza del diritto internazionale, e più in generale all'affermazione della concezione moderna dello Stato nazionale territoriale e dei rapporti tra Stati sovrani[31]. Ed a ben guardare, anche, dei fondamenti di quella riforma della scienza del diritto che proprio a Grozio, come è stato sottolineato, deve attribuirsi, nella creazione di una materia autonoma del diritto naturale[32]

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

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

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

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

disciplina internazionale della tutela cominciò a prendere una forma più definita. Dapprima nel riconoscimento di un dovere di bilanciamento della tutela dei diritti naturali e delle ragioni della guerra, che ebbe una eco significativa nella nascita di organizzazioni internazionali di soccorso[33]. Poi negli iniziali tentativi organici di regolamentazione, il cui primo esempio fu il cosiddetto Lieber Code, promulgato sotto forma di General Orders n°100 dal Presidente Abraham Lincoln nel quadro della Guerra di Secessione americana. Il Lieber Code – che prendeva il nome da Francis Lieber, professore di diritto presso la Columbia University[34] – recava nei suoi contenuti una serie di *Instructions for the Government of Armies of the United States in the Field*. Non solo per il fatto di porre per la prima volta delle regole relative al comportamento in armi per due Stati in guerra, ma anche per il fatto di essere redatto in una situazione in cui l'Unione non intendeva riconoscere sovranità agli Stati confederati, e tuttavia riconosceva il dovere di guardare al conflitto come se esso fosse ingaggiato tra due Stati belligeranti, perlomeno per ciò che concerneva le esigenze di tutela dei diritti umani, il Lieber Code rappresentò in effetti il primo significativo esperimento di disciplina di guerra di età contemporanea. Dopo aver distinto, nella Section I, tra cittadini in armi e civili non belligeranti – prevedendo che quest'ultimi dovessero esseri difesi e protetti nella persona, nella proprietà e nell'onore – la Section II introduceva una serie di dettagliate previsioni relative alla tutela di istituzioni religiose, istituzioni educative, e musei di belle arti. Gli articoli 34-36, in particolare, rappresentavano la parte più innovativa di questa disciplina: l'articolo 34 prevedeva che una serie di proprietà che garantivano un pubblico servizio – come scuole, università, ospedali, istituti di carità, chiese e

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

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

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

Con le proprie precoci definizioni, il Lieber Code divenne così un modello per una serie di successive Convenzioni che stratificarono e precisarono sempre meglio il problema della protezione dei monumenti e del patrimonio dai danni di guerra, dalle spoliazioni e dagli atti di vandalismo che durante un conflitto potessero essere perpetrati. Ne fu un esempio importante lo Schema di regole internazionali sulle leggi ed i costumi di guerra, siglato nel 1874 durante la conferenza svoltasi a Bruxelles il 27 luglio su iniziativa dello Czar Alessandro II° e con la partecipazione di 15 paesi, per valutare il rilievo del problema alla luce dei danni inferti al patrimonio monumentale durante la guerra franco-prussiana del 1870-'71[36]. In risposta alla distruzione di siti storici a Parigi e Strasburgo, ad esempio, lo schema dichiarava proibito il danneggiamento a proprietà che non fosse imperativamente reso necessario dalle esigenze belliche, e stabiliva che dovesse essere compiuto ogni passo necessario a risparmiare gli edifici preposti a finalità artistiche, che non

[35] Cfr. Lieber Code, art. 14.

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

dovevano essere neanche assoggettati ad uso militare. Si prevedeva del pari che la proprietà di stabilimenti ed edifici deputati a fini artistici o scientifici dovesse essere assoggettata al regime di proprietà privata e che tali edifici o stabilimenti non potessero essere presi da una potenza nemica. Proibito era il danneggiamento tramite assalto, e del tutto proibito ogni tipo di danneggiamento durante un eventuale periodo di occupazione. Lo schema, che prese la forma di un *Project of an International Declaration concerning the Laws and Customs of War*, non fu in realtà neanche approvato in quanto molti degli stessi Stati che avevano partecipato alla sua redazione durante la Conferenza[37] finirono per considerarlo non vincolante. Esso tuttavia costituì un ulteriore importante modello per successivi documenti giuridici ed atti politici di grande rilievo: tra i primi – in particolare – il cosiddetto Oxford Manual, ovvero il Manuale sulle leggi e costumi di guerra adottato nel 1880 dall'Institut of International Law, fondato nel 1873; tra i secondi, soprattutto, la lunga serie di convenzioni siglate all'Aja, vero e proprio laboratorio di un moderno *ius belli ac pacis* dalle fondamentali ricadute anche sul piano della tutela del patrimonio culturale.

La prima Conferenza di pace convocata all'Aja si dovette all'iniziativa dello Czar Nicola II°, con l'obiettivo di creare un regime giuridico che avrebbe dovuto regolare la condotta della guerra e – negli auspici dei partecipanti e dei promotori – incoraggiare il raggiungimento di una sorta di "pace definitiva". La Conferenza, che si svolse dal 18 maggio al 29 luglio 1899, non riuscì in effetti a raggiungere l'obiettivo prioritario di un accordo intorno alla riduzione degli armamenti, ma adottò – oltre ad alcune dichiarazioni di principio ed auspici di carattere politico - tre Convenzioni relative rispettivamente alla risoluzione pacifica delle controversie internazionali, alle leggi e costumi della guerra terrestre, all'applicazione alla guerra navale dei principi ratificati dalla Convenzione di Ginevra del 22 agosto 1864 relativa al trattamento dei feriti[38]. Impegnata la Russia nella guerra contro il Giappone, l'iniziativa di promuovere una seconda conferenza che perfezionasse gli obiettivi ed i contenuti della prima fu inizialmente presa – negli anni successivi – dal governo statunitense, anche se fu ancora una volta per mano russa che la Conferenza fu infine organizzata, svolgendosi nuovamente all'Aja dal 15 giugno al 18 ottobre 1907.

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

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

Il frutto principale di questa lunga fase di studio, cui la proposta del 1950 aveva impresso una decisiva accelerazione, fu comunque la Convenzione per la protezione del patrimonio culturale in caso di conflitto armato, siglata all'Aja nel 1954: a tutt'oggi, pur con le modifiche introdotte da successive convenzioni, da considerarsi come "il quadro normativo unificante del diritto internazionale a tutela dei beni culturali in caso di conflitti armati"[39]. Il progetto di Convenzione fu preparato dal Direttore Generale dell'UNESCO, in base alla Risoluzione 4-44 approvata a Firenze, e diffuso poi tra gli Stati membri per le relative osservazioni, che furono discusse durante la VI[a] Conferenza Generale svoltasi a Parigi nel 1951. Una seconda versione fu elaborata dal Comitato Internazionale dei Monumenti, Siti d'interesse artistico e storico, e Scavi archeologici, e sottoposta nuovamente all'esame dei governi degli Stati membri, rielaborata dalla Segreteria dell'UNESCO. Un'ultima revisione, effettuata da un comitato di esperti, dette come risultato l'elaborazione di tre distinti documenti – un Commentario, un progetto di Convenzione, ed un Protocollo attuativo – approvati dalla VII[a] Assemblea Generale celebrata a Parigi nel 1952. Tutti e tre i documenti furono infine approvati nella Conferenza svoltasi dal 24 aprile al 14 maggio 1954 all'Aja. La Convenzione si presentava come un documento che armonizzava i precedenti testi stabilendo uno *standard* minimo che non poteva essere oggetto di accordi successivi contenenti deroghe peggiorative. Stabiliva inoltre una clausola di estensione generale che rendeva la Convenzione applicabile anche a Stati coinvolti in conflitti che non l'avessero ratificata. Riconosceva l'applicabilità della tutela ai casi di conflitti sorti tra due Stati firmatari, ma anche a conflitti che non avessero carattere internazionale, o ai casi di occupazione nemica del territorio anche quando non vi fosse resistenza militare[40].

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

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

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

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

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

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

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

Così accantonando il principio della titolarità e dell'origine, rinsaldando il criterio dell'importanza culturale, ed introducendo in maniera significativa una nozione di spazialità storico-conservativa nel riferimento a luoghi di conservazione ed a centri monumentali[41].

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

[41] *Ivi*, pag. 230.

Il secondo regime di tutela – la cosiddetta *protezione speciale* – si applicava ad un numero ed a tipologie limitate di beni, rispetto ai quali l'immunità veniva elevata al livello di inviolabilità assoluta, concretizzantesi nel divieto di compiere "qualunque atto di ostilità" nei confronti di tali beni. Tale regime era previsto per un numero ristretto di rifugi destinati a preservare i beni culturali in caso di conflitti, di centri monumentali e di altri beni culturali immobili di particolare importanza[42]. L'applicazione di tale regime era peraltro vincolata alla condizione che tali beni non fossero destinati ad uso militare e fossero del pari lontani da centri industriali o strutture militari considerate obiettivi sensibili. Se ne prevedeva l'iscrizione in un "Registro internazionale dei beni culturali sottoposti a regime di protezione speciale" controllato dal Direttore Generale dell'UNESCO. I beni sottoposti a protezione speciale avrebbero dovuto riportare l'emblema della Convenzione ripetuto tre volte; una sola volta gli altri.

Accanto alla Convenzione fu approvato poi un Protocollo che per la prima volta si occupava dell'importante problema dell'illecito trasferimento dei beni. Si disponeva che uno Stato occupante avesse l'obbligo di prevenire l'esportazione dei beni culturali dal territorio occupato; e di converso di custodire, fino alla restituzione dopo la fine delle ostilità, i beni pure eventualmente sottratti in violazione di tali obblighi.

Verso un concetto "integrale" di patrimonio culturale

La Convenzione dell'Aja fu dunque un documento di notevole rilevanza e tale da determinare conseguenze rilevanti sull'intero dibattito snodatosi successivamente: disegnando un quadro articolato della tutela ed inserendolo in un contesto internazionale che ormai diveniva il vero terreno di confronto e di elaborazione sul tema. Innanzitutto per l'accezione particolarmente ampia della categoria di *bene culturale*, che veniva tra l'altro utilizzata per la prima volta, il cui danneggiamento veniva considerato come un *vulnus* inferto al patrimonio dell'umanità intera, contribuendo ogni popolo allo sviluppo della cultura mondiale. Una visione che in questo senso superava largamente la visione "eurocentrica" della cultura e dell'arte,[43] ma anche una visione "privatistica" del bene culturale, elevato ad oggetto di tutela in ragione del proprio valore intrinseco e non più della titolarità

[42] *Ivi*, pag. 234.

[43] A.M. Maugeri, *La tutela dei beni culturali nel diritto internazionale penale. Crimini di guerra e crimini contro l'umanità*, Giuffrè, Milano 2008, pag. 25. L'A. sottolinea, in riferimento al contributo di M.J. Johnson, *New Management: the Obligation to Protect Cultural Propertyduring military occupation*, "Military Law Review", voll. 190-191/2006-2007, pag. 127, come gli Stati Uniti, la Gran Bretagna ed il Giappone abbiano in effetti mostrato un interesse abbastanza relativo all'adozione della Convenzione dell'Aja.

proprietaria. Come osservava già nel 1998 Francesco Francioni, il preambolo della Convenzione definiva in sostanza "una norma generale che (faceva) divieto di atti di deliberata o irresponsabile distruzione di beni significativi del patrimonio culturale in caso di conflitto armato", precisando il divieto di atti di ostilità o di utilizzo di tali beni a scopi militari[44]. In secondo luogo perché la Convenzione fissava principi e criteri di tutela destinati a divenire parte del diritto consuetudinario, applicandosi quindi anche a Stati che non l'avessero firmata[45]. Del pari significativo, in terzo luogo, era il fatto che la Convenzione definisse i beni culturali come categoria autonoma oggetto di tutela, distinguendoli da altri beni, pure ritenuti, per motivi diversi, meritevoli di tutela, come ospedali ed edifici di culto. E che, conseguentemente, ne allargasse la definizione superando una impostazione tradizionalmente "elencativa" di essi[46].

Quale fu, ci si potrebbe chiedere avviando a conclusione il nostro ragionamento al termine di questa pur rapida ricognizione, l'incidenza di questa riflessione sulla dottrina e soprattutto sulla azione svolta in sede politica e legislativa in Italia, e quale la capacità della cultura giuridica impegnata su questi temi di recepire i progressi che tale evoluzione indiscutibilmente segnava? Come ha sottolineato in un saggio ancora attuale Sabino Cassese, la storia delle politiche di gestione dei beni culturali in Italia appare segnata da una asimmetria tra un grande fervore di dibattito e di azione che segnò il periodo tra la fine del secolo XIX° e tutta la prima parte del Novecento; ed una riflessione, e soprattutto un'azione, assai più deboli nel periodo successivo, segnato da poche leggi molto specifiche (inerenti ad esempio il patrimonio archivistico, le biblioteche, il personale dei musei e dei centri di conservazione), ma da una assoluta inconsistenza sul piano delle iniziative complessive volte alla redazione di leggi organiche, perlomeno, come si è detto, fino all'istituzione di un Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel 1975. E' questo un giudizio che appare ancora oggi largamente condivisibile, anche se meritevole, forse, di una qualche ulteriore problematizzazione. L'analisi condotta in queste brevi note dimostra in effetti come l'attenzione al tema del patrimonio, alla sua concettualizzazione, ed all'organizzazione di un più efficace

[44] F. Francioni, *Principi e criteri ispiratori per la protezione internazionale del patrimonio culturale*, in F. Francioni-A. Del Vecchio-P. De Caterini (a cura di), *Protezione internazionale del patrimonio culturale: interessi nazionali e difesa del patrimonio comune della cultura*, Atti del Convegno – Roma, 8-9 maggio 1998, Giuffrè, Milano 2000, pag. 15.

[45] Cfr. in proposito J.M. Henckaerts, *New rules for the protection of cultural property in armed conflict*, "Revue Internationale de la Croix-Rouge", vol. 81/1999, pagg. 593-594.

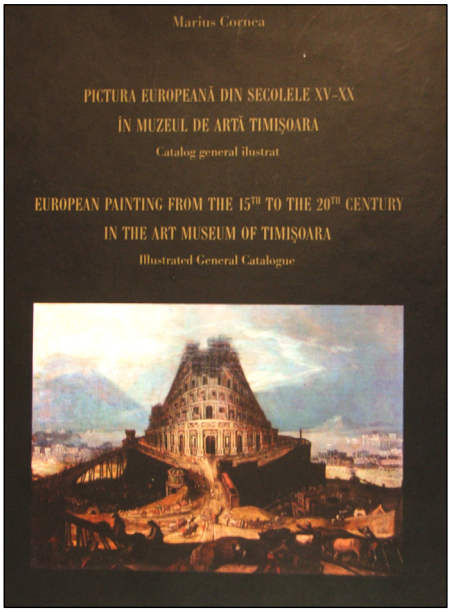
[46] E. Greppi. *La protezione generale dei beni culturali nei conflitti armati: dalla Convenzione dell'Aja al Protocollo del 1999*, relazione al Convegno *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati: nuove tendenze nel 50° anniversario della Convenzione dell'Aja*, Catania 21-23 ottobre 2004; cit. in A.M. Maugeri, *La tutela dei beni culturali…*, *op. cit.,* pag. 28.

sistema di tutela, non soltanto sia presente, ma risulti addirittura crescente all'indomani del 1945: e ciò sia per esigenze contingenti legate ai problemi della ricostruzione, sia per una più matura consapevolezza di operatori, tecnici ed intellettuali al rilievo del tema in oggetto. La scienza giuridica, in particolare, esaminata in queste pagine, diventa addirittura una punta avanzata di una più ampia riflessione condotta a tutti i livelli, e che diverrà ancora più intensa proprio alle soglie degli anni Sessanta, quando il tema del patrimonio si incrocerà con il complesso tema delle trasformazioni da cui il territorio italiano è investito in seguito ai vasti fenomeni di mutamento sociale, demografico, culturale, innescati dal "miracolo economico". Vero è semmai che il quadro legislativo rimane fermo alle leggi del 1939, e che l'eredità della politica condotta dal regime fascista rimanga, anche su questo settore, assai penetrante. Un'*impasse*, evidentemente, destinata a superarsi soltanto grazie ad un profondo rinnovamento generazionale che consentirà l'affermazione di una rete di studiosi il cui profilo sarà nettamente marcato dall'attenzione ad orizzonti e settori nuovi dell'intervento pubblico, in un dibattito, peraltro, segnato da quel vero e proprio punto di arrivo e di ripartenza rappresentato dai lavori della Commissione per l'indagine sullo stato e la salvaguardia del patrimonio culturale in Italia, insediata nel 1964 e presieduta dal democristiano Francesco Franceschini, capace di far emergere con chiarezza una accezione del bene culturale che – superando i limiti estetizzanti delle leggi del 1939 – collocherà la materia nel contesto di una interpretazione comprensiva e storico-sociale capace di sposare al meglio gli indirizzi provenienti dalla dottrina e dalla giurisprudenza internazionale.

STUDIA UBB HISTORIA ARTIUM, LVII, 1, 2012, pp. 151 - 157
(RECOMMENDED CITATION)

Recenzie - Book Review

Marius Cornea, *Pictura europeană din secolele XV - XX în Muzeul de Artă Timişoara,* catalog general ilustrat [*European Painting from the 15th to the 20th Century in the Art Museum of Timişoara,* Illustrated General Catalogue], Editura Diacritic Brumar, Timişoara 2012, 418 p. + 20 il. color şi 476 alb-negru



Spre sfârşitul anilor ’60 îmi începusem activitatea ca îndrumător, apoi muzeograf la Muzeul de Artă din Cluj, cu fişele de evidenţă gălbui cu o dungă roşie în colţul din dreapta sus. Erau fişe întocmite raţional aş zice, pe care am făcut o bună ucenicie. Completam rubricile cu scrisul de mână străduindu-ne ca în micile spaţii conceptul să fie clar şi bogat în acelaşi timp.

În anii 1971-1972 am avut şansa să fiu bursier al statului italian la Universitatea Internaţională de Artă de la Florenţa ce-l avea ca rector pe cunoscutul critic de artă Carlo Lodovico Ragghianti. Fusesem înscris la cursul de *Muzeologie. Expresie şi comunicare vizuală,* unde ilustrul cunoscător ne propunea o muncă de pionierat în colaborare cu UNESCO, pentru o corectă cunoaştere a patrimoniului naţional şi, vizionar, pentru înglobarea sa într-o unitate europeană (vezi Google: Museologia e comunicazione visuale. UIA Firenze 1970). Erau paşi deosebiţi spre naşterea imaginii de întreg pe care Uniunea Europeană de azi încearcă să-l pună în practică, nu fără dificultate.

Întors în ţară, la scurt timp, am constatat că s-a trecut la o idee nouă spre a împlini şi la noi proiectul de cunoaştere a patrimoniului. Pornit de sus, centralizat, după pofta dictaturii, noul proiect concretizat în celebra *Fişă analitică de evidenţă*, verde, cu căsuţe pentru fiecare literă, trebuia să hrănească un „creier” de la minister prin redactări bazate pe indicaţiile a zeci de pagini de precizări metodologice adesea halucinante, o adevărată harababură sofisticată a definirilor şi aflată în afara realităţilor din teren şi a experienţei de manageriat muzeografic. Tot acest proiect imaginat uşor utopic nu ţinea cont că ţara nu avea nici măcar un inventar cu toate datele tehnice însoţite de o fotografie alb-negru. Nu-l aveam atunci şi nu-l avem nici astăzi. Ani de zile munca noastră era „apre-

ciată" pe baza cuantumului de fişe trimise spre capitala ţării. Se zicea că sunt prelucrate pe computer, stocate şi va apare inventarul (unii ziceau catalogul) ce va finaliza o situaţie necesară cunoaşterii patrimoniului. Ce a urmat, mai ales după cei douăzeci şi trei de ani de indecizie în a renunţa la centralism şi de slăbire a reţelei muzeografice, vedem azi. O ţară care nu are măcar o evidenţă primară a patrimoniului bazată pe cele mai simple inventare cu o fotografie alături. Cum să dezvolţi muzeografia, cum să facilitezi circulaţia operelor şi cunoaşterea patrimoniului, cum să incluzi acest tezaur în programa şcolară, cum să facilitezi dezvoltarea corectă a comerţului de artă, cum să ieşi şi să te raliezi la catalogarea valorilor europene şi mondiale?

Am făcut tot acest preambul la recenzie tocmai pentru a sublinia importanţa iniţiativei domnului Marius Cornea de a inventaria şi repertoria, *Pictura Europeană din secolele XV-XX în Muzeul de Artă Timişoara* şi de a încerca, pe anumite colecţii, să iniţieze un catalog critic (raisonné). De asemeni este de semnalat şi traducerea integrală a lucrării în limba engleză pentru a grăbi astfel apropierea noastră la circuitul valorilor europene şi a atrage atenţia specialiştilor din exterior.

Lucrarea începe cu o frumoasă vitrină color, prin selecţia a douăzeci de planşe. Ni se oferă astfel o idee despre valorile colecţiei şi calitatea conservării. Dacă în anii '70 era greu să ne imaginăm un simplu inventar cu o fotografie alb-negru, având în vedere dificultăţile tehnice, astăzi aportul imaginilor color devine esenţial pentru analiza specialiştilor de oriunde. Se pare că, pe moment, sponsorii noştri nu au ajuns la această generozitate pentru piese de patrimoniu naţional căci restul de 456 de imagini sunt în continuare în alb-negru. Şi o spun privind spre chioşcurile de ziare, cu consumabile pline de imagini color.

Autorul face dovada unui efort intens de documentare, de adunare de date şi opinii legate de acest patrimoniu şi încearcă găsirea unei orientări metodologice care să prezinte concluziile actualului stadiu de cercetare, căci ne aflăm la început de drum, cum bine remarca doamna muzeograf Elena Miklósik în introducerea sa: „confruntarea concluziilor sale cu părerile specialiştilor din diferite centre de studii «îi înlesneşte» găsirea răspunsurilor privind paternitatea sau tema originală a multor picturi. Unele lucrări însă îşi păstrează încă secretele şi lasă deschise întrebările referitoare la apartenenţa lor unor maeştri sau ateliere de creaţie" (p. 17-18).

Constatăm, urmărind bibliografia generală, că domnul Marius Cornea a elaborat în 2004 o lucrare de master, manuscris, cu titlul: *Pictura italiană din secolele XVII-XVIII în colecţia Muzeului Banatului,* susţinută la Universitatea Naţională de Artă Bucureşti şi de asemenea în anul 2005 lucrarea: *Pictură europeană secolele XV-XX în Muzeul de Artă Timişoara,* Timişoara 2005, precum şi alte două lucrări cu referire la pictura europeană şi cea veneţiană în anii 2006 şi 2007: *Colecţia de pictură europeană* şi *I dipinti veneti dal XV al XIX secolo nel Museo d'Arte di Timişoara (Romania)*. Pe baza acestor lucrări, de sinteză, se susţine prezenta încercare de catalogare.

Primul capitol este intitulat *Şcolile italiene* (p. 65-144), iar al doilea *Şcolile flamande olandeze şi belgiene* (p. 145-162), ambele fiind o încercare de catalog critic pentru ca în continuare capitolele *Şcolile germane şi austriece, Şcolile maghiare, Şcolile franceze, Alte şcoli artistice, Miniaturi* să se constituie de fapt într-un repertoriu (sunt în total 476 de lucrări).

Remarcam de la început că autorul încearcă să-şi definească orientarea metodologică şi asupra unor astfel de aspecte ne vom referi în cele ce urmează, în special cu

trimitere la structura unui catalog critic, instrument de lucru precis, eficace, scris cu acribie, mijloc prim de abordare şi care aduce în prim plan toate sursele primare. În cazul colecţiei din Timişoara catalogul Ormós 1888, Kalauz 1916 şi Călăuza 1927 sunt referiri de bază şi menţiunile lor ar fi bine să fie mereu prezente în analiza critică şi nu doar cu trimiteri la bibliografie şi rareori cu comentarii. Concluziile lor pot să fie greşite dar au încărcătura momentului, vorbesc şi despre epocă, moda ei, preferinţele generale (vezi şi Gheorghe Mândrescu, *Eticheta şi respectul pentru donatori*, în „Studia UBB Historia Artium", (LV) 2010, 1, Cluj-Napoca). În acest sens revin din nou la trimiterile din introducerea doamnei Elena Miklósik ce subliniază aportul custodelui István Berkeszi: „Din călăuza pinacotecii care a văzut lumina tiparului în 1916 lipsesc datele valoroase ale exponatelor: tehnică, dimensiuni, datare, proveniență, intervenţii de restaurare. Menţiunile făcute în dreptul pieselor oferă succinte informaţii doar în legătură cu persoana donatorilor, originalitatea piesei sau perioadele în care au trăit autorii – majoritatea datelor sunt preluate din catalogul apărut în anul 1888 sau din dicţionarele de artă ale vremii". Să nu uităm că de la catalogul Călăuza 1927 au trecut şaizeci de ani până la apariţia unui nou ghid în 1978 (ce cuprindea doar 127 de piese). Vorbind despre acele vremi doamna Elena Miklósik exprima în rândurile sale (p. 16-17) gândurile unui muzeograf profesionist care a simţit din plin drama unor colecţii trecute la „îngheţarea" de după al doilea război mondial şi la "selecţia" implicită: „Portretele unor personalităţi, unele teme religioase, operele anumitor artişti nu sunt agreate de inspectorii culturali ai anilor '70-'80. Încetul cu încetul se aşează praful de zi cu zi şi apoi al uitării pe aceste piese. Ele nu mai prezintă interes decât pentru inventarul contabil şi pentru fişele obligatorii de evidenţă primară". Dar dânsa simte potenţialul ce poate fi relevat prin analiza profundă a unui patrimoniu ce aşteaptă munca asiduă a cercetării: „Coroborarea datelor la prima vedere neînsemnate, verificarea inventarelor succesiv întocmite şi nu în ultimul rând analiza stilistică a lucrărilor crează posibilitatea descoperirii galeriilor de pictură constituite în perioada secolelor XVIII-XX pe aceste meleaguri."

Domnul Marius Cornea este un tânăr cercetător care a beneficiat de şansa specialiştilor de după 1989, formându-se şi prin numeroase ieşiri în străinătate. Este remarcabilă lista cercetătorilor pe care i-a consultat şi pe lângă care a evoluat. Aceşti specialişti ar trebui prezentaţi în catalog pe larg cu CV-urile lor şi cu o listă bibliografică concludentă.

Vom urmări în continuare elaborarea lucrării pe rubrici subliniind aspectele metodologice.

Proveniența. Având în vedere considerentele expuse mai sus credem că aceasta este rubrica cu care ar fi bine să înceapă fiecare fişă şi ea să includă şi analiza privind tema, motivele alegerii ei, maniera interpretărilor şi referirile la multitudinea de situaţii care au determinat apariţia şi mai apoi trecerea în patrimoniul muzeului, cu documentul pe baza căruia lucrarea intră în muzeu, cu data precisă (aceasta este obligatoriu menţionată în inventarul muzeului), cu precizarea vechiului proprietar şi unde sunt, consideraţii privind maniera în care a avut loc intrarea în patrimoniu. Socot că nu sunt adecvate şi suficiente formulări de tipul: „portret depus de statul maghiar în anul 1913" (fişa 256), „lucrare transferată muzeului după 1948" (fişa 218, 285 ş.a.), „transfer către muzeu în anul 1949" (fişa 99, 173), (cunoaştem abuzurile prin care au fost devastate instituţiile şi proprietăţile private la începutul instaurării

dictaturii comuniste), „transfer către muzeu după anul 1970" (fişa 91), „transfer către muzeu în anul 1973" (fişa 108, 284), „înregistrat în patrimoniu după 1989" (fişa 110, 111). De multe ori aceste documente ascund informaţii remarcabile despre evenimente şi persoane. În plus informaţiile proprietarului precedent, cuprinse în documentul oficial, pot fi determinante pentru cunoaştere. În altă ordine de idei, din experienţă proprie, s-ar cere mult mai multă acribie şi profesionalism din partea persoanelor care fac aceste înscrieri în registrele de inventar.

Atenţie şi la coroborarea datelor existente. De exemplu la lucrarea cu numărul 46 nu este clar când aceasta a fost în posesia Muzeului Toma Stelian, în anul 1948 sau în anul 1939 (vezi catalog 1939).

Atribuiri. La rubrica aceasta autorul prezintă multitudinea încercărilor de atribuire aducând o importantă contribuţie la cercetarea prezentă şi viitoare. Observăm totuşi că abundentele comunicări verbale, atât de necesare pentru cercetător, trebuie privite cu mai multă reţinere. Nefiind publicate de către susţinători, ele nu ar trebui incluse în rubrică cu atât mai mult cu cât adesea avem înşiruirea unor păreri divergente. Repet, ele sunt necesare pentru cercetători, pot fi folosite pentru o proprie evaluare, dar concluziile trebuie să apară clar ca aparţinând autorului acestui volum. Comunicările verbale pot fi menţionate în studiul dedicat lucrării şi publicat într-o revistă de specialitate. Înşiruirea atâtor păreri ale unor persoane care în fapt nu şi-au dat girul în scris, chiar dacă sunt specialişti străini, crează confuzie.

Formularea aleasă de autor pentru atribuiri este uneori prea categorică, vis-a-vis de relatări ale predecesorilor şi elimină precauţia sau nu lasă nici o şansă viitorului cercetător. Încă o dată subliniez importanţa menţionării studiului sau a paginilor dintr-o lucrare proprie care susţine atribuirea. Trimiterile la comunicări verbale sunt dificil de acceptat şi de analizat în lipsa posibilităţii de lectură a argumentaţiei detaliate a celui ce a exprimat-o. În cazul în care nu avem această posibilitate cred că nu trebuie să ne grăbim, putem rămâne la fişa de repertoriu, extrem de utilă astăzi.

Se mizează uneori pe autoritatea personală, fără prezentarea raţionamentului şi surselor, câte sunt: „ În februarie 2011 Marius Cornea a precizat că pictura este o copie după lucrarea lui Cesare Fracassini, *I martiri Gorgomiensi* (1867), ulei pe pânză, 740×573 mm, dintr-o colecţie privată din Roma" - fără trimitere la studiu, fără precizarea datelor colecţiei romane, fără nicio bibliografie (fişa nr. 23).

Se fac afirmaţii categorice, cu trimiteri multiple la autori sau posibile modele aflate în muzee şi colecţii diverse, fără precizări ale surselor, cu referiri ce nu apar în bibliografie şi care au permis asocierea (vezi spre exemplu doar fişele 6 şi 20). Spectaculosul înşiruirilor trebuie coroborat cu alte informaţii şi analogii reproduse, ce duc la concluzia susţinută de autor. În general trebuie acceptată concluzia cu rezerva că pasul acesta este important pentru cunoaştere, dar nu definitiv, văzând că adesea se propun soluţii total diferite de cele ce au circulat până în prezent.

Sunt şi dovezi care arată precizia cu care autorul ştie să reunească valenţele informaţiilor (vezi fişa nr. 25, 87, 93). Pe lângă maniera de analiză a surselor pe care o întâlnim în introducerea fişei, la rubrica Atribuiri putem constata cât de mult i-au folosit întâlnirile şi comunicările verbale avute cu diverşi specialişti străini.

Continuând cu analiza aspectelor metodologice întâlnim supărătoare omisiuni privind trimiterile la surse bibliografice im-

portante ale cercetătorilor români care au lăsat mărturii scrise, adesea citate în lucrare. Sunt câteva personalităţi distincte care au activat în anii ’60 - ’70 făcând o muncă de pionierat la un înalt nivel profesionist, fixată prin scrieri ce-şi păstrează valoarea odată cu trecerea anilor. Şi ei au plecat de la spontane aprecieri verbale dar mai apoi cu perseverenţă şi îndrăzneală au ajuns la concluzii pertinente, fixate în scris. Mă refer în primul rând la corespondenţa dintre Theodor Ionescu (muzeograf la Muzeul Brukenthal) şi Roberto Longhi, cunoscutul critic italian. Interesante citate sau precizări din corespondenţa lor se găsesc în numeroase fişe, doar cu trimiterea 1962, fără a regăsi în bibliografie lucrarea publicată din care s-au scos aceste extrase (vezi fişele 6, 26, 29, 41, 93). La fel se întâmplă şi în cazul muzeografului Anatolie Teodosiu (1967, 1977, împreună cu Annemarie Podlipny – Hehn 1982), personalitate remarcabilă a Muzeului de Artă din Bucureşti, de la care se dau citate şi se preiau importante atribuiri (vezi fişele 12, 14, 19, 34, 37, 40, 101, 105). Colegul timişorean Liviu Ciocârlie (1960) nu apare nici el cu o trimitere clară la bibliografie (vezi fişele 40, 44, 59, 68). O rodnică activitate a depus muzeografa Stela Radu. Atribuirile, semnele de întrebare, consideraţiile sale apar cu o deosebită frecvenţă: 1967 (fişa 42), 1969 (fişele 48, 61, 69, 101), 1970 (fişa 26), 1971 (fişa 101), 1973 (fişele 26, 49), 1976 (fişele 26, 40, 45, 49, 70), 1977 (fişele 19, 53, 58, 65, 67, 77). Din datele înscrise nu reiese clar unde pot fi întâlnite în bibliografie. Sunt doar comentarii aflate în fişele de evidenţă? Chiar şi în această formă ele ar trebui să apară la bibliografia generală de specialitate. Publicaţiile muzeografice, chiar arhivele cu fişe, cataloagele de orice fel, sunt surse principale ale unui catalog de muzeu. Ele fixează cercetarea contemporană şi o deschid spre viitor (La fişa 44, la rubrica Atribuiri găsim menţionat: Istoricul colecţiei*,* 1998 (pictor italian din secolul al XVIII-lea); cu toate strădaniile nu am găsit această prescurtare la bibliografia lucrării sau la bibliografia generală. În final bănuim că este vorba de Vârtaciu 1998- Rodica Vârtaciu, *Istoricul colecţiei de artă Universală*...; Acest tip de investigaţie pentru cititor este o pierdere de timp).

Alte diverse observaţii:

La fişa 93 - Copie din secolul al XIX-lea după SAFTLEVEN Cornelis Gorinchem, 1607 - Rotterdam, 1681, *Duet de violine* - Începând cu catalogul Ormós 1888, toţi cercetătorii afirmă că autorul copiei este Jan Le Ducq (1638- 1693-95?). În finalul rubricii autorul notează: „În arhiva muzeului există o copie după scrisoarea din 15 ianuarie 1962 trimisă de N. Poch-Kahouns (Viena) Muzeului Brukenthal Sibiu şi comunicată muzeului din Timişoara de către Theodor Ionescu: lucrarea din Timişoara este o copie din secolul al XIX-lea după originalul aflat la Viena.” Scrisoarea neagă atribuirea tuturor cercetătorilor de până acum. Cel puţin argumentaţia finală din scrisoare ar fi putut fi citată pentru a ne convinge cât de cât. Cercetătorul străin este şi el om ca şi noi.

La fişa 194 - ŞCOALA GERMANĂ, secolul al XVIII-lea, *Bărbat cu pipă* - Se trece prea uşor de la atribuirea Şcoală olandeză pe care o lansează donatorul Zsigmond Ormós în urma achiziţiei din anul 1868, la Şcoală germană doar pentru că o afirmă verbal doi cercetători olandezi într-o frumoasă zi de august 2009.

La fişa 211 - WEGERER Julius, Mautern, 1886- ? *Peisaj (1916)* - Se spune: „Pictor academic şi locotenent colonel (Oberstleutenant der K.u.K. Infanterie Regiment Nr. 61 în Timişoara), Wegerer a colaborat la realizarea muzeului regimentului 61 din Timişoara în preajma primului război mondial.” La biblio-

grafie: inedit. Credem totuşi că este binevenită precizarea sursei pentru aceste informaţii de la început de secol XX.

La fişele 245, 253, 271, se afirmă că semnăturile au fost identificate de către E. Miklósik. Lucrările nu au nicio bibliografie. Ţinând cont că doamna muzeograf Elena Miklósik a publicat analize de lucrări precum: *Două portrete de Vastagh György în colecţiile de artă ale Muzeului Banatului,* credem că şi aceste identificări ar putea avea girul scris al autoarei.

La fişa 462 - ŞCOALĂ ITALIANĂ prima jumătate a secolului XIX, *Îngeraş* – Atribuirea se face pe baza unei comunicări verbale „categorice" deşi în cazul acesta există un studiu datorat doamnei Ileana Pintilie care afirmă că lucrarea aparţine artistei Rosalba Carrierra. În calitate de arbitru domnul Marius Cornea, fără niciun comentariu, dă titlul mai sus pomenit doar pe baza acelei comunicări verbale. Acceptăm că discuţia poate avea loc şi până la rezolvarea ei s-ar cere un semn de întrebare şi un adaus în titlu.

La fişa 465. Se pune întrebarea: pe baza căror argumente s-a schimbat titlul lucrării din *Portretul unui tânăr cu perucă*, cum figura în 1992, în *Profil de bărbat*, în 1994, pentru ca în catalog să apară *Portretul profesorului Márton cu perucă*. Fişa nu are nicio precizare.

Conservare şi restaurare. De la început subliniem că la această rubrică se cer a fi introduse precizări privind starea de conservare actuală pe baza fişelor aflate în arhiva muzeului.

Aş semnala informaţiile găsite la fişa 95: „Lucrarea a fost restaurată pe baza deciziei nr. 22412 din 1948 (nr. 234 / muzeu) şi în anul 1978 de Ion Nanu în Muzeul Banatului Timişoara (consolidarea culorii, consolidare panoului, chituire, curăţire, retuş, fişa de restaurare nr. 1, din data de 1.06.1971)". Chiar dacă suportă clarificări (intervenţie Ion Nanu 1978 şi în paranteză fişa cu anul 1971), nota privind conservarea şi restaurările întâlnite la această lucrare, se constituie într-o raritate în ansamblul catalogului. Şi subliniem că prezentarea documentaţiei privind intervenţiile trebuie semnalată cu precizie căci aceasta poate sprijini deciziile de azi sau de mâine privind atribuirile sau intervenţiile necesare.

Formulări precum cea de la fişa nr. 2, reluate adesea în redactări diferite: „Lucrare restaurată în 1961 în Muzeul de Artă RPR Bucureşti", rămân neconcludente fără numărul fişei, data întocmirii, autorul, operaţiile efectuate, bibliografie, concluzii, ş.a. Lipsa informaţiilor, de asemenea este util a fi menţionată. Chiar şi atunci când sunt precizaţi autorii restaurării, absenţa trimiterii la documentaţia oficială, aşa cum se face la majoritatea fişelor, privează lucrarea de o informaţie esenţială pentru cunoaşterea trecutului şi prezentului ei. Sunt surprinzătoare şi trimiterile asemănătoare celei de la fişa 106: „Lucrarea a fost restaurată pe baza deciziei nr. 17734 din 1948 (nr. 152/muzeu) şi de Viorica Ciomocoş în perioada 1983-1984". Lipsa documentaţiei, chiar fără concluzii, pentru perioada recentă, este greu de explicat.

Bibliografia. Trimiteri de tipul celei întâlnite la fişa 32, Copie din secolul XVIII (?) după PIPPI Giulio, numit Giulio Romano, Roma, aprox. 1499-Mantova, 1546: "Copie din secolul XVIII? după originalul din galeriile Uffizi (Florenţa), tempera pe lemn, 1050× 770 mm, nr. inv. 2147, databil între 1520-1522. Lucrarea a fost transferată la Uffizi la sfârşitul secolului al XVIII-lea de la Academia imperială din Viena", fără nicio notă, fără trimitere la bibliografia cu referire directă asupra obiectului, este o manieră care se repetă. Într-o viitoare lucrare cercetătorul în cauză cum va prelua aceste multiple informaţii care nu au menţionate sursa?

La fişa nr. 33, ne punem întrebarea de unde se iau informaţii despre familia Bassano sau unde găsim textul lui Bernard Berenson şi la ce pagină? Nu este indicat să fiu trimis, ca cititor, să fac muncă de ocnaş, de depistare. Tot aşa se înşiruie informaţii despre München, despre Escorial. Apare uşor surprinzător ca la finalul introducerii la această fişă să constatăm că Zsigmond Ormós, considerat un autodidact (vezi introducerea la volum semnată de Elena Miklósik), precizează cu lux de amănunte sursele care l-au inspirat : „...aminteşte lucrarea de la Uffizi *Coborârea de pe cruce* a lui Leandro (ulei pe pânză, 143 ×227 mm), considerând pictura din colecţia sa o copie a unui artist anonim după pictura din Florenţa menţionată în *Nuovo Catalogo dell'I. e R. Galleria di Florenţa seconda edizione con l'indice dei Ritratti degli uomini illustri, Florenţa 1856* la p. 29."

Sunt semnalate uneori surse importante - decisive pentru atribuiri, cu comentarii şi trimiteri lacunare dar fără semnalarea bibliografiei complete. Vezi fişa 105: „Kathrin Bürger, com. scrisă, Viena 2009) autorul lucrării nu este Philips Wouwerman; artist german din secolul al XVIII-lea, în maniera lui Ph. Wouwerman)" - avem totuşi o comunicare scrisă, unde?

Catalogul se încheie cu textul în limba italiană, *Una storia per Ormós Zsigmond*, un omagiu adus spiritului romantic al colecţionarului din partea a doi colegi italieni, bursieri la fundaţia Roberto Longhi din Florenţa, Sara Martinetti şi Ugo Feracci. Este o practică insolită la sfârşitul unui catalog de muzeu, dar care completează imaginea unui trecut aducător de mult farmec şi plinătate.

Munca domnului Marius Cornea concretizată în acest catalog este încă o dovadă, pentru cei ce se mai îndoiesc, că cercetarea într-un muzeu se justifică pe deplin, că este de o mare complexitate şi cere oameni pregătiţi profesional, metodologic înarmaţi cu principii ferme şi care se formează în timp, înconjuraţi de o atmosferă favorabilă, cu facilitarea unor contacte specifice pe o arie largă. Aceşti cercetători formează o elită profesională de care patrimoniul naţional are urgentă nevoie.

În introducerea la catalog, autorul afirmă: „Cercetarea acestui patrimoniu de cultură europeană a avut drept rezultat revizuirea şi schimbarea unor atribuiri iniţiale ce s-au dovedit a fi eronate, precum şi încadrarea unor opere anonime în şcoli provinciale sau în sfera de influenţă a unor artişti de prestigiu". Tonul acestor concluzii este prea categoric. Cercetarea este la început, studiile sunt de aşteptat şi surprize pot veni oricând. Şi ce este considerat clarificat azi, poate fi modificat în viitor. Nu cred că pe baza unor comunicări verbale putem avea atâta certitudine. În cercetare cred că este mai firesc să lăsăm portiţe deschise.

Gheorghe MÂNDRESCU

** Conferenţiar la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie şi Filosofie, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Romania*
isir.cluj@gmail.com