



STUDIA UNIVERSITATIS  
BABEŞ-BOLYAI



# HISTORIA ARTIUM

---

1/2015

**STUDIA  
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI  
HISTORIA ARTIUM**

**1 / 2015**

**January – December**



# STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES

## HISTORIA ARTIUM

---

**EDITORIAL OFFICE:** 1<sup>st</sup> Kogălniceanu Str., Cluj-Napoca, ROMANIA, Phone: +40 264 405300

---

### GENERAL EDITOR:

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

### EDITORIAL BOARD:

Professor NICOLAE SABĂU, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,  
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
Professor VIORICA GUY MARICA, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,  
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
Professor KOVÁCS ANDRÁS, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,  
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
Lecturer IOANA RUS-CACOVEAN, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,  
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
Lecturer KOVÁCS ZSOLT, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,  
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

### COORDINATOR EDITOR:

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

### COLLABORATOR:

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

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

**Cover:** © *Biserica de la Densuș* (photo by Associate Professor Gheorghe Mândrescu)

YEAR  
MONTH  
ISSUE

Volume 60 (LX) 2015  
DECEMBER  
1

**S T U D I A**  
**UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI**  
**HISTORIA ARTIUM**  
**1**

---

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

---

**CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT**

STEFANO ZECCHI, Il Significato della bellezza e il problema dell'educazione estetica \* *Semnificația frumuseții și problema educației estetice* ..... 5

VASILE DUDA, NICOLAE SABĂU, Contribuții privind opera pictorului Franz Anton Maulbertsch (1724 - 1796) în Transilvania \* *Contributions Regarding the Artwork of Franz Anton Maulbertsch (1724 - 1796) in Transylvania*..... 13

RADU POPICA, Activitatea pictorului Isidor Neugass la Brașov (1845 - 1847) \* *Isidor Neugass's Painting Activity in Brașov (1845 - 1847)* ..... 39

GUDRUN-LIANE ITTU, Ernst Honigberger (1885 Brașov/Kronstadt – 1974 Wehr/BRD) ein fast Vergessener bildender Künstler \* *Ernst Honigberger (1885 Brașov – 1974 Wehr/RFG) – un artist plastic aproape uitat*..... 49

PAOLO TOMASELLA, Ideali bizantini e nuova architettura religiosa: Il contributo delle maestranze Friulane nella costruzione delle chiese ortodosse in Romania (1900 - 1940) \* *Idealuri constructive bizantine și noua arhitectură religioasă: contribuția antreprenorilor și constructorilor din Friuli la edificarea de noi biserici ortodoxe în România (1900 - 1940)*..... 71

GIULIO ANGHELUCCI, Incontri parigini – Osvaldo Licini e Constantin Brâncuși \* *Întâlniri pariziene – Osvaldo Licini și Constantin Brâncuși*..... 109

CONSUELO EMILY MALARA, Creativitate e controllo ideologico: considerazioni sulla figura dell'artista dal 1917 a oggi * <i>Creativitate și control ideologic: considerații asupra figurii artistului din 1917 până astăzi</i> .....	151
ANDREA RAGUSA, Conservare il tempo, costruire lo spazio. L'arte, il patrimonio culturale e le dimensioni della contemporaneità * <i>A conserva timpul, a construi spațiul. Arta, patrimoniul cultural și dimensiunile contemporaneității</i> .....	169

## **VARIA**

RALUCA BETEA, Lumea la 1914. Fotografia color înainte de Marele Război.....	197
GHEORGHE MÂNDRESCU, Art Basel 2015.....	201

## II SIGNIFICATO DELLA BELLEZZA E IL PROBLEMA DELL'EDUCAZIONE ESTETICA

STEFANO ZECCHI\*

**REZUMAT. *Semnificația frumuseții și problema educației estetice.*** Educația estetică a avut mereu în istoria civilizației noastre o funcție de formare a omului. Frumusețea artei învâța înțelegerea sensului vieții, valoarea relațiilor publice și personale. Tradiția clasică a fost leagănul acestei viziuni asupra lumii. Valoarea aristocratică a artei, diferența de valori care este semnul distinctiv al frumuseții decad în epoca modernă, apar ca moșteniri ale unei lumi învechite. Cunoașterea aparține științei și nu artei: de înțelegerea sensului lumii se ocupă cunoașterea tehnologico-științifică, nu dimensiunea estetică a diferitelor forme de artă. Frumusețea, prin ideea sa de excelență, de ierarhie a calităților, de diversitate a valorilor apare ca ceva vag, personal, sau ca o periculoasă moștenire a iraționalismului, o prezență neliniștită în dezvoltarea politică a democrației. Astfel începe declinul frumuseții, ca valoare transcendentală. Frumusețea este alungată în absoluta subiectivitate a lui „nu e frumos ceea ce este frumos, este frumos ceea ce-mi place”: și de fapt ne plac porcării colosale care sunt crezute prostește drept lucruri frumoase. Mai cu seamă după al doilea război mondial atacul asupra frumuseții a fost distructiv. Arta este prima reprezentare vizibilă a frumosului, dar din artă frumusețea a fost exclusă. Modernitatea se dezvoltă împotriva acesteia; judecata estetică alege drept categorii fundamentale „noul”, adică variația rapidă de imagine, independent de schimbările de sens, de transformările de semnificații. Frumusețea este construcție, proiect, utopie, nu este niciodată reactivă, regresivă, disolutivă, afirmă prin stilul său o valoare a existenței care înfruntă față în față nihilismul, lipsa de sens a vieții. A crea frumusețe vie, a inventa o frumusețe modernă a fost mereu acțiunea necesară pentru a înfrunța și înfrânge nihilismul, adevărată boală spirituală a timpului nostru.

**Cuvinte cheie:** *frumusețe, excelență, declin, excludere, „noutatea” modernității, frumusețe contra nihilism*

### 1

Il problema legato all'ambiente, allo sfruttamento delle risorse energetiche, alla devastazione del paesaggio sono questioni che rimandano alla valutazione estetica e, forse, mai come in questo caso, si coglie chiaramente come l'etica si

---

\* *Universitatea din Milano, stefano.zecchi@fastwebnet.it*

fondi sull'estetica, come la bellezza rappresenti la più alta forma di moralità da difendere e preservare.

L'educazione estetica ha sempre avuto nella storia della nostra civiltà una fondamentale funzione di formazione dell'uomo. La bellezza dell'arte insegnava a comprendere il senso della vita, il valore delle relazioni pubbliche e personali. La tradizione classica è stata la culla di questa visione del mondo, il suo Pantheon abitato dagli dei e dagli eroi rappresentava la testimonianza vivente dell'eticità della bellezza: la bellezza come significato di verità che anima le azioni delle divinità, che giustifica la loro presenza nel destino degli uomini, che mostra ai mortali attraverso le imprese straordinarie degli eroi ciò che è giusto e onorevole.

La bellezza sensuale e cosmica, che aleggiava sotto il sole della Grecia, con un inatteso passaggio di testimone, aveva trovato un'affascinata accoglienza nella tradizione cristiana. Abbandonato nel Pantheon di Atene il suo erotismo e la pagana carnalità che raccontava il mondo degli dei e degli uomini, la bellezza divenne uno straordinario strumento dell'apologetica cristiana. L'arte fu il messaggero di Cristo sulla Terra, testimoniando la sua storia e la verità. La bellezza acquisisce così i tratti leggeri della trascendenza e sfida la rappresentazione visibile, percepibile del mistero cristiano dell'incarnazione di Dio. La bellezza dell'arte rende visibile l'invisibile, spiega la relazione tra il divino e l'uomo, racconta la verità della vita santa. Senza la bellezza dell'arte non sarebbe stata possibile l'apologetica e la diffusione del cristianesimo sulla Terra.

A lungo durò, nell'Occidente, questa devozione alla bellezza: il tempo di Goethe, di Schiller e del Romanticismo celebrano per l'ultima volta il principio dell'educazione estetica e il significato di verità dell'arte fondato sulla bellezza vivente, contemporanea, non appiattita sui canoni del classicismo. Nella seconda metà dell'Ottocento, l'immagine del mondo, che da millenni era stata rappresentata dalle arti, venne strappata dal suo tradizionale fondamento da una nuova potenza: la scienza è il sapere, la tecnica è la sua concreta applicazione nella realtà. Il potere della scienza e della tecnica trovò i suoi alleati nelle trasformazioni sociali del tempo: la rivoluzione industriale portò grandi masse sulla scena politica; la democrazia diventò il regime auspicato dall'Occidente, a cui venne affidato il compito di realizzare l'emancipazione dell'uomo nella libertà e nella giustizia.

Il valore aristocratico dell'arte, la differenza di valori che è il segno distintivo della bellezza decadono, appaiono retaggi di un mondo invecchiato. Il sapere è della scienza non dell'arte: a comprendere il senso del mondo ci pensa la conoscenza tecnico-scientifica, non la dimensione estetica delle forme dell'arte. La bellezza, con la sua idea di eccellenza, di gerarchia delle qualità, di diversità dei valori appare qualcosa di vago, di personale, oppure una pericolosa eredità dell'irrazionalismo, un'inquietante presenza nello sviluppo politico della nascente democrazia.



Così incomincia il declino della bellezza, come valore trascendentale, e la sua esclusione dalla categoria del giudizio estetico. Domina un'idea di cultura e di educazione tecnica, pratica, funzionale, e in quest'idea viene imprigionata la bellezza: di fronte al potere scientifico e pragmatico, essa è chiusa nell'effimero, nel decorativo. Diventa simulacro di quella bellezza che fin dalle origini della nostra civiltà era stata un principio culturale fondamentale per la conoscenza e per l'educazione dell'uomo. Bellezza effimera ma anche pragmatica e funzionale alle esigenze della società dei consumi e al mondo fugace della moda. Queste trasformazioni comportano l'assoluta soggettivizzazione del bello: esso diventa ciò che piace, perché il bello appare una semplice sensazione soggettiva. Dei tre trascendentali che regolano la nostra conoscenza e l'esperienza – il vero, il bene, il bello – quest'ultimo scivola via da qualsiasi pretesa di oggettività, quando proprio la ricerca di un possibile significato oggettivo del vero, del bene, del bello costituiscono ancora un *telos* culturale fondamentale della tradizione occidentale.

La bellezza, che rispetto agli altri due trascendentali possiede una complessità metafisica superiore, messa alla prova da una costante relazione con l'esistente, perché è costante la richiesta di risposte sul modo in cui ci si rappresenta l'esistente (la sua qualità, il senso di ciò che si percepisce, di ciò che si osserva, si ascolta), viene di fatto relegata senza alcuna problematicità nel futile, nell'effimero della vita, quasi fosse proprio questo il suo autentico significato. La bellezza diventa un valore economico, spesso un segno di ricchezza che non elimina un eventuale cattivo gusto, anzi spesso lo enfatizza, come se per capire quali siano le cose belle sia necessario avere soltanto denaro. E così si assiste, però, a una crudele vendetta della bellezza: esclusa dalle modalità essenziali della conoscenza e dell'esperienza, rinnegata e cacciata dall'educazione dell'uomo e dal giudizio estetico, essa diventa, nel mondo sfacciato dell'effimero, dei consumi e delle mode, testimonianza dell'ignoranza e del cattivo gusto della gente. La bellezza viene relegata nell'assoluta soggettività del "non è bello ciò che è bello, è bello ciò che piace": e infatti piacciono colossali porcherie credute scioccamente cose belle.

Soprattutto nel secondo dopoguerra l'attacco alla bellezza è stato distruttivo. L'arte è la prima, visibile rappresentazione del bello, ma dall'arte la bellezza è stata espulsa. La modernità si sviluppa contro di essa; il giudizio estetico elegge a sua categoria fondamentale il "nuovo", cioè la rapida variazione d'immagine, indipendentemente dai cambiamenti di senso, dalle trasformazioni di significati. Variazioni che si ottengono nei modi più irriverenti, provocatori, dissacranti: e tutto sempre giustificato sulla base delle categorie estetiche del nuovo, dell'effimero e dello shock.

Certo, i pochi che hanno difeso l'ideale della bellezza hanno commesso l'errore di definirla come armonia, come perfezione, come equilibrio, rievocando le forme classiche e dimenticando che la bellezza è tensione simbolica all'origine della cultura, è desiderio e ed esperienza che sollecita il dubbio e spinge all'azione. Essa è costruzione, progetto, utopia, non è mai reattiva, regressiva, dissolutiva, afferma col suo stile un valore dell'esistenza che sfida faccia a faccia il nichilismo, l'insignificanza della vita. Creare bellezza vivente, inventare una bellezza moderna è sempre stata l'azione necessaria per fronteggiare e sconfiggere il nichilismo.

C'è da ricordare anche un aspetto politico che ha contribuito all'emarginazione dell'idea di bellezza dalle forme alte della conoscenza e dalla qualità dell'arte. Con una certa genericità, si è chiamata estetizzazione della politica quella che utilizza gli orpelli della bellezza, i suoi ornamenti, la sua luce abbagliante, l'enfasi della sua retorica per mascherare l'inganno e la brutalità che si nascondono dietro a decisioni dittatoriali o a vacui e inconsistenti proclami di trasformazioni sociali.

Per lunghi anni del dopoguerra, la parola bellezza, bandita dal vocabolario politicamente corretto, ha rappresentato tutto ciò che di negativo deve esserci nel buon governo di un Paese, nell'efficienza dell'amministrazione pubblica. Ma è proprio la crisi e il sentimento di sfiducia verso la visione positivista dell'inarrestabile cammino del progresso, verso un'idea di benessere che si sperava sempre in continuo sviluppo, a riaprire le porte alla bellezza, dapprima estromessa come ostacolo all'affermazione della modernità, adesso richiesta perché quello stesso meccanismo del progresso scientifico che l'aveva relegata tra le anticaglie e le cose inutili, si è inceppato. Ad ogni angolo di strada (strade politiche e culturali) si sente dire che la bellezza salverà il mondo, citando la celebre frase di Dostoevskij ne *L'idiota*, forse senza neppure capirne il significato.

## 2

Dunque, s'invoca la bellezza, ma è davvero ancora trascurabile la sua presenza come categoria che illustra la qualità dell'opera: sono infatti sempre marginali le esperienze estetiche nella letteratura, nella musica, nelle arti visive che sfidano l'idea di rappresentare una bellezza moderna, inventando forme simboliche, strutture metaforiche che oltrepassino il vuoto gioco degli sperimentalismi linguistici, ancora predominante. Tuttavia, rispetto a un recente passato, coloro che s'impegnano a creare nelle arti una bellezza moderna – una piccola ma significativa minoranza – non sono più giudicati con l'altezzoso disgusto di un tempo, caratteristico di una cultura camaleontica (ipocrita) che prima aveva celebrato il cammino inarrestabile

del progresso scientifico ed esaltato il canone moderno, recitando il *de profundis* per la bellezza, e poi, vendendo crollare sotto i propri occhi l'ideologia scienziata, pragmatica, economicistica, aveva promulgato il contrordine e cambiato la direzione di marcia, senza neppure minimamente riconoscere di aver sbagliato qualche calcolo.

E neppure nella politica la bellezza ritorna da protagonista: viene evocata in modo banale proprio da coloro che l'avevano derisa e condannata in nome del *politically correct* con il quale si sbandierava la necessità di una politica attenta alle esigenze dei cittadini, molto pragmatica, senza orpelli. E, invece, adesso proprio dai vecchi sostenitori di quella correttezza politica, la bellezza diventa pulizia morale, liberazione dalla corruzione, efficienza amministrativa, ordine, legalità: insomma, tutto ciò che di buono e di giusto si possa immaginare per il governo di un Nazione. Ovvie superficialità a cui la bellezza ha già fatto esperienza quando, dagli stessi che adesso la celebrano, era stata confinata nell'effimero, nel futile, nell'insignificante.

La bellezza comincia, però, ad essere un punto di riferimento per comprendere cosa sia accaduto alla natura, e sviluppa la coscienza di un senso di colpa per lo scempio che è stato fatto all'ambiente, in un recente passato, giustificato per venire incontro alle necessità del progresso, della funzionalità, dell'economicità. Le coste sul mare, le montagne devastate dal cemento, dissesti urbani per pianificazioni edilizie create per soddisfare lo sfruttamento economico: l'ambiente sacrificato in nome del denaro e di un becero scientismo. Di fronte a questi disastri, il richiamo alla bellezza diventa consapevolezza della violazione inferta all'integrità della natura, è esigenza di ripristinare un equilibrio tra la natura e l'opera dell'uomo.

La natura con le sue leggi rappresenta un limite che l'uomo ha cercato di valicare, e la misura del superamento sottolinea l'emancipazione dal potere della natura. La casa è la prima testimonianza della sua opera per difendersi dagli eventi naturali; gli apparati tecnologici, gli strumenti informatici costituiscono gli ultimi traguardi raggiunti nella sua sfida alla natura. Perché, allora la bellezza? Perché la bellezza diventa un giudice del modo in cui si è sviluppato il progresso scientifico? E come può esserlo?

La scienza procede per quantità, misurazioni oggettive; la bellezza è qualità, sensazioni di immagini, educazione estetica. Una legge della fisica non ha bisogno di essere bella per essere valida: deve funzionare, avere coerenza. Poi, come alcuni sostengono, una legge della fisica può anche mostrare, per la sua perfetta formulazione, bellezza. La si potrà anche vedere bella, ma comunque la sua bellezza non è affatto necessaria. Eppure, oggi, in modo più o meno consapevole, disordinato, confuso, la bellezza è evocata per valutare i risultati del progresso e delle conquiste della ricerca scientifica.

Nel rapporto tra opere dell'uomo e mondo naturale, la bellezza appare il giudice più severo di ciò che ha fatto l'uomo. Sopraffazione è il termine che meglio spiega la sentenza emessa dalla bellezza. Si pensi alla violenza che può esercitare l'affermazione: "Non è bello ciò che è bello, ma è bello ciò che piace", qualora questa convinzione sia messa in pratica. L'arbitrio soggettivo diventa misura dell'azione dell'uomo sulla natura, appunto perché è lecito ciò che piace. L'argine a questa deriva sono le leggi di tutela dell'ambiente, ma c'è da chiedersi perché sono state così permissive e la cui trasgressione tanto tollerata.

Sono prevalsi gli interessi economici, lo sfruttamento di aree non edificabili che diventano, proprio grazie a espedienti legislativi, terreno di conquista del cemento. E a tutto questo si aggiunge l'ignoranza estetica dei progettisti e degli organismi di controllo. L'assenza di educazione estetica è clamorosa. Se si esclude il malaffare, complici architetti e politici, anche là dove c'è l'intenzione di costruire manufatti belli, osserviamo realizzazioni sconcertanti, semplicemente perché non si ha più familiarità con la bellezza, perché dopo decenni in cui è stata messa all'indice dall'ideologia funzionalista, pragmatista, economicistica, non si sapeva più cosa significasse la bellezza nell'ambiente. Le grandi periferie urbane, espressioni del disastro sociale non solo architettonico, sono figlie di quella cultura. Il richiamo alla bellezza come principio normativo nei rapporti tra l'uomo e l'ambiente è il segno dei tempi cambiati. E' un chiaro principio di responsabilità che revoca a un'ideologia per decenni dominante l'organizzazione progettuale dell'ambiente. La nuova coscienza, che pretende la tutela della natura, ha fondamenti labili, spesso spontaneistici che possono essere superati solo se si ricostruisce una cultura della bellezza attraverso l'educazione estetica.

### 3

Le buone intenzioni si dovrebbero subito vedere nell'architettura religiosa, ma qui il disorientamento è allarmante. Il nuovo pontefice, Francesco, eletto dopo un evento eccezionale come le dimissioni di Benedetto XVI, dovrà affrontare problemi difficili, di cui noi abbiamo cognizione, forse soltanto, di una piccola parte. In questi anni, tuttavia, è risultata sempre più evidente una questione che può sembrare irrilevante o, comunque, secondaria: quale arte per il cristianesimo del XXI secolo?

A nessuno sfugge l'anarchia espressiva con cui si testimonia il sacro. Chiese che sembrano capannoni industriali, sintesi kitsch di improbabili stili di un fantasioso passato, strutture asettiche confuse malinconicamente nel tessuto urbano periferico. I fedeli entrano in queste chiese e vi trovano un po' di tutto: l'innocente cattivo gusto del

parroco; il gusto intellettuale del parroco che ama l'astrattismo; qualche quadro donato da un devoto che però sarebbe stato meglio tenesse in casa sua; qualche opera bella arrivata chissà come e tristemente circondata da tanta anonimità e brutture.

E' un'immagine desolante, ma come sempre ci sono eccezioni: comunque, solo eccezioni. Con sincerità si deve ammettere che il disorientamento degli artisti impegnati in opere sacre è grande. C'è in proposito un testo del Concilio Vaticano II: "La Chiesa non ha mai avuto come proprio un particolare stile artistico, ma, secondo l'indole e le condizioni dei popoli e le esigenze dei vari riti, ha ammesso le forme artistiche di ogni epoca, creando così, nel corso dei secoli, un tesoro artistico da conservarsi con ogni cura. Anche l'arte del nostro tempo di tutti popoli e Paesi abbia nella Chiesa libertà di espressione, purché serva con la dovuta riverenza e il dovuto onore alle esigenze degli edifici sacri e dei sacri riti. [...] Nel promuovere e favorire un'autentica arte sacra, gli ordinari procurino di cercare piuttosto una nobile bellezza che una mera sontuosità. E ciò valga anche per le vesti e gli ordinamenti sacri. Abbiamo cura i vescovi di allontanare dalla casa di Dio e dagli altri luoghi sacri quelle opere che sono contrarie alla fede e ai costumi, e alla pietà cristiana; che offendono il genuino senso religioso, e perché depravate nelle forme, o perché mancanti, mediocri o false nell'espressione artistica".

Come si può constatare – se non per elementari forme di rispetto – il Concilio decreta che la libertà dell'artista è assoluta: la questione è il modo in cui viene interpretata questa libertà, generalmente usata senza troppa preoccupazione nell'esprimere il significato estetico della bellezza nelle rappresentazioni della religione cristiana. E' appena il caso di ricordare quale formidabile funzione apologetica per la diffusione del cristianesimo abbia avuto la bellezza nell'arte sacra. Uno tra i più grandi teologi cattolici contemporanei, Hans Urs Von Balthasar, ha scritto un'opera colossale, *Gloria. Un'estetica teologica*, per dimostrare il valore decisivo della bellezza nella cultura moderna, in particolare nel cristianesimo. Mi sembra che il suo insegnamento sia stato disatteso, oppure, con minore pessimismo, si può sostenere che il problema di come rappresentare dal punto di vista estetico le forme della religione cristiana rimanga presente e controverso.

Avremo dal nuovo pontefice qualche indicazione in proposito? Certo la libertà degli artisti va difesa, ma l'arte sacra ha uno scopo specifico a cui l'artista deve sentirsi obbligato. Diventa grottesca la pretesa dell'artista di essere assolutamente libero di esprimere la propria creatività, se questa libertà serve soltanto a esaltare il suo narcisismo: piuttosto l'autonomia dell'artista, sancita dal Concilio, sia usata per dare originale intensità emotiva e bellezza a un'opera che ha la funzione di testimoniare la verità cristiana.



Prendiamo come esempio di discussione un fatto epocale, che fa riflettere sul rapporto tra arte contemporanea e religione cattolica: l'apertura per la prima volta nella storia del I° padiglione della Santa Sede alla cinquantacinquesima Biennale veneziana del 2013. Le opere esposte pongono questioni di filosofia dell'arte (estetica) di grande interesse. Una commissione scientifica ha cooptato tre artisti (Josef Koudelka, Lawrence Carroll e Studio Azzurro - fuori concorso Tano Festa), a cui ha suggerito, come tema per le loro opere, il testo dei primi undici capitoli della Genesi.

Nella sua essenza, il rapporto tra arte e fede si basa sulla forza espressiva dell'arte di rendere visibile, percepibile il dono della fede, in grado di coinvolgere le persone, dalle più umili alle più colte, nella verità della religione. Nei secoli, ciò è stato possibile attraverso una fondamentale relazione triangolare tra arte, fede, bellezza.

Questa relazione triangolare può essere auspicata, così come il rapporto "laico" tra arte e bellezza può essere altrettanto desiderato, ma la loro realizzazione formale si è vista soltanto in opere sempre giudicate marginali rispetto alla grande corrente dei movimenti artistici contemporanei. La ragione della critica agli artisti che si sono impegnati nella realizzazione di quella relazione, è semplice: la modernità si sviluppa contro l'idea di bellezza; la bellezza nella modernità non è più una categoria del giudizio estetico.

Si prenda ad esempio proprio il rapporto arte e fede così come è stato realizzato nello spazio sacro durante il secondo dopo guerra: domina il minimalismo, il pauperismo, il brutalismo; si ricordino invece gli edifici religiosi prima della guerra: monumentali, ieratici, con cui si sfidava la possibilità di una bellezza moderna. Si pensi alla Chiesa della Gran Madre di Dio (1931-33), tempio monumentale dell'architetto Cesare Bazzani, voluta da papà Pio XI. La Basilica del Sacro Cuore di Cristo Re (1929-34), a Roma, dell'architetto Marcello Piacentini, oppure le chiese di Oriolo Frezzotti, e altre ancora dimenticate dai libri di storia dell'arte, messe all'indice dall'attuale cultura modernista che, invece, non fa una piega di fronte a chiese che sembrano capannoni industriali, disadorne, irriverenti. La tanto celebrata Cappella di Ronchamp di Le Corbusier è edificata nel rispetto del "brutalismo", stile architettonico pauperista, che nel termine stesso richiama con evidente sottolineatura l'ostilità culturale verso la bellezza.

Le opere esposte al padiglione della Santa Sede rappresentano un'inversione di tendenza di questa modernità che ha esiliato la bellezza, che ha infranto il rapporto arte-fede? No, assolutamente. Sfido chiunque a leggere in quelle opere i temi della Genesi e a cogliere la bellezza della fede: sono opere che hanno bisogno di essere spiegate, devono ricorrere al critico per dire che lì si deve interpretare questo e là quello. L'arte non va spiegata, l'arte spiega.

## CONTRIBUȚII PRIVIND OPERA PICTORULUI FRANZ ANTON MAULBERTSCH (1724 - 1796) ÎN TRANSILVANIA

VASILE DUDA\*, NICOLAE SABĂU\*\*

**ABSTRACT.** *Contributions Regarding the Artwork of Franz Anton Maulbertsch (1724 - 1796) in Transylvania.* Franz Anton Maulbertsch grew as an artist within the Arts Academy of Vienna, in the 18th century. His paintings have been kept in Transylvania in St. Michael's Church of Cluj-Napoca and in the collection of the Roman-Catholic Bishopry of Alba-Iulia, having been brought from the Orlat military centre. Two canvases signed by the master were discovered in 2010 in The Trinity Church of Bistrita. The painting *Adoration of the Magi* from the Roman-Catholic Parish Church of Cluj was executed between 1749 and 1750, when the young artist was awarded the first prize of the Arts Academy of Vienna. The Empress Maria Theresa donated six 1765 paintings belonging to the artist to the Border Regiment of Orlat: *Adoration of the Shepherds, Christ Among His Disciples, the Pentecost, Ascension of Christ, Christ Offering His Disciples the Holy Communion at the Last Supper, Salomé and John the Baptist*. Having been restored in 1934, the paintings are hosted by the collection of the Roman-Catholic Bishopric of Alba-Iulia. Two canvases of 190X130 were discovered in Bistrita: *Ascension of Christ* and *Christ Offering His Disciples the Holy Communion at the Last Supper*. The paintings have identical compositions with those in the collection of Alba Iulia, contrasting only in a few execution details. The scene of the ascension discovered in Bistrita is signed at the right, at the bottom of the canvas, A. M. pinxit 1763. The painting of the Holy Communion scene offers a taller and more complex deployment, as compared to the one in Alba-Iulia. The paintings of the Viennese master Franz Anton Maulbertsch enrich the cultural heritage of Transylvania, shaping the influences of the late baroque towards Eastern Europe.

**Keywords:** *Transylvania, baroque, painting, Franz Anton Maulbertsch*

---

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

\*\* *Profesor universitar la Departamentul de Istorie Medievală, Premodernă și Istoria Artei, facultatea de Istorie și Filozofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, nicolaesabau@personal.ro*

Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) este un artist format în cadrul Academiei de Arte din Viena în secolul al XVIII-lea, opera fiind prezentată și studiată în istoriografia internațională de foarte mulți specialiști și pasionați de artă.<sup>1</sup> Pânzele sale zugrăvite în culori și compoziții luminoase în Austria, Ungaria, Cehia, Slovacia, Transilvania/România și Germania, s-au răspândit prin intermediul colecționarilor peste tot în lume.<sup>2</sup> În România se cunoșteau lucrările maestrului din Cluj-Napoca și Alba-Iulia, dar mai nou, au fost identificate(?) două pânze și la Bistrița.

Pictorul s-a născut într-o familie cu preocupări artistice din Langenargen, a studiat pictura cu Peter van Roy și Jacob van Schuppen,<sup>3</sup> de la care a deprins desenul și structurile compoziționale cu tendință descriptivă, ancorate în detalii aparente de vestimentație. O influență hotărâtoare în opera sa a avut-o pictura maestrului Paul Troger (1698-1762), profesor în cadrul Academiei din Viena, începând cu anul 1751 și rector al instituției între anii 1754-1757<sup>4</sup>, cu un stil mai dinamic, impus de compoziții structurate după diagonale ascendente derulate de la stânga la dreapta și amplificări cu întoarceri în zig zag, pentru construcții spațiale complicate. Personajele cu atitudini ușor teatrale oferă prin gesturi dinamice și expresii ale fizionomiei, caracteristicile exacte și didactice ale stilului baroc. Paul Troger aprofundează această orientare stilistică prin opera artiștilor italieni Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), Gian Battista Piazzetta (1682-1754), Gian Battista Pittoni (1687-1767) și Gian Battista Tiepolo (1692-1769).<sup>5</sup> Această tipologie compozițională cu linii ascendente și distribuții zigzagante, cu personaje în racursi și accente cromatice luminoase și chiar o anumită conformație a fizionomiei, sunt comune între lucrările tânărului Maulbertsch și unele lucrări ale maestrului Troger.<sup>6</sup>

Franz Anton Maulbertsch are o interpretare mai evlavioasă, cu personaje dispuse în atitudini de puternică trăire religioasă, cu desfășurări inspirate din textele evangheliei. Caracteristicile enunțate se înscriu în tendința generală a picturii practicate

<sup>1</sup> Th. Frimmel, E. Hawlik, K. Mádl, Franz Matsche, János Kapossy, E. Ybl, A. Pigler, Hans Rotter, Gyula Géfin, Josef Zykan, Arthur Saliger, Hans Tintelnot, K. Garzarolli-Thurnlackh, H. Eggart, Biró Jozsef, Klára Garas, J. Zykan, Walter Wagner, Ivo Krsek, Otto Benesch, B. Grimschitz, E. Günther-Mayer, F. Grossmann, Maria Eva Triska, J. A. Friesen, Ruppert Feuchtmüller, Bruno Bushart, Dagmar Zimdars, Karl Möseneder, Günter Brucher, Franz Martin Haberditzl, Pavel Preiss, Ch.Tolnay, L. Végvári, F. Gerke, E. Eigentler, Nicolae Sabău, Cristiane Lemmens, Ferenc Dávid, Monika Dachs, Péter Kovács, Thomas DaCosta Kaufmann, H. Schwarz, I. Krsek, Werner Teleskó, Stefano Zufii, Lubomir Slavicek, ș.a.

<sup>2</sup> Thomas Da Costa Kaufmann, *Painterly Enlightenment: The art of Franz Anton Maulbertsch, 1724-1796*, University of North Carolina Press 2005, p. 3.

<sup>3</sup> József Biró, *Erdély művészete, az 1941- ben megjelent kötet hasonmás kiadása a Dovin Művészeti kft gondozásában*, Budapest 1989.

<sup>4</sup> Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, II, *Pictura*, Cluj-Napoca 2005, p.208.

<sup>5</sup> Maja Schrenzel, Paul Troger, *Malerei der Apokalypse*, Viena 1985, pp.25-27.

<sup>6</sup> *Festgabe 300 Jahre Paul Troger (1698-1998)*, Welsberg 1998, p.13.

în Europa Centrală, dar maestrul vienez se distinge prin suptelea și inventivitatea interpretării. Influențele măștrilor italieni Gian Battista Piazzeta, Gian Battista Tiepolo și Gian Battista Pittoni se regăsesc și în maniera lui Maulbertsch. În plus iluzionismul oglinzii concave utilizat de Andrea Pozzo a fost introdus și în marile compoziții din bolțile edificiilor religioase pictate la comanda bisericii romano-catolice de pictorul vienez.<sup>7</sup> Această manieră de lucru există și în compozițiile realizate de lombardul Carlo Innocenzo Carlone (1686-1775),<sup>8</sup> sau la racursiurile personajelor lui Daniel Gran (1694-1767), desfășurate în combinații cu formele unor cornișe și balustrade reale sau iluzioniste.<sup>9</sup> Interpretarea dinamică cu tendință echilibrată specifică clasicismului sau cu efectele unor perspective cromatice și decorative, specifice rococoului a lăsat amprente mai largi în arta germană, cunoscută și în opera pictorilor Johann Ignaz Cimbäl, Johann Michael Hess, Gustav Bachmann, Franz Josef Falkoner, Anton Steinwald, Adam Franz Neuhauser.

În Transilvania au fost identificate și publicate în istoriografia de specialitate lucrări ale artistului Maulbertsch din Biserica romano-catolică Sf. Mihail din Cluj și Biserica romano-catolică din Orlat, ultimele, preluate din 1935 în colecția Episcopiei romano-catolice din Alba Iulia<sup>10</sup>. Aceste picturi analizate detaliat de istoricii de artă<sup>11</sup> au fost integrate în opera generală a maestrului. Lucrarea de la Cluj, face parte din perioada timpurie a creației și se integrează în caracteristicile stilistice practicate în preajma anului 1750<sup>12</sup>, când tânărul pictor dezvăluie atașamentul său față de un stil ce corespundea barocului târziu din faza decorativă cu lizibile reflexe ale unora dintre măștrii venețieni (Sebastiano Ricci, Gian Battista Piazzetta) ale căror opere

<sup>7</sup> *Acta Historiae Artis Slovenica, Baroque Ceiling Painting Public and Private Devotion in the Towns of Central Europe and Northern Italy*, 16, 1-2, Lubiana 2011, p. 249.

<sup>8</sup> Ehrenfried Kluckert, *Baroque Architecture in Germany, Switzerland, Austria, and Eastern Europe*, în *Baroque, Architecture. Sculpture. Painting*, Ullmann & Könemann 2007, p. 194.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 244, 263.

<sup>10</sup> Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch (1724-1796)*, Budapesta 1960, pp. 9, 178, 197, 210; Viorica Marica, *Biserica Sf. Mihail din Cluj*, Ed. Meridiane, Cluj 1967, p. 27; Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch*, Viena 1977, pp. 406-408; Nicolae Sabău, *Metamorfoze...op.cit.*, II, pp. 207-213.

<sup>11</sup> Nicolae Sabău, *Metamorfoze...op.cit.*, II, pp. 207-213.

<sup>12</sup> Biró József în baza unor documente (*Rationes Ecclesiae Claudiopolitanae de Anno 1739*, cheltuielile efectuate după 1748) referitoare la momentul construirii altarelor, a sculpturilor din interiorul bisericii parohiale dar și precisa marcare în Rationes a prezenței amintitei pânze înainte de anul 1750: „*Pro imaginum Trium Regium misi Viennam ex illa suma Rh 20 vide infra*” dar și a concluziilor unor reputeți specialiști contemporani, considera tabloul „Închinarea regilor Magi” una dintre creațiile cele mai timpurii ale tânărului pictor (intervalul 1748-1750), alături de alte două pânze de altar cu tema *Sf.-ta Walburga cu Sfinții* din Eichstätt (biserica St. Walburg) și Muzeul din Ulm (Otto Benesch, *Maulbertsch. Zu en Quellen seines malerischen Stil. "Städtejahrbuch"*, Frankfurt a. M., III/IV., 1924, p. 107; Dr. Biró József, *A kolozsvári Szent Mihály-templom barok emlékei*, Cluj-Kolozsvár 1934, pp. 65-68).

erau cunoscute și studiate în capitala imperiului. Lucrările păstrate la Alba Iulia se încadrează în perioada de maturitate artistică specifică anilor 1760-1770.<sup>13</sup>

În urma unor cercetări desfășurate în colecția Bisericii romano-catolice din Bistrița au fost identificate mai multe pânze care se încadrează în stilistica barocului târziu.<sup>14</sup> Două pânze, foarte asemănătoare celor provenite din capela de la Orlat au fost identificate cu semnătură și datare ca fiind ale maestrului Franz Anton Maulbertsch. Lucrările bistrițene pun în valoare dezvoltarea acestui centru administrativ, politic și cultural după stabilirea controlului habsburgic în Transilvania, iar prezența lucrărilor se justifică prin implicarea casei imperiale în susținerea centrului religios catolic din Bistrița. Analiza lucrărilor transilvănene completează opera marelui artist și oferă o radiografie a nivelului cultural al provinciei în raport cu centrul cultural vienez.<sup>15</sup>

Lucrarea *Închinarea Regilor Magi* (u. p., 171,2x87,6) din biserica parohială romano-catolică din Cluj a fost realizată așadar în perioada 1748-1750, în perioada în care tânărul artist bătea la porțile Academiei de pictură, sculptură și arhitectură din Viena<sup>16</sup>, instituție specială în care va fi înregistrat începând cu 8 martie 1749 și care-l va premia în noiembrie 1750.<sup>17</sup> Scena selectată oferă în primul plan momentul culminant al închinării magilor pe fundalul unui cadru arhitectural ruinat, încadrat de o

<sup>13</sup> *Ibidem*, 210-211.

<sup>14</sup> Vasile Duda, *Picturi de secol XVIII în Colecția bisericii romano-catolice din Bistrița*, la „Conferința Medicina și Religia”, Bistrița 2014.

<sup>15</sup> Într-un studiu exhaustiv a lui Biró Jozsef asupra celor șase tablouri inedite din Transilvania (piesele de la Orlat) datorate acestui maestru, autorul menționează și picturile bistrițene; informația o datora Episcopului de Alba Iulia Adolf Vorbrucher care, într-una dintre vizitele sale canonice, a văzut aceste lucrări. Nici Biró Jozsef și nici Garas Klara (1960 *ante quem*) nu au putut cerceta *de visu* aceste lucrări. Cel dintâi își exprimă îndoiala că aceste picturi, în pofida semnăturii autograf, ar aparține maestrului, socotindu-le mai degrabă reluări, schițe(!?), ori creații datorate atelierului său, bazându-se probabil și pe informație relativă la dimensiunile mai mici ale acestor piese, 171,2x87,6, comparativ cu cele donate de Maria Terezia în anul 1776 bisericii catolice din Orlat, pânze de altar ce măsoară 194x140 cm. (Biró Jozsef, *Hat ismeretlen Maulbertsch-kép Erdélyben*, în „Magyar Művészet”, XIII, Budapesta 1937, nota 17 la p. 388).

<sup>16</sup> Biró Jozsef, *A kolozsvári Szt. Mihály templom barokk emlékei*, Cluj 1934, p. 64; Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch. 1724-1796*. Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapesta 1960, pp.18-19; Idem, *Maulbertsch Magyarországon*, în *Barokk és Maulbertsch*, Veszprém, 1992, pp.174-176; W. Aschenbrenger, G. Schweighofer, *Paul Troger, Leben und Werk*, Salzburg, 1965; Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch*, Viena 1977, pp. 101, 103, 180, 197; Wolfgang Prohaska, *Gemälde*, în *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, IV, Prestel, München, Londra, New York, 1999, p. 392.

<sup>17</sup> Premiul întâi acordat de Academie lui „Antonius Maulbertsch aus Schwaben” va fi menționat în *Diarium*-ul vienez din 6 noiembrie 1740 la Nr. 50. (Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch...op.cit.*, VII, p. 241.).



perspectivă cromatică luminoasă ce materializează extazul mistic al momentului (Fig. 1). Artistul stimulează imaginația privitorului și extinde percepția vizuală dincolo de marginile lucrării printr-o compoziție deschisă de mare încărcătură barocă.<sup>18</sup> Insistența pe decorativismul vestimentar și accentele de lumină, oferă o scenă spectaculoasă, chiar dacă anumite disproporții ale personajelor rămân deranjante. Măiestria conturării volumetriei drapajului contrastează cu profilul bidimensional al fizionomiei magilor și trădează unele adaptări din compoziții ale măștrilor studiați. Lucrarea pare influențată de o compoziție pe aceeași temă a lui Gian Battista Pittoni,<sup>19</sup> iar structurile arhitecturale ale fundalului au corespondențe în pânzele lui Daniel Gran, în timp ce detaliul cu Fecioara Maria cu Pruncul Iisus și regele Balthasar se așează sub influența maestrului Paul Troger.<sup>20</sup>

Stilul narativ al tânărului artist conturează prin desen detalii vestimentare, volumetria unor vase sau texturile cărămizii, pietrei și lemnului. Considerăm surprinderea acestor detalii ca efect al unei „lucrări școală”, în care ucenicul trebuia să-și arate măsura talentului său. Pe de altă parte unele detalii pot să ofere și pretextul unor speculații hermeneutice; lumina în cromatică trandafirie inspirată din strălucirea răsăritului și vegetația exotică a fundalului, inspirată din imaginarul Grădinii Edenului, sugerează un *renovatio mundi*, o interpretare simbolică a *Nașterii Domnului*.

Obiectele care îi însoțesc pe cei trei magi amintesc de cuvântul scripturii: „Și intrând în casă, au văzut pe Prunc împreună cu Maria, mama Lui, și căzând la pământ, s-au închinat Lui; și deschizând visteriile lor, i-au adus Lui daruri: aur, tămâie și smirnă.”<sup>21</sup>

Regele Balthasar al Arabiei a adus aur împăratului lumii, el își abandonează turbanul și se supune în fața adevăratei credințe – prin detalii de interpretare se face probabil aluzie la o sperată închinare otomană. Cădelnița cu tămâie adusă de Gaspar, regele Indiei are în zona mediană un decor cu trei pietre, simbol al Sfintei Treimi, iar barca cu smirnă oferită de Melchior, regele Persiei este simbolul bisericii întemeiată de Mântuitor prin învățătura sa, pe care o admiră ca pe o revelație și Sfântul Iosif. Maulbertsch oferă o imnografie a sărbătorii într-o cheie de înțelegere specifică epocii: aur pentru că Iisus Hristos este împăratul lumii; tămâie pentru că este Dumnezeu; smirnă pentru că o să pătimească și o să fie martirizat pentru păcatele lumii. Sus în cer sub semnul luminii divine, doi îngeri cu drapaje în culori simbolice, ce sugerează ziua și noaptea, se îmbrățișează frățeste și confirmă complementaritatea Vechiului și Noului Testament.

<sup>18</sup> Nicolae Sabău, *Metamorfoze...op.cit.*, II, pp. 208-209.

<sup>19</sup> *Adorația Magilor*, 1740, *Collegiata dei Santi Nazaro e Celso*, Brescia.

<sup>20</sup> *Adorația Magilor*, 1739, altarul lateral al bisericii parohiale din Welsberg.

<sup>21</sup> Matei, 2,11.

În acest context lucrarea din Cluj a maestrului vienez devine un adevărat manifest enunțat la începutul carierei cu energia plină de entuziasm și speranță a tinereții. Odată cu maturizarea artistică Maulbertsch renunță la asemenea artificii interpretative cu rol descriptiv și se concentrează mai mult pe conținutul plastic al lucrărilor, pe expresivitatea cromatică și perspective iluzioniste. Picturile din biserica piaristă din Viena (1752-1753), castelul din Ebenfurth (1754), biserica parohială din Heiligenkreuz-Gutenbrunn, (1757), biserica parohială din Sümeg (1757-1758) și Palatul Episcopal din Kremsier (1758-1760) materializează evoluția stilistică de la multiplicare spre simplificare, de la detalii inutile spre forme plastice expresive. Compozițiile dinamice construite din efecte cromatice cu personaje în mișcări variate, caracterizate de figuri alungite și dispuneri în racursi, pun în valoare interesul pentru o poetică a spațiului, obținut prin efecte imaginare în *trompe l'oeil*. Pânzele de mari dimensiuni realizate pentru biserica carmelitelor din Székesfehérvár între anii 1760-1765 continuă această linie a marelui artist și chiar dacă nu ocupă bolțile clădirii, ideea de a realiza o pictură cu efecte imponderabile se păstrează.

Notorietatea artistului atrage mai multe comenzi oficiale din partea unor înalți prelați și ai membrilor casei imperiale. Prin intermediul acestor comandatari lucrările artistului sunt distribuite spre diferite colțuri ale imperiului, inclusiv în Transilvania.

Împărăteasa Maria Tereza a donat Bisericii romano-catolice din Orlat, construită pentru ofițerii regimentului românesc mai multe pânze realizate de Anton Franz Maulbertsch. Lăsamântul din 1776 consemna: „... *predicta Capella ornamentis ad Sacros usus deservientibus et 6 elegantis operis imaginibus, quae ad pietatem favendum in parietibus Capellae pendent, ab Augustissima Majestate Maria Theresia donata fuerit anno adhuc 1776, uti istud in calce bujus protocolli videre est.*”<sup>22</sup> Picturile sunt restaurate în 1934 la Brașov, în atelierul pictorului Hans Hermann.<sup>23</sup> În 1935 tablourile restaurate ajung în colecția Episcopiei romano-catolice fiind expuse în Palatul Episcopal din Alba Iulia.<sup>24</sup> Unele dintre pânze au semnătura maestrului și anul execuției, iar altele pot să-i fie atribuite prin analogie stilistică. Tablourile au forme rectangulare, dar în partea superioară sunt încoronate de un segment de arc, o formă compusă specifică unor pânze de altar.

Lucrarea *Adorația Păstorilor* (Fig. 2) oferă o compoziție centrată cu o interpretare plastică eliberată de povara unor detalii inutile. Maria cu Pruncul formează un centru de interes selectat printr-o lumină abundentă, degajată chiar

<sup>22</sup> Biró József, *Hat ismeretlen...op.cit.*, p. 377; Klára Garas, *Franz Anton Maubertsch...op.cit.*, doc. LXII, p.255; Nicolae Sabău, *Metamorfoze...op.cit.*, II, pp.209-210.

<sup>23</sup> Biró József, *Hat ismeretlen...op.cit.*, nota 12 la p. 384; Nicolae Sabău *Metamorfoze...op.cit.*, II, p.210.

<sup>24</sup> Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch...op.cit.*, pp.407-408.

din interiorul pânzei, din zona pruncului, iar distribuția radiantă a luminii determină selectarea fragmentară a figurilor păstorilor, care asistă la magia mistică a momentului. Chipul Mariei se înscrie în iconografia pictorului, cu trăsături prelungi, oval plin încheiat într-o mică bărbie ascuțită și nasul drept, mai lung deasupra unei guri mici.<sup>25</sup> Noblețea și grația Mariei împreună cu inocența pruncului sunt expuse în contrast cu expresivitatea aspră a fizionomiei păstorilor interpretați prin tușe mai largi și picturalități oferite de efectele clarobscurului. Scena pare imponderabilă și deci supranaturală prin atmosfera creată, iar un miel detaliat în primul plan face aluzie la sacrificiul umilinței, acceptat de Mântuitor. Într-o temă similară din 1775 artistul nu mai păstrează atât de multe elemente simbolice și lasă o desfășurare mai amplă personajelor și efectelor plastice.<sup>26</sup> Sesizăm un interes sporit și pentru sublinierea unei atmosfere intime, de familie, așa cum apare și în alte lucrări ale pictorului în care tematica religioasă permite interpretări mai cotidiene.<sup>27</sup>

Lucrarea *Iisus între Apostoli* (Fig. 3) este semnată în colțul din stânga, jos, A.M.p.1763, și oferă un moment de detașare, de bucurie umană a Mântuitorului și apostolilor săi. Într-un cadru vegetal reprezentat naturalist, într-o cromatică caldă, apostolii absorbiți de predica Mântuitorului au un aer meditativ, au o potențialitate statică până la rostirea cuvintelor de învățătură. Artistul dezvoltă o compoziția atipică, Mântuitorul fiind plasat excentric axei centrale a tabloului,<sup>28</sup> iar în fața sa este reprezentat Sfântul Petru, întâiul între apostoli. Roșul intens din preajma fizionomiei Sfântului Petru, simbol al activismului, dar și al măririi, este în contrast cu aerul umil al Mântuitorului. Pictura face vizibil momentul desfășurat la izvoarele Iordanului, al Cezareii lui Filip, când Iisus a întrebat pe ucenicii Săi: *Cine zic oamenii că sunt Eu, Fiul omului?* După răspunsuri diverse Simon Petru i-a zis: *Tu ești Hristosul, Fiul Dumnezeului celui viu!*

Iisus îi răspunde astfel: *Ferice de tine, Simone, fiul lui Iona; fiindcă nu carnea și sângele ți-a descoperit lucrul acesta, ci Tatăl Meu care este în ceruri. Și Eu îți spun: tu ești Petru, și pe această piatră voi zidi Biserica Mea, și porțile Locuinței morților nu o vor birui. Îți voi da cheile Împărăției cerurilor, și orice vei lega pe pământ, va fi legat în ceruri, și orice vei dezlega pe pământ, va fi dezlegat în ceruri.*<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Nicolae Sabău, *Metamorfoze...op.cit.*, II, pp.210-211.

<sup>26</sup> *Adorația Păstorilor*, Národní Galerie, Praga, după Thomas Da Costa Kaufmann, *Painterly Enlightenment: The art of Franz Anton Maulbetsch, 1724-1796*, University of North Carolina Press 2005.

<sup>27</sup> Mirjana Repanič-Braun, *Josephs Traum von Franz Anton Maulbertsch im Schloss Gornja Bistra*, în *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa*, Hrg. Eduard Hindelang, Lubomir Slaviček, Langenargen – Brünn 2007, p.11.

<sup>28</sup> Nicolae Sabău, *Metamorfoze...op.cit.*, II, pp.211.

<sup>29</sup> Matei, 16:13-19.

Îngerul care emană lumină deasupra capului Sfântului Petru confirmă inspirația divină prin care apostolul îl recunoaște ca regele mesianic din casa lui David, care urma să domnească fără rivali peste toată lumea. Poziția tronând a Mântuitorului susține revelația, iar piatra de la picioarele lor descrie mai departe textul religios. Toiagul din mâna lui Petru face aluzie la funcția în care a fost investit și susține implicit simbolistica primatului papal în cadrul creștinătății. Realizarea unei asemenea scene pentru zonele militarizate din Transilvania, în care românii acceptaseră de curând unirea cu Biserica Romei, poate că nu este chiar întâmplătoare.

Lucrarea *Pogorârea Sfântului Duh* (Fig. 4) este semnată în colțul din dreapta, jos, A.M.p.1763 și pune în valoare conceptul compozițional de unitate în diversitate. Maria cu mâinile încrucișate evlavios la piept împreună cu un grup important de apostoli au privirile extaziate spre întâlnirea mistică cu Sfântul Duh, apărut în chip de porumbel<sup>30</sup> și arătat fiecăruia dintre apostoli în limbi de foc. În dinamica extazului mistic se remarcă în primul plan diaconul Ștefan, urmat de apostolul Pavel într-o atitudine smerită, care amintește de interpretarea realizată de Tiepolo în 1734<sup>31</sup>, iar în vârful compoziției, în cea mai ascendentă poziție este apostolul Petru. Reprezentarea lui Petru și a Mariei subliniază chiar importanța acordată acestora în cadrul bisericii romano-catolice, Petru este primul între apostoli și susține întăietatea papalității, iar cultul Mariei a întărit biserica în fața protestantismului. Martiriul și apostolatul sugerate prin personajele din primul plan valorizează fundamentele catolicismului în general și confirmă caracteristica artistului de a transmite mesaje și concepte dincolo de formele aparente ale imaginilor. Tehnica plastică experimentată de artist se materializează prin folosirea unor centre de interes zonale, prin utilizarea diagonalelor și tensionării asimetrice, prin aplicarea contrastului de valoare care selectează personajele importante ale subiectului abordat. După regulile compoziției plastice artistul oferă veridicitate mișcării personajelor și subliniază aspectele psihologice ale temei, cu accent pe efectele plastic-expresive.<sup>32</sup>

*Înălțarea Domnului* (Fig. 5) pune în valoare știința maestrului vienez de a oferi imponderabilitate personajelor sale. Gestică debordantă a apostolilor este contrabalansată de verticalitatea senină a Mântuitorului într-o structură compozițională piramidală. În primul plan Sfântul Ioan Evanghelistul citește în cartea sfântă, aluzie la viziunea apocaliptică care prezice Ziua Domnului<sup>33</sup>. Dacă păstrăm caracteristicile fizionomiilor apostolilor din scenele anterioare, atunci Sfântul Petru este reprezentat

<sup>30</sup> Nicolae Sabău, *Metamorfoze...op.cit.*, II, p. 213.

<sup>31</sup> *Înălțarea Mariei*, Biserica „Ognissanti”, Rovetta, ulei pe pânză, 3,78x1,34, 1734. Pictorii italieni au introdus această interpretare cu Sfântul Pavel într-o atitudine de pietate.

<sup>32</sup> Mihály Jenő Bartos, *Compoziția în pictură*, București 2009, pp. 152-153.

<sup>33</sup> *Apocalipsa*, 20:12-15.

cu toiagul păstoriei sale, aluzie la cârja papală, în partea dreaptă a Mântuitorului primind parcă binecuvântarea Sa, cu chipul transfigurat de importanța momentului mistic. Apostolii participă extaziați la această epifanie, atrași în vârtejul mișcării de virtuozitate verticalizată unidirecționat, de jos în sus, impus de prezența splendorii divine. Fără alte informații suplimentare apostolul Petru poate să fie interpretat și de personajul încărunit din planul secund, avantajat de o mai bună vizibilitate.<sup>34</sup>

Lucrarea materializează o vitalitate acțională și introduce în spațiul pictural mișcarea virtuală, sugerând astfel imaginii plastice sensuri simbolice și temporale. Armonia ansamblului pictural a fost construită după regulile compoziției dinamice, printr-o „dezordine organizată”, printr-o continuă balansare între cantități, calități, tensiuni și contraforțe,<sup>35</sup> care indică desfășurarea mișcării verticale, de înălțare a Domnului, ca element dominant. Compoziția este asemănătoare cu *Înălțarea Domnului* din Sûmeg realizată în 1758. Atitudinea Sfântului Ioan reprezentat în primul plan are corespondențe în atitudinea personajelor din scenele *Bunavestire* și *Iisus la templu* realizate tot pentru biserica din Sûmeg. Prin comparație evoluția stilistică a artistului spre expresivități plastice este evidentă.

Scena *Împărtășania Apostolilor* (Fig. 6) are doar jumătate din dimensiunile celorlalte pânze.<sup>36</sup> Iisus în prim plan, dar nu în axa centrală este încadrat de apostoli, dintre care se remarcă Ioan privind temător lângă Mântuitor, un apostol pleșuv care se împărtășește, iar în colțul mesei cu mână diformă se distinge fizionomia lui Iuda Iscariotul.<sup>37</sup> Lucrarea păstrează simbolismul epocii într-o formă mult mai plastică față de *Cina de Taină* realizată în 1754<sup>38</sup> și păstrată la Residenzgalerie din Salzburg. Scena de la Alba Iulia se concentrează pe atitudinea personajelor și învăluie toată acțiunea într-un clarobscur pronunțat, chiar dacă în fundal se disting structurile unei arhitecturi clasice. Pânza din Salzburg insistă și pe natura statică a mesei, cu transparența unui pahar de sticlă, sclipirea vaselor de metal, textura unei lămâi și

<sup>34</sup> Nicolae Sabău, *Metamorfoze...op.cit.*, II, p. 213.

<sup>35</sup> Mihály Jenő Bartos, *Compoziția...op.cit.*, p.148.

<sup>36</sup> Pe dosul tabloului se află o însemnare/notificare datorată restauratorului Hans Hermann care menționează că pânza din partea inferioară a tabloului era aproape integral distrusă, drept urmare aceasta a fost tăiată, noile dimensiuni ale lucrării fiind de: înălțimea 79 cm, lățimea 100 cm...: „Die fehlende untere Hälfte des Bildes war rettunglos zerstört” (Dr. Biró József, *Hat ismeretlen...op.cit.*, nota 12 la p. 384).

<sup>37</sup> Nicolae Sabău, *Introduction to the baroque painting of Transylvania* în Daniela Dâmboiu; Iulia Mesea (coord.), „Confluente. Repere europene în arta transilvăneană. Convergences. European Landmarks in Transylvanian Arts./ Konfluenzen. Europäische Bezüge der Siebenbürgischen Kunst” Catalog de expoziție, Palatul Brukenthal, Sibiu 2007. Editura Altip, Alba Iulia 2007, pp. 55-70, fig.6, p. 58.

<sup>38</sup> Ulei pe pânză, 77,5x143 cm.



a pâinii netăiate. Aceste olandisme, atât de prezente în epocă,<sup>39</sup> transferă atenția privitorului spre aspecte mult mai lumești față de obiectivul principal al conținutului. Cuțitul poziționat în partea lui Iuda pune în evidență pornirile sale distructive, iar un câine ieșit de sub masă îi identifică tentația malefică – aceste detalii caută să pună în valoare caracterul moralizator al operei.<sup>40</sup> Asemenea amănunte lipsesc din lucrările artistului după 1760, iar selecția și ierarhizarea importanței scenografice nu-l mai desprind pe privitor din obiectivul principal al operei.

Tabloul *Salomé și Ioan Botezătorul*, conform istoriografiei, este semnat și datat A. Maulbertsch *Pinxit, 1763*, dar lucrarea lipsește din colecția episcopală.<sup>41</sup>

Lucrările maestrului realizate în preajma anului 1763 se remarcă prin știința cadrului compozițional, prin dramatismul și feroarea religioasă a personajelor evidențiate printr-o cromatică caldă și reverberații intense. Trebuie însă remarcat că în astfel de perioade cu comenzi intense i-au fost alături și ucenici care au făcut posibilă onorarea comenzilor numeroase.<sup>42</sup>

Cercetările derulate în anul 2010 în cadrul colecției Bisericii romano-catolice din Bistrița au pus în valoare mai multe pânze de secol XVIII, dintre care, unele dezvăluie caracteristicile pânzelor realizate de Franz Anton Maulbertsch.<sup>43</sup> Două pânze pictate în ulei, cu șasiu de 190x130cm, cu rame de lemn de 5,5cm decorate în casetaj, reprezintă scena *Înălțarea Domnului și Împărțășania Apostolilor/Cina cea de Taină*. Tema, compoziția, distribuția personajelor și celelalte mijloace plastice sunt similare până spre identic, cu cele ale scenelor cu același nume aflate în colecția Episcopiei romano-catolice din Alba-Iulia și donate de Maria Tereza capelei militare din Orlat. Tabloul *Înălțarea Domului* (Fig. 7 a, b) de la Bistrița este semnat în partea dreaptă, jos, *A.M.pinxit 1763* (Fig. 8), iar *Împărțășania Apostolilor* (Fig. 9 a, b) oferă o desfășurare mai înaltă și completă, față de cea din Orlat. Documentarea exactă a pânzelor donate Regimentului din Orlat lipsește pânzelor din Bistrița, dar mediul militar întrunește condiții similare. Imperiul Habsburgic a înființat în 1762-63 două regimente de graniță românești, unul cu sediul la Orlat și altul cu sediul la Năsăud, lângă Bistrița. Capela ofițerilor din Orlat construită în 1762 a primit cunoscuta donație a împărătesei. La Năsăud s-a construit o capelă romano-catolică în perioada anilor 1763-1764. Organizarea Regimentului cezaro-crăiesc grăniceresc de infanterie al II-lea național român transilvănean cuprindea

<sup>39</sup> Norbert Schneider, *Still life*, Taschen 2003, pp. 100-119.

<sup>40</sup> Stefano Zuffi, *Baroque Painting, Two centuries of masterpieces from the era preceding the dawn of modern art*, Milano 1999, pp.254-257.

<sup>41</sup> Nicolae Sabău, *Metamorfoze...op.cit.*, II, p.213.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>43</sup> Vasile Duda, *Bistrița, istorie, oameni și cultură*, Bistrița 2011, pp.106-107.

97% români, dar aducea în zonă prin corpul ofițeresc circa 2% germani cu funcții și ranguri importante, care determină demararea construirii și dotării capelei militare catolice.<sup>44</sup>

La Bistrița autoritățile habsburgice au preluat o parte din proprietățile vechilor mănăstiri romano-catolice desființate de introducerea reformei religioase în 1543 și au eliminat iconoclasmul atât de păgubos pentru artele plastice.<sup>45</sup> În 1717 catolicii se instalează iarăși în oraș, iar influența habsburgică se amplifică.<sup>46</sup> Biserica vechii mănăstiri franciscane/minorită este reabilitată în 1772, iar din 1788 clădirea întrunește și funcția de biserică de garnizoană.<sup>47</sup> Într-o descriere din 1860 biserica este prezentată ca fiind: *frumoasă și solidă, cu 7 altare, toate din pietre quadrat cioplite*, dar mai mult pustie. Comunitatea românilor greco-catolici a achiziționat biserica în 1895, iar după 1948 a fost trecută parohiei ortodoxe.<sup>48</sup>

După incendiul din 1758 care distruge vechiul spital medieval al orașului se începe construcția actualului complex baroc, aflat sub administrația piariștilor din strada Gheorghe Șincai, cel mai impunător ansamblu arhitectural, de secol XVIII, al orașului Bistrița.<sup>49</sup> Școala piaristă a funcționat între 1717-1849, fiind prima școală înființată de piariști în Transilvania. Clădirea școlii a fost construită în 1764 și în spațiile acesteia au fost identificate și cele două pânze ale maestrului Maulbertsch. Biserica care închide complexul arhitectural pe latura estică a fost construită între anii 1781-1787, după planurile arhitectului Paul Schmidt din cadrul Biroului Imperial al Fortificațiilor (*Paul Schmidt Kays. Konigl. Fortif. Maurer Meister*). Casa imperială donează 7000 de florini pentru construcție, iar inscripția din frontonul principal subliniază implicarea împăratului: DEO VNI ET TRIO HAS AEDES POSVIT JOSEPHUS II ROM. IMP. MDCCCLXXXVIII. Șantierul de construcție a lăcașului a fost condus de Anton Türk (1750-1798), tehnician constructor imigrat din Austria, menționat în anul 1779 în Listele de impozite și în Matricolele parohiei catolice din Târgu Mureș, activ și pe șantierele de edificare a bisericilor romano-catolică din Odorhei și reformată din Pădureni (Reghin).<sup>50</sup> Biserica și școala piariștilor au fost achiziționate de Episcopia

<sup>44</sup> Adrian Onofreiu, Ioan Bolovan, *Contribuții documentare privind istoria regimentului grăniceresc năsăudean*, Cluj-Napoca 2012, pp. 54-58.

<sup>45</sup> Vasile Duda, Kiss Loránd, *Pictura Bisericii Evanghelice din Bistrița*, în „Biserica Evanghelică Bistrița, 450 ani”, Bistrița 2013, pp. 79-85.

<sup>46</sup> Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, I, *Sculptura*, Cluj-Napoca 2002, p.38.

<sup>47</sup> Corneliu Gaiu, Vasile Duda, *Monumente de arhitectură – Bistrița-Năsăud*, 5, *Mănăstirile Bistriței*, Cluj-Napoca 2011, p.5.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p.6.

<sup>49</sup> Vasile Duda, *Bistrița - oraș baroc*, în „Revista Ilustrată”, Seria nouă, II, nr. 3-4, Bistrița 2005, p. 125.

<sup>50</sup> B. Nagy Margit, *Stílusok, művek, mesterek. Művészettörténeti tanulmányok*, Bukarest 1977, pp. 32-49; Adrian Andrei Rusu, Nicolae Sabău, Ileana Burnichioiu, Ioan Vasile Leb, Mária Makó Lupescu (Coord. A.A. Rusu), *Dicționarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2000, pp. 70-71.

Romano-Catolică din Transilvania, în 1878. Clădirea școlii se amenajează ca sediu de protopopiat și casă parohială, iar biserica devine biserica parohială a orașului.<sup>51</sup>

În acest context este evident că prezența pieselor pictate de maestrul Franz Anton Maulbertsch în inventarul parohiei romano-catolice din Bistrița este rezultatul unei donații imperiale similare celei de la Orlat sau o comandă prin intermediul ordinului piarist. Reorganizarea militară a zonei, prezența unui corp ofițeresc catolic și politica de susținere a catolicismului în Transilvania au stat, probabil, la baza acestei achiziții. În limite prezumtive, până la o viitoare relevare documentară (*Historia Domus*, Liste vechi de *Inventar*), lucrările bistrițene puteau proveni de la două dintre altarele capelei catolice din Năsăud, frecventată de ofițerii regimentului grăniceresc din teritoriu. Informații ulterioare menționează aceste pânze între lucrările aflate în capela alipită după anul 1910 flancului apusean al bisericii piariste din Bistrița, o donație a Juditei Targovits, provenită dintr-o familie de armeni, naționalitate profund atașată ordinelor religioase franciscan și piarist.<sup>52</sup>

Analiza comparativă a pânzelor din Bistrița cu cele din Orlat, azi în Alba Iulia, oferă informații complementare importante pentru ambele colecții din Transilvania.

Pânza *Înălțarea Domnului* din Bistrița are exact același număr de personaje dispuse în poziții și cu atitudini similare. Axialitatea verticalizată a compoziției este dominată de silueta imponderabilă a Mântuitorului, înconjurat în partea inferioară de apostolii care asistă uimiți la întregul eveniment. Personajele sunt reprezentate într-o transfigurare mistică, pusă în scenă cu multă fantezie. Iisus reprezentat în racursi, înconjurat de îngeri este surprins într-un zbor de înălțare și într-o ușoară rotire, o formă de reprezentare devenită model consacrat în arta rococo. Cromatica este mai irizată în lucrările restaurate de la Orlat, în timp ce la Bistrița se păstrează o dominantă mai rece. Partea inferioară a pânzei din Orlat este puțin degradată și nu se distinge brațul unui apostol, în timp ce la Bistrița acesta se conturează mult mai clar. În lucrarea cunoscută din colecția episcopiei, Apostolul Ioan citește într-o carte din care se disting inițialele *A. M.*, dar pânza deteriorată nu permite citirea în întregime a mesajului care începea cu inițialele artistului. La Bistrița textul este complet *A.M. pinxit 1763* (Fig. 8). Diferențele dintre cele două lucrări se pot observa în special, în zona drapajelor, conturul acestora se păstrează, dar suprafețele interioare au volumele ușor diferite. Depistăm în acest context că unele scene, compoziții cu personaje sau tipologii de fizionomii erau reproduse cu desene pregătitoare care permit multiplicări și combinații în scene diverse. Accentele de lumină, efectele

<sup>51</sup> Corneliu Gaiu, Vasile Duda, *Monumente de arhitectură...op.cit.*, pp.17-18.

<sup>52</sup> De altfel între donatorii armeni se numără și familia Garabet care a donat în anul 1906 frumoasele vitralii ale bisericii, reprezentând pe Maica Domnului, Sf. Ioan Botezătorul și Sf. Cecilia (*Dicționarul mănăstirilor...op.cit.*, pp. 70-71.

cromatice, distribuția tușelor și imprimarea expresivității fizionomiei (Fig. 9 b, 10), sunt elemente care fac diferența pentru fiecare interpretare.

Pânzele au fost realizate pentru a decora altarele specifice barocului, astfel pânzele din Bistrița au în partea superioară amprenta mai închisă a unui arc care încadra partea superioară a tabloului. Extradosul mai închis al arcului demonstrează că pânza a fost amplasată într-un altar care avea în partea superioară forma unui arc semicircular. În egală măsură, dimensiunea lor corespunde pe deplin amplitudinii locului consacrat (194x130). Lucrările din colecția episcopiei au azi această formă oferită chiar de șasiu iar dimensiunile de 194X140. Identificăm în acest mod, caracteristicile tehnicilor de fixare ale pânzelor în tâmplăria altarelor, iar colțurile libere, din partea superioară ale unor compoziții din perioada barocă primesc explicații pragmatice.

Lucrarea *Împărtășania Apostolilor* are un număr similar de personaje, dar pânza este dublă față de tabloul episcopiei, pe lângă reprezentarea apostolilor la masă în jurul lui Iisus se poate distinge și imaginea conturată sub tăblia mesei, inclusiv corpurile personajelor din colțurile compoziției. În partea stângă Iuda are ascunsă la spate punga cu arginți, iar deformarea fizionomiei sale este determinată de momentul împărtășirii la care asistă și care îi evidențiază adevărata sa față. În partea opusă, Sfântul Petru, primul care se împărtășește, probabil nu întâmplător are pe partea sa a mesei pâinea și cuțitul, deoarece urmașii săi vor săvârșii acest ritual creștin în numele Domnului. Ceilalți apostoli asistă la miracolul mistic al momentului, iar apostolul Ioan este întruchiparea extazului mistic.

Insistența reprezentării sacrificiului carnal într-o tîpsie de pe masă oferă un detaliu de contrast cu formele purificate ale pâinii și potirului cu vin, simboluri ale curățeniei spirituale oferite de împărtășanie.

Artistul nu insistă în lucrare pe momentul deconspirării uneltirii lui Iuda devenit un adevărat clișeu artistic după lucrarea lui Leonardo da Vinci, ci alege momentul epifaniei divine, prin momentul împărtășirii. Maulbertsch deplasează momentul maxim al acțiunii pe momentul revelației, așa se explică mai bine și fizionomiile apostolilor absorbiți admirativ de forța mesajului mistic. Iisus este reprezentat în momentul în care „*luând pâine și binecuvântând, a frânt și, dând ucenicilor, a zis: Luați, mâncați, acesta este trupul Meu*”<sup>53</sup>, iar intuitiv privitorul asistă la momentul reiterat la fiecare slujbă de slujitorul Domnului, pe masa altarelor din bisericile romano-catolice. În scenele cu *Cina de Taină* de la Salzburg și Esztergom<sup>54</sup> artistul a reprezentat tradiționalul moment al surprinzătoarelor cuvinte: *Cel ce a întins cu Mine mâna în blid, acela Mă va vinde*.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Matei, 26, 26.

<sup>54</sup> Realizate în 1754, respectiv 1760.

<sup>55</sup> Matei, 26, 23.

Prin interpretarea din Transilvania, Maulbertsch a reușit să ofere o scenă nouă în iconografia creștină, o scenă cu impact mult mai mare din punct de vedere mistic și mult mai aproape de mentalul stilisticii barocului interesat de surprinderea punctului de maximă intensitate mistică. Cu această propunere practic artiștii din perioada barocului au depășit tradiția renascentistă. La fel de originală pare o fizionomie conturată în spatele Mântuitorului, o apariție fantomatică care pare o dedublare, poate sugestia prezenței sfântului spirit.

Lucrările redescoperite la Bistrița oferă o comparație inedită la nivelul pânzelor din Transilvania și împreună cu cele aflate în colecția Episcopiei Romano-Catolice din Alba Iulia sunt un reper important în evoluția stilistică a maestrului vienez. Asemenea cazuri de dublare a pânzelor nu sunt obișnuite, dar se mai regăsesc în epocă și implică uneori și ucenici ai maestrului. Un asemenea exemplu îl oferă Tiepolo cu lucrarea *Imaculata Conceptione* de la Courtauld Institute Galleries, Londra și respectiv Museo del Prado, Madrid<sup>56</sup>

Din punct de vedere stilistic pânzele realizate pentru cele două centre militare din Transilvania se înscriu în perioada picturală a maestrului vienez și materializează o etapă mai liberă și mai avântată, din creația sa, mai puțin încorsetată de formalismul impus mai târziu de statutul său în cadrul oficialilor imperiului. Corespondențe ale acestei perioade oferă pânze din Galeria Moravská din Brno, Colecții private din Viena<sup>57</sup> sau pânzele bisericii carmelitelor din Székesfehérvár. Este perioada în care artistul nu exagerează cu înșiruirea unor detalii așa cum proceda în perioada timpurie și nici nu își convenționalizează compozițiile, așa cum a procedat în ultima perioadă a creației. Cu reprezentări atipice și distribuții experimentale ale personajelor Maulbertsch obține lucrări mult mai libere. Constatăm instaurarea unei armonii cromatice, a unei dominante determinate de preocuparea de a reda modelele formelor prin tonuri de lumini, semitonuri și umbre, împreună cu mijloacele de expresie ale clarobscurului. Modelele nu exclude culoarea, chiar dacă unele zone ale tablourilor se „aprind” sub impactul luminii, în timp ce alte zone se ascund în umbre misterioase, dar o trece într-un plan secund și cultivă valorile expresive ale valorației,<sup>58</sup> iar în pânzele lui Maulbertsch apare efectul fuziunii cromatice.

<sup>56</sup> William L. Barcham, *Tiepolo*, New York 1992, pp. 46-47, fig. 35 și 36. Lucrarea din Londra are dimensiuni de 53,5x35,5cm, iar cea din Madrid 304,5x152,1cm, compoziția, numărul personajelor și distribuția acestora sunt indentice, dar unele detalii și atitudini subliniază diferențele dintre cele două pânze.

<sup>57</sup> Stefano Zuffi, *Baroque Painting, Two centuries of masterpieces from the era preceding the dawn of modern art*, Milano 1999, p. 279.

<sup>58</sup> Liviu Lăzărescu, *Culoarea în artă*, București 2009, p.172.

Importanța pânzelor din Transilvania, perioada de debut de la Cluj și perioada de maturitate de la Alba Iulia și Bistrița este amplificată și de schimbările stilistice apărute în maniera pictorului care își temperează efectele baroce. După 1770 stilul artistului se clasicizează prin utilizarea unor compoziții mai statice, forme conturate mai clar și contraste cromatice cu luminozități mai puternice. Picturile bisericilor din Korneuburg (1773), Götzens (1775), Hofburg in Innsbruck și Dyje (Mühlfrauen) materializează noua orientare a maestrului. Lucrările din Pápa (1782-1783), Palatul Arhiepiscopal din Steinamanger (1783) sau Biblioteca Strahov din Praga (1794) pun în valoare efectele vizuale ale unor compoziții intelectuale cu personaje în racursi, topite în ansambluri cromatice.

În legătură cu „producția” pânzelor de altar s-a pus, și încă mai rămâne valabilă, întrebarea, în ce măsură unele dintre aceste piese ar reprezenta creații de autor, ci și, în bună parte de atelier, la elaborarea cărora au luat parte și elevii săi. Însemnări contemporane (Jakob Mathias Schmützer) relevă această contribuție, referința vizând dintre acei „besten Schulers” pe Joseph Winterhalder cel Tânăr (1743 Vörenbach-1807 Znaim). De altfel după publicarea temeinicei monografii dedicate maestrului de Klara Garas(1960), istoriografia și muzeografia central-europeană a dedicat numeroase manifestări și publicații acestei teme.<sup>59</sup> Nu cunoaștem sursa sigură a informației oferită de Klara Garas, care menționează în lucrarea sa, că: „*Die Skizzen (oder Kopien) sollen sich in Bistrica (Beszterce) befinden. Nachzeichnung der Ausgibung des hl. Geistes und der Himmelfahrt von J. Winterhalter in der Albertina*” (Nr. 30, 344, 30, 346).<sup>60</sup> Credem că prezentarea pânzelor aflate în patrimoniul bisericii bistrițene reprezintă o contribuție inedită ce completează repertoriul extrem de bogat al operei maestrului austriac prezentă în spațiul central-estic european.

Pânzele păstrate în colecțiile din Transilvania oferă legături cu marea artă europeană într-un moment în care Parisul și Viena erau cele mai importante centre tutelare, ce își disputau dominația culturală a Europei.<sup>61</sup> În Transilvania, pe lângă cunoscuta colecție a lui Samuel von Brukenthal de la Sibiu,<sup>62</sup> Samuel Teleki din Țirgu Mureș și Dumbrăvioara<sup>63</sup>, sau cea constituită în Brașov<sup>64</sup> și Alba Iulia, apar

<sup>59</sup> „Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn”, 1984; „Maulbertsch-Schülers Andreas Brügger (1737-1812)”; „Maulbertsch und der Wiener Akademiestil”, 1994; „Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren”, 2006; „Josef Winterhalder d. J. (1743 Vörenbach -1807 Znaim) Maulbertschs bester Schüler?”, 2010.

<sup>60</sup> Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch...op.cit.*, p. 210.

<sup>61</sup> Ehrenfried Kluckert, *Baroque Architecture in Germany, Switzerland, Austria, and Eastern Europe, în Baroque, Architecture. Sculpture. Painting*, Könemann 2004, p. 263.

<sup>62</sup> *The Brukenthal National Museum*, București 2007.

<sup>63</sup> Orbán János, *Patronajul artistic al contelui Teleki Sámuel*, Cluj-Napoca 2012 (teză de doctorat, mss., pp. 233. Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea “Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca) importantă contribuție la temă bazată pe izvoare documentare și o bogată bibliografie.

<sup>64</sup> Radu Popica, *Arta germană din Transilvania în colecția Muzeului de Artă Brașov*, Brașov 2011.

treptat informații și despre alte colecții istorice insuficient studiate (colecțiile episcopale și nobiliare) dar care păstrează valori autentice ce completează peisajul cultural al provinciei și oferă o comparație utilă între centrul și periferia stilistică a barocului târziu și a rococoului.

Arta din Transilvania a dobândit în secolul al XVIII-lea un nivel comparativ cu cel practicat în Europa Centrală, iar operele artiștilor din Academia din Viena conectează provincia la marile repere stilistice ale epocii. Acum în Austria și în regiunile catolice din Germania se dezvoltă un program constructiv care determină dezvoltarea tuturor artelor. Pictura se dezvoltă pe două direcții mari: pe de o parte compoziții monumentale conectate la monumentalitatea edificiilor<sup>65</sup>; pe de altă parte, o mare cantitate de tablouri care circulă în pictura central-europeană. Dintre numeroșii artiști ai epocii se disting Paul Troger și Franz Anton Maulbertsch, ultimul fiind considerat, cel mai inspirat dintre toți marii maeștrii ai școlii vieneze.<sup>66</sup> Această renaștere a artelor plastice sub protecție habsburgică s-a clasicizat în secolul al XIX-lea și a stat la baza academismului transilvănean printr-o serie de artiști locali formați în centrele urbane ale provinciei, dar specializați la Viena sau Budapesta sub influența noilor curente artistice.

---

<sup>65</sup> În special creația monumentală a maestrului bavarez Johann Nepomuk Schöpf (1733-1798), frescele de pe cupola și pandantivii catedralei catolice și din capela palatului episcopal din Oradea (Nicolae Sabău, *Johann Nepomuk Schöpf (1733-1798) promotor al barocului în pictura monumentală din Transilvania*, în "Ars Transsilvaniae", VIII-IX (1998-1999), pp. 203-227; Idem, *Johann Nepomuk Schöpf Begründer des Barocks in der monumentalen Malerei aus Siebenbürgen*, în Chiriac, Aurel, Porumb, Marius (coord.), "Arta românească. Arta europeană. Centenar Virgil Vătășianu", Ed. Muzeului Țării Crișurilor, Oradea 2002, pp. 237-245; Idem, *Metamorfoze...op.cit.*, II, pp. 223-238.

<sup>66</sup> Stefano Zuffi, *Baroque Painting, ... op. cit.*, p. 257.



**Fig. 1.** Franz Anton Maulbertsch, *Închinarea Regilor Magi*, 1749-1750, Biserica rom.cat., Sf. Mihail, Cluj-Napoca.





**Fig. 2.** Franz Anton Maulbertsch, *Închinarea păstorilor*, după 1763.  
Episcopia rom.-cat., Alba Iulia.



**Fig. 3.** Franz Anton Maulbertsch, *Iesus între Apostoli*, după 1763.  
Episcopia rom.-cat., Alba Iulia.



**Fig. 4.** Franz Anton Maulbertsch, *Pogorârea Sfântului Duh*, după 1763.  
Episcopia rom.-cat., Alba Iulia.

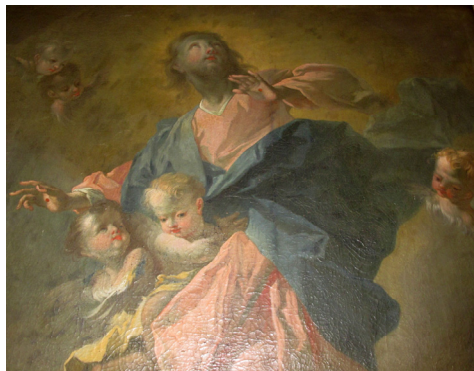




**Fig. 5.** Franz Anton Maulbertsch, *Înălțarea Domnului*, după 1763.  
Episcopia rom.-cat., Alba Iulia.



**Fig. 6.** Franz Anton Maulbertsch, *Împărțășania Apostolilor*, după 1763.  
Episcopia rom.-cat., Alba Iulia.

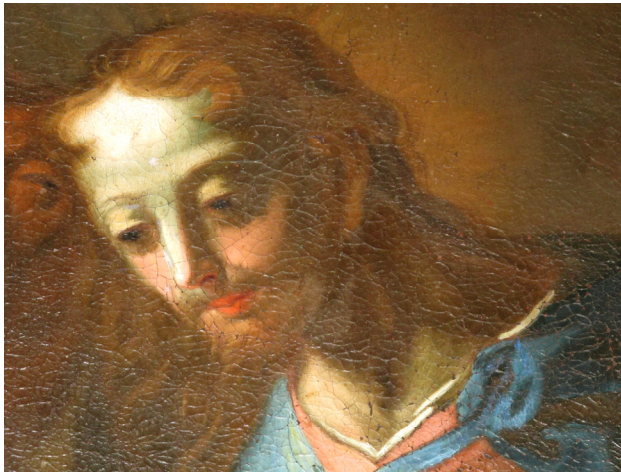


**Fig. 7. a, b.** Franz Anton Maulbertsch, *Înălțarea Domnului*, 1763.  
Biserica rom.-cat., Bistrița.



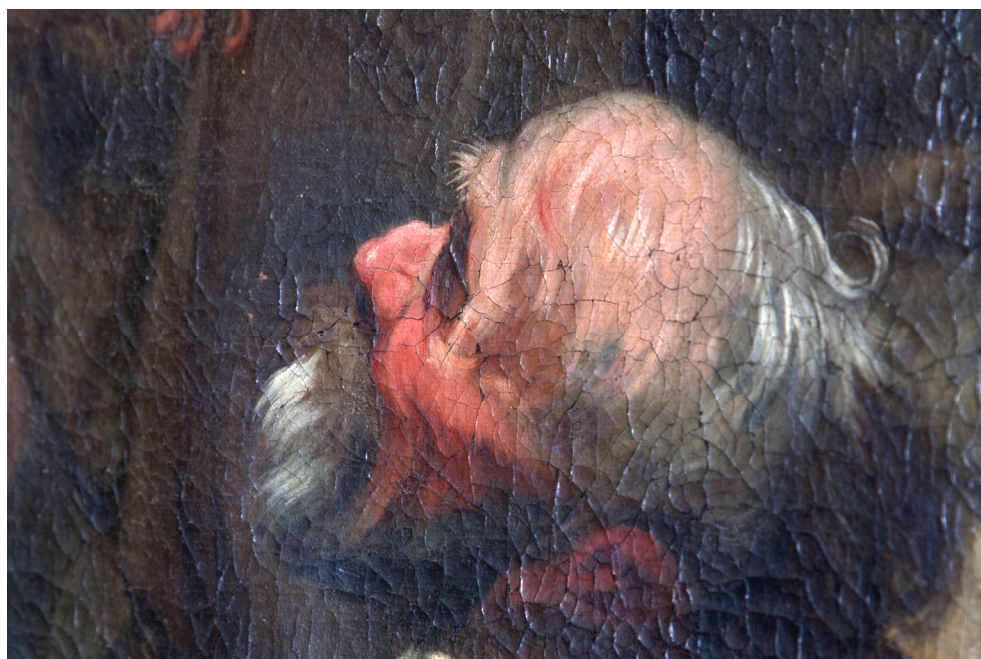


**Fig. 8.** Semnătura maestrului A(nton) M(aulbertsch), *Înălțarea Domnului*(detaliu).  
Biserica rom.-cat., Bistrița.



**Fig. 9. a, b.** Franz Anton Maulbertsch, *Împărtășania Apostolilor, Iisus Hristos* (detaliu), 1763. Biserica rom.-cat., Bistrița.





**Fig. 10.** Franz Anton Maulbertsch, *Apostol. Înălțarea Domnului*(detaliu).  
Biserica rom.-cat., Bistrița.

## ACTIVITATEA PICTORULUI ISIDOR NEUGASS LA BRAȘOV (1845-1847)

RADU POPICA\*

**ABSTRACT.** *Isidor Neugass's Painting Activity in Brașov (1845-1847).* Born around 1780 in Berlin, Isidor Neugass was a traveling artist who first worked in Vienna and Pest (1806-1811) and later travelled throughout the whole Europe, from Italy to Russia. Isidor Neugass arrived in Brașov in July 1845 and remained here until the end of 1847. Isidor Neugass's work created during his stay in Brașov comprises several icons and portraits. Among these works, only the following have been preserved: *Portrait of Hrisant Penetis*, abbot of Horezu Monastery (kept at Horezu Monastery, Gorj County), Boyar's portrait (The National Museum of Art of Romania), two pair portraits from Székely National Museum Sfântu Gheorghe - *Portrait of a Man* and *Portrait of a Woman*. The official portraits painted by Isidor Neugass feature characteristics of academic style and integrate Biedermeier elements.

**Keywords:** *portrait, academic art, Biedermeier, Brașov*

Din prima jumătate a secolului XIX s-au păstrat puține date referitoare la artiștii activi la Brașov. Cercetări recente ne-au permis să identificăm o serie de date privitoare la artiști brașoveni din această perioadă. Printre aceștia pot fi amintiți: Georg Gottlieb Schnell<sup>1</sup>, Atanasie Istrătescu<sup>2</sup>, Ludwig Schneider<sup>3</sup> și artiștii din familia

---

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

<sup>1</sup> Georg Gottlieb Schnell (1791-1843, Brașov). Profesor de desen la Școala Medie Evanghelică din Brașov începând din anul 1821. Konrad Klein, *Biedermeierliche Stadtansichten und Trachtenbilder. Zum Wirken des Kronstädter Zeichenlehrers Georg Gottlieb Schnell*, în „Forschungen zur Volks- und Landeskunde”, 49, 2006, pp. 89-90.

<sup>2</sup> Atanasie (Anastasia) Istrătescu (?). Pictor. Născut la București. Studii de artă la Pesta și Viena. Activ la Brașov între anii 1842-1867. Informații despre activitatea sa se găsesc în paginile *Gazetei de Transilvania, Siebenbürger Wochenblatt* și *Adressenbuch der Stadt Kronstadt*.

<sup>3</sup> Ludwig Schneider (?). Pictor și profesor de desen. Activ la Brașov între anii 1842-1852. Informații despre activitatea sa se găsesc în paginile *Siebenbürger Wochenblatt* și *Adressenbuch der Stadt Kronstadt*.

Popp<sup>4</sup>. Cu toate acestea, dacă nu sunt integrate și datele referitoare la artiștii călători, tabloul artei plastice brașovene din această epocă se dovedește sărac. Ne sunt cunoscute numele mai multor astfel de artiști care se opresc pentru un timp și la Brașov: Benedict Höflich<sup>5</sup> (1838-1839), Adalbert Schäffer<sup>6</sup> (1839), Karl Diehl<sup>7</sup> (1842-1843), Johann Horrak<sup>8</sup> (1847), Wilhelm Berg<sup>9</sup> (1847) și Anton Fiala<sup>10</sup> (1847-1851). Dintre aceștia se remarcă, prin activitatea desfășurată la Brașov, pictorul german Isidor Neugass.

Isidor Neugass s-a născut în preajma anului 1780 la Berlin, frecventând între anii 1800-1802 cursurile Academiei Regale de Arte Frumoase și Științe Mecanice<sup>11</sup>. Ulterior se stabilește la Viena. Aici realizează portretele lui Ludwig van Beethoven și Joseph Haydn (1806). Între anii 1806-1811 își desfășoară activitatea în calitate de

<sup>4</sup> Ioan Popp Moldovan de Galați (1774, Făgăraș -1869, Brașov). Pictor și sculptor, stabilit la Brașov din anul 1818. Nicolae Popp (?), sculptor. Corneliu Comănescu, *Pictorul Mișu Popp*, în „Țara Bârsei”, IV, martie-aprilie 1932, nr. 2, pp. 100-105.

<sup>5</sup> Andreas Benedict Höflich (?). Pictor și desenator. Absolvent al Școlii de Artă din Nürnberg. Manfred H. Grieb (coord.), *Nürnberger Künstlerlexikon: Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, vol. 2, K. G. Saur, München 2007, p. 673.

<sup>6</sup> Adalbert (Béla) Schäffer (1815, Carei - 1871, Düsseldorf). Pictor. Studii la Pesta și Viena. Activ în calitate de portretist, dar practică și natura moartă, gen în care excelează. *Allgemeines lexikon der bildenden künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (Thieme-Becker), vol. XXIX, Leipzig, 1935, p. 552. Călătorește în anii 1839-1850 în Transilvania și în Țara Românească: Brașov, București (1839-1840), Timișoara (1843-1845) și Sibiu (1850 ?). Informații despre activitatea sa la Brașov se găsesc în paginile *Gazetei de Transilvania și Siebenbürger Wochenblatt*.

<sup>7</sup> Karl Diehl (?). Pictor. Călătorește în anii 1842-1850 în Transilvania și în Țara Românească, oprindu-se la Brașov, și București (1843). Informații despre activitatea sa la Brașov se găsesc în paginile *Gazetei de Transilvania și Siebenbürger Wochenblatt*. După 1850 se stabilește la Craiova, unde este profesor de desen și caligrafie la școlile secundare din oraș (1850-1882). Paul Rezeanu, *Artele plastice în Oltenia (1821-1944). Contribuții*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1980, p. 25.

<sup>8</sup> Johann Nepomuk Horrak (1815-1870, Milotice, Cehia). Acuarelist. Studii la Academia de Arte Frumoase din Viena. *Österreichisches Biographisches Lexikon*, vol. II, 1959, p. 417. Informații despre activitatea sa la Brașov se găsesc în paginile *Siebenbürger Wochenblatt*.

<sup>9</sup> Wilhelm Berg (1807 ?, Viena - 1872, Sebeș). Pictor. După un timp petrecut la Sibiu, se stabilește la Sebeș. Este activ și în calitate de modelator și creator de ceroplastii, dar și ca dagherotipist. Volker Wollmann, *Portretele în relief din ceară ale fraților Wilhelm și Carl Berg din Sebeș*, în „Terra Sebus”, 3, 2011, pp. 383-384.

<sup>10</sup> Anton Fiala (1812, Nimburg, Cehia-1863, Sibiu ?). Pictor și fotograf. Activ la Pesta, Timișoara, Sibiu și Brașov. Prezența lui Anton Fiala la Brașov este semnalată începând din anul 1847. În anul 1849 a ocupat provizoriu catedra de desen a Gimnaziului Evanghelic. Rămâne la Brașov până în anul 1851, revenind apoi în oraș între anii 1853-1861. Konrad Klein, *Anton Fiala, ein böhmischer Maler und Fotograf um 1850 in Siebenbürgen*, în „Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde”, 28(99), 2005, vol. I, pp. 22-39.

<sup>11</sup> *Königliche Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften*.

portretist la Pesta.<sup>12</sup> Din 1811 pornește într-o lungă călătorie prin Europa, ce-l poartă din Italia până în Rusia, unde rămâne doisprezece ani, revenind la Pesta abia în anul 1841. Isidor Neugass sosește la Brașov în anul 1845. În numărul din 9 iulie 1845 al *Gazetei de Transilvania* „Isidor Naigas, zugrav și artist academic” anunță prezența sa la Brașov, precizând că „fiind îmbărbătat de mai mulți iubitori de arte” a hotărât să-și întrerupă călătoria și să-și prelungească șederea aici. Neugass se recomandă ca portretist, dar și ca pictor bisericesc și de scene istorice.<sup>13</sup> În decembrie publică un anunț și în paginile ziarului german, *Siebenbürger Wochenblatt*, informând „venerabilul și mult prea respectatul public, că la dorința mai multor iubitori de artă s-a oprit aici pentru ceva timp”.<sup>14</sup> Artistul pare să fii primit numeroase comenzi deoarece renunță la camera pe care o ocupa la hanul „Zur goldenen Krone” pentru a-și deschide un veritabil atelier, în piața centrală, în casa Șefului Poștei, Friedrich von Fronius.<sup>15</sup>

*Gazeta de Transilvania* a acordat o atenție deosebită activității lui Isidor Neugass, considerat un artist faimos. Un articol elogios la adresa sa, intitulat *O scurtă meditație asupra zugrăvirei*, publică George Bariț în *Foaie pentru minte inimă și literatură*.<sup>16</sup> După ce deplânge faptul că „în cetatea noastră nu se află nici măcar o colecție de icoane și portrete”, Bariț laudă talentul de portretist al artistului și icoana *Schimbării la față*, pictată pentru biserica „Sfântul Nicolae” din Șcheii Brașovului.<sup>17</sup> Eforia bisericii a încheiat cu Neugass un contract pentru zugrăvirea tâmplii.<sup>18</sup> La 30 noiembrie 1845 „zugravul Isidor Noigas” a prezentat icoana de probă, ocazie cu care „...sau descoperitu mai multe greșali...”.<sup>19</sup> Consiliul Parohial nu a împărțit entuziasmul lui Bariț cu privire la icoana lui Neugass, considerând că artistul s-a abătut

<sup>12</sup> E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* (ediție nouă), vol. 16, Librairie Gründ, 1966, p. 340; Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis Zur Gegenwart*, vol. I, Leipzig, 1907, p. 407.

<sup>13</sup> *Înștiințare*, în „Gazeta de Transilvania”, VIII, nr. 55, 9 iulie 1845, p. 220.

<sup>14</sup> *Kunstanzeige*, în „Siebenbürger Wochenblatt”, nr. 100, 15 decembrie 1845; „Beilage zum Siebenbürger Wochenblatt”, nr. 101, 18 decembrie 1845, p. 494.

<sup>15</sup> Christian Friedericus von Fronius (1772-1855). Dr. Erich Jekelius, *Genealogie Kronstädter Familien*, vol. III, Kronstadt (Brașov) 1964, p. 83.

<sup>16</sup> G. B. (George Bariț), *O scurtă meditație asupra zugrăvirei*, în „Foaie pentru minte inimă și literatură”, nr. 52, 24 decembrie 1845, p. 420.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Mihai Manolache, *Noi date privind activitatea artistică a pictorului Constantin Lecca la biserica voievodală Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului*, în „Mitropolia Ardealului”, XX, nr. 1-2, ianuarie-februarie 1975, pp. 60-61.

<sup>19</sup> Procesul verbal al Consiliului Parohial din 30 noiembrie 1845, Hotărârea nr. 79, p. 41, Protocolul nr. 179, Arhiva Bisericii „Sfântul Nicolae” din Șcheii Brașovului. Mulțumim domnului dr. Vasile Oltean pentru furnizarea documentului.

de la canoanele picturii ortodoxe. Ca atare, contractul a fost reziliat, încredințându-se în anul următor pictarea tâmpelii lui Constantin Lecca.<sup>20</sup> Aceasta nu este singura lucrare de pictură bisericească realizată de Neugass la Brașov, tot în paginile *Gazetei de Transilvania* fiind menționată icoana *Hristos în munte*, pictată în anul 1846.<sup>21</sup>

Pe parcursul anului 1847 nu avem alte știri referitoare la activitatea lui Isidor Neugass la Brașov. Considerăm însă că artistul, menționat în *Adressenbuch der königlich freien Stadt Kronstadt 1847*<sup>22</sup> printre pictorii ce își desfășurau activitatea în oraș, nu a părăsit Brașovul decât spre sfârșitul lui 1847, îndreptându-se spre Timișoara. Isidor Neugass se afla la 25 decembrie 1847 în Timișoara, anunțându-și sosirea în paginile ziarului *Temesvárer Wochenblatt*.<sup>23</sup> Nu cunoaștem informații biografice privitoare la artist posteroare anului 1847.

Deși a fost activ și ca pictor bisericesc, așa cum am arătat mai sus, activitatea lui Isidor Neugass la Brașov a fost orientată mai ales spre portretistică. Încă de la început artistul arată publicului că este „zugrav de portrete în oleiu, și ca unul ce are acel norocos talent de a copia întocma”<sup>24</sup>. George Bariț menționează „o colecție de portreturi”<sup>25</sup>, iar în anul 1846 aflăm că „lucrările i s’au înmulțit cu câteva bucăți prea frumoase, oare câte portrete sânt nemerite până la mirare”<sup>26</sup>.

Dintre portretele realizate de Neugass la Brașov cunoaștem un *Portret de boier* (1845), aflat în colecția Muzeului Național de Artă al României, *Portretul lui Hrisant Penetis* (1846), păstrat în colecția muzeală a Mănăstirii Hurezi, și alte două portrete semnate de Isidor Neugass, *Portret de bărbat* și *Portret de femeie* (1847), care se găsesc în patrimoniul Muzeului Național Secuiesc din Sfântu-Gheorghe. Neîndoielnic, portretele pictate de Neugass la Brașov au fost mult mai numeroase. Însă, în acest stadiu al cercetării, nu am putut identifica alte lucrări datând din perioada petrecută de artist la Brașov.

Nu cunoaștem identitatea comanditarului înfățișat în *Portretul de boier*<sup>27</sup>, probabil un înalt demnitar din Țara Românească. Personajul este portretizat dintr-un ușor semiprofil stânga, șezând într-un fotoliu roșu, cu o mână sprijinită la brâu, în timp ce în cealaltă mână ține un șirag de mățanii. Poartă un costum oriental specific

<sup>20</sup> Barbu Teodorescu, *Constantin Lecca*, București, Editura Meridiane 1969, p. 20; Mihai Manolache, *op.cit.*

<sup>21</sup> *Lucrătorii unui artist (Atélie)*, în „Gazeta de Transilvania”, IX, nr. 27, 1 aprilie 1846, p. 108.

<sup>22</sup> Hr. Isidor Neugass, *Portrait = und Historien- und Landschaftsmaler*, Platz 44. *Adressenbuch der königlich freien Stadt Kronstadt*, Druck und Verlag von Johann Gött, Kronstadt (Brașov) 1847, p. 67.

<sup>23</sup> *Temesvárer Wochenblatt für nützliche Unterhaltung und heimatliche Interessen*, VIII, nr. 52, 25 decembrie 1847, p. 416.

<sup>24</sup> *Înștiințare...*, *op.cit.*, p. 220.

<sup>25</sup> G.B.(George Bariț), *O scurtă meditație...*, *op.cit.*, p. 420.

<sup>26</sup> *Lucrătorii unui artist...*, *op.cit.*, p. 108.

<sup>27</sup> Ulei pe pânză, 64 x 52 cm, semnat și datat lateral stânga cu negru: Neugass fecit / a = o 1845., Muzeul Național de Artă al României, nr. inv. 2308.

cinului marii boierimi alcătuit din anteriu alb, încins cu brâu de mătase, ambele împodobite cu motive florale, și o giubea galbenă garnisită cu blană, iar pe cap un ișlic îmblănit cu calotă roșie. În fundal, o draperie dezvăluie pedestalul unei coloane dorice.



**Fig. 1. Portret de boier (1845)**  
Muzeul Național de Artă al României, nr. inv. 2308

*Portretul lui Hrisant Penetis*<sup>28</sup>, egumenul mănăstirii Horezu, este construit pe o structură compozițională asemănătoare. Monahul este reprezentat din față, așezat într-un jilț, ținând în mâna dreaptă un toiag. Poartă veșminte călugărești specifice rangului său: rasă neagră, sub care se zărește anteriorul albastru, încins cu un brâu roșcat, peste care se profilează o cruce pandativ, iar capul îi este acoperit de o camilăfcă. Prestanța prelatului este subliniată de decorațiile purtate la piept: Ordinul „Salvatorul”, instituit în Grecia din anul 1829, și „Ordinul Gloriei” - Nișan Iftihar, conferit de sultanul Megid.<sup>29</sup> În colțul din dreapta jos al tabloului, într-un filacter, figurează o inscripție în limba greacă: *Arhimandritul Hrisant Penetis de origine din*

<sup>28</sup> Ulei pe pânză, 110 x 85 cm, colecția muzeală a Mănăstirii Hurezi. Hrisant Penetis (Horezeanu) (n. 1780, Andros, Grecia - 1852, Hurez, Vâlcea). Se stabilește în anul 1806 în Țara Românească. Între anii 1806-1830 este starețul Mănăstirii Polovragi din Gorj, iar ulterior al Mănăstirii Hurez (1830-1852). Paula Scalcău, Georgeta Penelea-Filitti, *Elenismul în România. O istorie cronologică*, Editura Omnia, București 2006, p. 110.

<sup>29</sup> Constantin Bălan, *Portretul din 1846 al lui Hrisant Penetis, egumenul mănăstirii Horezu*, în „Revista Istorică” (serie nouă), IX, nr. 3-4, 1998, p. 125.

insula Andros, trăind sub stăpânirea Țării Românești și egumenind din anul 1830, și la această mănăstire Horezu. S-a zugrăvit la vârsta de șaiszeci și patru ani, din vremea cârmuirii lui, de către domnul Isidor Neugasse, în orașul Coroana - Brașov - al Austriei; 1846.<sup>30</sup> În fundal, o fereastră dezvăluie o vedere a mănăstirii Horezu, schițată într-un mod schematic, în colțul opus fiind plasată o draperie roșie.



**Fig. 2.** Portretul lui Hrisant Penetis (1846)  
Colecția muzeală a Mănăstirii Hurezi

Cele două portrete dovedesc că renumele de portretist de care se bucura Isidor Neugass era cunoscut și peste munți. De altfel, obiceiul comandării unor portrete de către protipendada din Țara Românească cu prilejul unor vizite la Brașov este atestat și cu alte prilejuri în epocă. Astfel, același Hrisant Penetis este portretizat și de pictorul brașovean Atanasie Istrățescu cu doi ani mai devreme, în anul 1844, pe când se afla la cură de ape minerale la Araci (Arpătac)<sup>31</sup>, în apropierea Brașovului.<sup>32</sup> De asemenea, în acest sens putem aminti și portretul Măiței Rizeanu, originară din Câmpulung, realizat de Mișu Popp cu prilejul unei vizite efectuată de aceasta la Brașov.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>31</sup> Comuna Vâlcea, jud. Covasna.

<sup>32</sup> C. N. Mateescu, *Însemnări despre arhimandritul Hrisant năstavnicul mănăstirii Horez. Note și acte*, în „Arhivele Olteniei”, XI (1932), nr. 63-64, p. 370.

<sup>33</sup> Paula Constantinescu, *Date și precizări privind trei picturi din secolul al XIX-lea aflate în patrimoniul Muzeului de artă al R. S. România*, în „Revista Muzeelor”, XV, 1978, nr. 15, p. 141.



Mai complexe din punct de vedere stilistic și compozițional sunt portretele pandant din colecția Muzeului Național Secuiesc Sfântu-Gheorghe, *Portret de bărbat*<sup>34</sup> și *Portret de femeie*<sup>35</sup>, lucrări ce dovedesc capacitatea artistului de a se adapta exigențelor unor comanditari familiarizați cu genul portretului de șevalet, care, chiar dacă identitatea lor ne rămâne necunoscută, aparțineau fără îndoială claselor superioare din Transilvania. Cele două personaje sunt înfățișate din semiprofil, așezate lângă o măsuță rotundă, pe care sunt plasate obiecte ce fac trimitere la rolul lor social (instrumente de scris sau o vază cu flori). Isidor Neugass reia motivele draperiei, coloanei și deschiderii către peisaj, care, descinzând din iconografia barocului, deveniseră în epocă veritabile „clișee” compoziționale intrate în vocabularul vizual curent<sup>36</sup>, însă artistul recurge la o scenografie mai elaborată comparativ cu cele două portrete analizate anterior. Atenția migăloasă cu care sunt redată detaliile este vizibilă atât în cazul costumelor, dar și a elementelor de interior - vaza cu flori prilejuindu-i artistului reprezentarea unei veritabile naturi statice - și a peisajului de fundal, care este conturat într-o manieră mult mai elaborată și mai veridică decât peisajul înfățișat în fundalul *Portretului lui Hrisant Penetis*.



**Fig. 3.** *Portret de bărbat* (1847)  
Muzeul Național Secuiesc



**Fig. 4.** *Portret de femeie* (1847)  
Sfântu-Gheorghe, nr. inv. A.1185

<sup>34</sup> Ulei pe pânză, 100 x 80 cm, semnat și datat pe verso: Peint par I. Neugass 1847, Muzeul Național Secuiesc Sfântu-Gheorghe, nr. inv. A.1185.

<sup>35</sup> Ulei pe pânză, 100 x 80 cm, semnat și datat pe verso: Peint par I. Neugass 1847, Muzeul Național Secuiesc Sfântu-Gheorghe, nr. inv. A.1184.

<sup>36</sup> Ispir Mihai, *Clasicismul în arta românească*, Editura Meridiane, București 1984, p. 36.



Portrete oficiale, lucrările realizate de Isidor Neugass în anii petrecuți la Brașov nu depășesc limitele portretisticii academiste din epocă. Rigiditatea specifică academismului este însă moderată de integrarea unor elemente Biedermeier. Familiaritatea pictorului cu portretistica Biedermeier este atestată de *Portretul familiei Csapó*<sup>37</sup> (1811), lucrare de tinerețe, emanând atmosfera idilică și sentimentală care reprezintă nota definitorie a stilului. Regăsim în portretele lui Neugass și alte caracteristici ale stilului Biedermeier: lumina uniformă și clară, de factură neoclasică, cromatică temperată, desenul exact, care delimitează cu precizie contururile, și descrierea minuțioasă a detaliilor. Limitele portretisticii lui Neugass sunt indicate de recursul la scheme compoziționale stereotipe și repetitive, atitudinea rigidă în care sunt redată modelele și caracterul plat al reprezentării, în care adâncimea este sugerată uneori defectuos (*Portret de boier, Portret de femeie*).

Spre deosebire de alți artiști călători, despre a căror prezență la Brașov avem doar informații sumare, am fost în măsură să creionăm o imagine mai complexă a activității lui Isidor Neugass la Brașov. Considerăm că exemplul lui Neugass este reprezentativ pentru tipologia artiștilor călători care în prima jumătate a secolului XIX colindau Europa Centrală și Țările Române.

## ANEXE

### ÎNȘTIINȚARE

Suptscrisul, care în călătoria sa ce face, fiind înbărbătat de mai mulți iubitori de arte ca sa'mi prelungiască cătvanii petrecerea aci, are onore a se recomanda înaintea ce. Public ca zugrav de portrete în oleiu, și ca unul ce are acel norocos talent de a copia întocma; el zugrăvește și lucruri istorice și bisericesti. Se află cu locuirea la Koronă Nr. 7, unde în tot minutul i se pot vedea zugrăviturile. Brașov, 14. Iulie 1845.

Isidor Naigas,  
zugrav și artist academic.

**(Gazeta de Transilvania, VIII, nr. 55, 9 iulie 1845)**

---

<sup>37</sup> Béri Balogh Ádám Múzeum, Szekszárd f.a.

### **Reclamă artistică.**

Subsemnatul are onoarea de a informa venerabilul și mult prea respectatul public, că la dorința mai multor iubitori de artă s-a oprit aici pentru ceva timp. Poate fi găsit în atelierul său din Piață în casa domnului Șef al Poștei v. Fronius (Friedrich von Fronius) la primul etaj.

Kronstadt, 10 Decembrie 1845

**Isidor Neugass,**  
artist academic, portretist și pictor istoric

***(Siebenbürger Wochenblatt, nr. 100, 15 decembrie 1845)***

O scurtă meditație asupra zugrăvirei.

Mult miază plăcut a privi frumosul și sublimul în măiestria zugrăvirei; mult mă doare, că în cetatea noastră nu se află nici măcar o colecție de icoane și portrete măcar a vreunui privat mai însemnată; tot ce se află e răspândit. - În zilele trecute o norocire mă duce la D. Isidor Neugass, un zugrav, precum rari calcă pe la noi. Artistul acesta precă se vede naintat în vrăstă, așa e naintat și în arta sa. Cunoscut cu așa numitele școale de zugrăvie a Italiei, a Olandei, a Germaniei, apoi petrecu și 12 ani în Rusia, unde studie din temeiul așa numita școală sau stil bizantin, precum adică trebuie a se zugrăvi frumos și plăcut în bisericile greco-răsăritene. Veniți la D. Neugass și priviți odată, de două ori, de noă ori cu luare aminte la icoana Skimbărei la față făcută pentru biserica cea mare din Șkei. Studiați icoana aceasta. Nu o veți afla încărcată cu coloare groase și sărătoare, cum bajocoresc alții stilul bizantin, ci veți cunoaște că penelul artistului era pătruns de ideea, carea i se cerea a o personifica; cauți eleganță? Vei afla; ceri însuflarea relegeoasă dela cea icoană? Fii sigur că privirea de un pătrariu la dănsa îți va servi în loc de rugăciune.

D. Neugass are și o colecție de portreturi, dintre care capul unui persian ne plăcu de minune; iar portretele de la două dame sânt viața kiar.

G. B.

***(Foaie pentru minte inimă și literatură, nr. 52, 24 decembrie 1845)***

LUCRĂTORIA UNUI ARTIST.

**(Atélie)**

Sânt câteva săptămăni, decănd noi cu prilejul încunoștiințării unei icoane „Hristos în munte”, lucrată cu mult efect de D. Isidor Naigas, atinserăm ceva și pentru alte produse, pe care acest artist le mai avea gata. De atunci ne simțirăm îndemnați a mai cerceta pe lăudatul artist și produsele lui. Peste așteptare aflarăm, că lucrările i s’au înmulțit cu câteva bucăți prea frumoase, oare câte portrete sânt nemerite până la mirare; un cap de operă reprodus și alte cadre de o compoziție măreață îndrăsnim a le recomănda și celor cu gustul mai deprins întru judecarea artei de zugrăvit.

D. Naigas e ocupat de dimineața până seara; cu tote acestea primește pe vizitatori cu o singulară omenie. Dlui lucrează în casele numite a le lui Fronius în fruntea pieței.

**(Gazeta de Transilvania, IX, nr. 27, 1 aprilie 1846)**

## ERNST HONIGBERGER (1885 BRAȘOV/KRONSTADT - 1974 WEHR/BRD) EIN FAST VERGESSENER BILDENDER KÜNSTLER

GUDRUN-LIANE ITTU\*

**REZUMAT. Ernst Honigberger (1885 Brașov - 1974 Wehr/RFG) – un artist plastic aproape uitat.** Exponent al celei de-a doua generații de artiști moderni sași, Ernst Honigberger s-a născut la Brașov, într-o familie în care artele au jucat un rol important. În timpul liceului a frecventat atelierelor pictorilor Arthur Coulin (1869-1912) și Friedrich Miess (1854-1935). În 1905 a plecat la studii la Berlin, unde a urmat timp de două semestre Academia de Artă. De la Berlin s-a mutat la München, unde a urmat cursurile „Școlii particulare de grafică” a lui Moritz Heymann, școală frecventată și de conaționalii săi Hans Eder (1883-1955) și Walther Teutsch (1881-1964), iar mai târziu de Trude Schullerus (1889-1981) și Grete Csaki-Copony (1893-1990). Ultimul an de studii l-a petrecut la Academia de Artă din München, oraș în care a lucrat până la izbucnirea Primului Război Mondial. În ciuda distanței la care s-a aflat, a fost adesea prezent la expozițiile din Brașov și Sibiu. În 1912, când a avut loc o controversă aprinsă pe tema vânzării tabloului „Omul cu tichia albastră” din colecția Brukenthal, pentru suma de 1.000.000 de florini, Ernst Honigberger a fost cel mai aprig adept al înstrăinării tabloului. Dorea acest lucru pentru a scăpa muzeul de dificultăți financiare și totodată visa amenajarea unei galerii moderne, cu lucrări autohtone și străine. După război, în care a luptat pe fronturile din Galiția, Polonia, Tirolul de Sud și Serbia, s-a întors la Brașov, unde a fost membru al societăților „Das Ziel” și „Das neue Ziel”. Acestea au editat reviste culturale și au organizat expoziții de artă. În 1921 artistul s-a stabilit la Berlin, unde a avut o activitate prodigioasă. A revenit de mai multe ori în țara, participând la expoziții de grup și organizând personale. În 1943 locuința și atelierul lui din Berlin au fost distruse în bombardament, ceea ce a dus la pierderea unui număr însemnat de opere de artă. Familia s-a stabilit în localitatea Wehr din Baden, unde a deschis o școală de muzică și arte plastice. Ernst Honigberger a murit în 1974, la Wehr. A fost un artist complex, care în devenirea sa a receptat influența tuturor stilurilor practicate în spațiul lingvistic german – de la realismul de factură müncheneză, la Jugendstil, expresionism, noua obiectivitate și realismul antichizant al „noii arte germane”. După

---

\* Doctor, Cercetător Științific III Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu, gudrunittu@yahoo.de

dispariția revistei culturale „Klingsor” (1924-1939, Brașov), artistul a dispărut din câmpul vizual al criticilor de artă transilvăneni, iar apariția „Cortinei de fier”, după sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, n-a mai permis stabilirea de relații cu cei din străinătate, expunerea lucrărilor acestora fiind interzisă.

**Cuvinte cheie:** *artist plastic, expresionist, Brașov, Berlin, reviste culturale „Die Karpathen”, „Das Ziel”, „Das neue Ziel”, „Ostland”, „Klingsor”*

Ernst Honigberger, dessen 130. Geburtstag sich am 8. Oktober jährt, gehört jener Künstlergruppe an, die einen bedeutenden Beitrag zur Erneuerung der Kunst der Siebenbürger Sachsen geleistet hat. 1921 ließ er sich in Berlin nieder, wo er ein angesehener Künstler mit einer bedeutenden internationalen Karriere wurde. Bis gegen Ende der '30er Jahre hat er den Kontakt zur angestammten Heimat aufrechterhalten und an ihrem künstlerischen Leben teilgenommen. Die Errichtung des „Eisernen Vorhanges” nach dem Zweiten Weltkrieg hat die Beziehungen zwischen Ost und West unterbunden und dazu geführt, dass der Künstler in Vergessenheit geriet. Begünstigt wurde diese Situation auch dadurch, dass sehr wenige seiner Werke in rumänischen Kunstmuseen anzutreffen sind. Das Hermannstädter/Sibiu Brukenthalmuseum beherbergt lediglich fünf Ölbilder<sup>1</sup> und einige grafische Blätter, während der Bestand von Honigberger-Werken im Kronstädter/ Brașov Kunstmuseum noch kleiner ist. Dazu kommt, dass es im kommunistischen Rumänien verboten war, Werke von ehemaligen Staatsangehörigen, die das Land verlassen hatten, auszustellen. Nach der politischen Wende vom Dezember 1989 wurden diese absurden Bestimmungen aufgehoben, so dass es nun möglich ist, Künstlerpersönlichkeiten wie Ernst Honigberger entsprechend zu würdigen und ihre Werke der Öffentlichkeit zu zeigen.

Ernst Honigberger, der am 8. Oktober 1885 in Kronstadt geboren wurde, war der Spross einer Familie, in der Schöngestiges, insbesondere Musik, einen besonderen Platz einnahm. Davon zeugt die Tatsache, dass von fünf Honigbergerschen Kindern drei Berufsmusiker wurden, während die beiden anderen ebenfalls sehr musikalisch waren. Kronstädter Maler, wie der frühverstorbene Emerich Tamas (1876-1901) von

---

<sup>1</sup> *Mutter und Kind*, Inv. 1417; *Bildnis Dr. Julius Bielz*, Inv. 1734; *Regentag*, Inv. 2126; *Frauen bei der Apfeleernte* (Originaltitel: *Siebenbürgische Obsternte*), Inv. 2680; *Ludwig van Beethoven*, Inv. 3043. (vergl. Doina Udrescu, *Deutsche Kunst in Siebenbürgen in den Sammlungen des Brukenthalmuseums Hermannstadt (1800-1950)*, hg. im Selbstverlag des Demokratischen Forums der Deutschen in Rumänien, Hermannstadt 2003, S. 182-183.

dem Ernst die ersten Unterweisungen im Malen erhielt, verkehrten ebenfalls im Hause Honigberger. Zunächst besuchte der Junge die deutsche Realschule seiner Heimatstadt und danach die ungarische. In seinen autobiografischen Aufzeichnungen erzählt er, dass die Schule eine nebensächliche Rolle in seiner Entwicklung gespielt habe und er nur soviel gelernt hätte, um als Letzter in die höhere Klasse versetzt zu werden. Malen, Musizieren, Sport treiben und Wandern waren ihm viel wichtiger als Schulaufgaben schreiben<sup>2</sup>. Während der Schulzeit arbeitete er gelegentlich im Atelier der Maler Friedrich Miess (1854-1935) und Arthur Coulin (1869-1912). Seinen zahlreichen Leidenschaften entsprechend erhielt Ernst beim Abschluss der Schule den Malerpreis, den Musikpreis und die Goldene Medaille für Turnen und Sport<sup>3</sup>, entschloss sich aber letztendlich Maler zu werden.

In dem bekannten Essay „Die Zinne und die Kronstädter Maler“ versucht der Kunsthistoriker- und -kritiker Hans Wühr einen Zusammenhang zwischen dem hohen Berg, der über Kronstadt ragt, und der Existenz zahlreicher bildender Künstler in der Stadt herzustellen. Die kraftvolle Malweise sowie der Gebrauch starker Farben sind für Wühr ebenfalls ein Beweis der Beeinflussung durch die Zinne denn: „Sie ist grob, ungeschlacht, unberechenbar, phantasievoll, liebenswürdig, geistreich, unausstehlich, launisch, zugeknöpft, offenherzig [...] für die neueren Maler in der Stadt eine phantastische Kunstakademie [...] Zusammen sind sie auch so charakterlos wie die Zinne, grob, ungeschlacht, unberechenbar, liebenswürdig, geistreich, unausstehlich [...]“<sup>4</sup>. Wühr anerkennt Ernst Honigberger „eine starke Begabung mit einer feinen Hellhörigkeit für die Neigungen der Gegenwart“<sup>5</sup> und meint „Er hat die Zinne nicht vergessen“ und sie ihn noch weniger; er hat von ihr die unberechenbare Unternehmungslust und das Schwungvolle einer künstlerischen Wandlung“<sup>6</sup>. Es ist interessant zu bemerken, dass Ernst Honigberger Wührs Theorie angenommen und zwei Jahre später (1928) sein Werk auf ähnliche Art erklärt hat, nämlich so, dass es von der Landschaft, in der er aufgewachsen ist, bestimmt sei. „Der Gedanke an die Jahre meiner Kindheit erweckt in mir stets die Vorstellung einer ungeheuer großen, grünen, oft auch bunt gesprenkelten Masse, hoch emporwuchtend und zugleich -lastend, überragt von kleineren dunklen Gebilden, aufgebaut, aufgetürmt, übereinander. Spät erst, vor wenigen Jahren nur, am Strand der Ostsee, kam ich hinter die Bedeutung dieser Erscheinung. Die große, grüne, oft auch buntgesprenkelte Masse war der, meine Heimatstadt Kronstadt überragende,

<sup>2</sup> Hans Wühr, *Ernst Honigberger*, Heinz F. Von Damnitz-Verlag, München 1964, S. 1. (nichtnummerierte Seiten)

<sup>3</sup> *Ebenda*.

<sup>4</sup> Hans Wühr, *Die Zinne und die Kronstädter Maler*, in: *Klingsor*, 3. Jahr, Heft 4, April 1926, S. 128-129.

<sup>5</sup> *Ebenda*, S. 132.

<sup>6</sup> *Ebenda*.

tausend Meter hohe Berg: die „Zinne“, die kleineren Gebilde die sie überragenden Gipfel der Südostkarpathen. Der Eindruck, den die Berge meiner Heimat auf mein kindliches Gemüt gemacht, war für die Art meines künstlerischen Schaffens ausschlaggebend“<sup>7</sup>. Honigberger kommt zu dem Schluss, dass „ein Gebirgsmensch niemals ausgesprochenener Impressionist sein kann [...]“<sup>8</sup>, denn „sein Auge ist eine andere Sehweise gewohnt. Vor ihm wächst alles in die Höhe, baut sich auf, türmt sich, das Blickfeld ist eng begrenzt, die Luft klar und durchsichtig. Wie anders im Flachland! Die Horizontale herrscht vor, weite Fläche und Fernsicht, die Luftschichten treten beinahe handgreiflich in Erscheinung. Himmel und Erde fließen ineinander. Luft und Duft. Unbegrenztheit“<sup>9</sup>.

Wollen wir seiner Überzeugung in Bezug auf den Einfluss der Zinne Glauben schenken, so reiste Ernst Honigberger mit diesem Erbe im Gepäck nach Berlin, wo er sich zwei Semester lang aufhielt. Im ersten Semester studierte er an der „Königlichen Akademie der Künste“ bei Professor Koch, um während des zweiten im „Kaiser Friedrich Museum“ Werke berühmter Meister zu kopieren. Diese Tätigkeit war ebenfalls eine gute Schule für den angehenden Künstler, da ihn das Kopieren Beobachten und Schauen lehrte. Nach zwei Semestern in Berlin ging er nach München, wo er weitere vier Semester an Moritz Heymanns (1870-1937) „Privatschule für Graphische Künste“ studierte, einer Anstalt, die von mehreren Siebenbürgern und Siebenbürgerinnen wie Walther Teutsch (1881-1964), Hans Eder (1883-1955), Trude Schullerus (1889-1981) und Grete Csaki-Copony (1893-1990) besucht wurde. Weshalb Honigberger Berlin vorgezogen hat und nicht, wie die meisten Siebenbürger Sachsen, direkt nach München, dem bedeutendsten mitteleuropäischen Kunstzentrum der Zeit ging, bleibt unklar. In München verband ihn eine schöne Freundschaft mit Walther Teutsch und gemeinsames Arbeiten. Dank eines Stipendiums der Kronstädter evangelischen Kirche konnte Ernst Honigberger nach Abschluss der Heymannschule weitere zwei Semester in München verbleiben, um an der „Kunstakademie“ bei Professor Carl Marr (1858-1936) zu studieren. Marr war ein vorzüglicher Pädagoge, der großes Gewicht auf das handwerkliche Können seiner Studenten legte. Obgleich er ein Vertreter des Münchener Akademismus war, lehnte Professor Marr die neueren Kunstrichtungen nicht ab und ließ seinen Studenten volle Freiheit.

Bereits als Student nahm der junge Siebenbürger an künstlerischen Veranstaltungen in der Heimat teil. Im Jahre 1906 stellte er zusammen mit Eduard Morres (1884-1980), Walther Teutsch, Grete Hiemesch, Fritz Gött (1887-?), Hans

---

<sup>7</sup> <http://forumkronstadt.ro/karpatenrundschau-artikel/artikel/ernst-honigberger-8101885-3051974> (eingesehen 6. Oktober 2015)

<sup>8</sup> *Ebenda.*

<sup>9</sup> *Ebenda.*

Hermann (1885-1980), Ludwig Hesshaimer (1872-1956) und Arnold Siegmund (1883-1914) in der „Kollektivausstellung“, die die Ortsgruppe Kronstadt des „Sebastian Hann-Vereins“ veranstaltet hatte, aus<sup>10</sup>. Im nächsten Jahr war er dann in der zur Tradition gewordenen Hermannstädter „Weihnachtsausstellung des Sebastian Hann-Vereins“ mit Arbeiten vertreten<sup>11</sup>. Besagter Verein wurde am 20. November 1904 in Hermannstadt als „Sebastian Hann-Verein für heimische Kunstbestrebungen“ ins Leben gerufen. Das Vorbild des Vereins war der Dürerbund in Dresden, während das Programm desselben vom Maler Arthur Coulin ausgearbeitet und im „Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt“, der wichtigsten deutschsprachigen Tageszeitung, veröffentlicht wurde<sup>12</sup>. Coulin schilderte die missliche Lage, in der sich die siebenbürgisch-sächsische Kunst befand, und legte Richtlinien für die Zukunft fest. Er plädierte dafür, dass der Künstler ein Erzieher sei und die Kunst ebenfalls erzieherischen Zwecken diene. Coulins Programm sah auch vor, repräsentative Sammlungen sächsischer Kunst anzulegen, das Brukenthalmuseum auszubauen und umzugestalten, heimische Künstler sowie Volkskunst und Kunstgewerbe zu fördern. Der Maler setzte sich ebenfalls für Denkmalschutz ein und förderte Vortragsreihen zu aktuellen künstlerischen Themen. „Der Sebastian Hann-Verein“ besaß in den wichtigsten sächsischen Städten Ortsgruppen, die – im Rahmen der personellen und finanziellen Möglichkeiten – das Coulinsche Programm in die Tat umsetzten. Mithilfe seiner Veranstaltungen verfolgte der Verein – von seiner Gründung 1904 bis zur Auflösung 1946 – dem Publikum moderne Kunst näher zu bringen und das Verständnis dafür zu steigern.

In Ermangelung einer ansehnlichen Sammlung von Ernst Honigberger-Werken und eines Werkverzeichnisses kann die Entwicklung des Künstlers – in großen Zügen – anhand der Abbildungen und Ausstellungsbesprechungen die in den Kulturzeitschriften „Die Karpathen“ (1907-1914), „Das Ziel“ (1. April– 1. Oktober 1919), „Das neue Ziel“ (15. Oktober 1919 – Oktober 1920), „Ostland“ (Juni 1919 – September 1921) und „Klingsor“ (1924-1939) veröffentlicht wurden, verfolgt werden. Nach Abschluss des Studiums verblieb Ernst Honigberger weiterhin in München, wo er das Atelier von Hans Eder übernahm und mit mehreren Aufträgen beschäftigt war.

Zwischen 1907 und 1914 hat der Schriftsteller Adolf Meschendörfer (1877-1963) in Kronstadt die Zeitschrift „Die Karpathen“ herausgegeben, ein Periodikum, in dem die bildende Kunst gut vertreten war. „Die Karpathen“ förderten vor allem

<sup>10</sup> *Kollektivausstellung der Ortsgruppe Kronstadt des Sebastian-Hann-Vereins*, in: *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* (fortan SDT) Nr. 9941, 5. September 1906, S. 5.

<sup>11</sup> *Weihnachtsausstellung des Sebastian-Hann Vereins*, in: *SDT*, Nr. 10329, 17. Dezember 1907 (keine Seitenzahlen).

<sup>12</sup> *SDT* Nr 9192, 9195, 9196, vom 16., 19., 20. März 1904; Nr. 9393, 9396 vom 11. und 16 November 1904.



heimische Kunst und erklärten sich zum Presseorgan des „Sebastian Hann-Vereins“. Während der sieben Jahre ihres Erscheinens ist Ernst Honigberger mit zahlreichen Abbildungen und Ausstellungsbesprechungen in der Zeitschrift vertreten, jedoch auch als Auslandskorrespondent und als Befürworter des Verkaufs des Jan van Eyck Bildes „Der Mann mit der blauen Sendelbinde“ aus dem Brukenthalmuseum. Die reproduzierten Werke<sup>13</sup> weisen den Künstler als einen Vertreter des Münchener Realismus aus, lassen jedoch auch Anklänge an den Jugendstil erkennen. Letztgenannte Merkmale sind besonders bei den Damenporträts ausgeprägt, die sich durch Eleganz und Sinnlichkeit sowie durch schön geschwungene Linienführung auszeichnen. Im Februar 1911 benachrichtigte die Zeitschrift ihre Leser, dass Ernst Honigberger Kunstbriefe aus München senden werde, um die Siebenbürger mit dem Kunstgeschehen der Hauptstadt Bayern vertraut zu machen<sup>14</sup>. Ebenfalls 1911 hatte ein Kunstsammler aus den Vereinigten Staaten von Amerika dem Brukenthalmuseum die enorme Summe von 1.000.000 Kronen für das Bild von Jan van Eyck „Der Mann mit der blauen Sendelbinde“ geboten, ein Angebot, das zu einer Kontroverse zwischen Befürwortern und Gegnern des Verkaufs führte, die über Monate in der deutschsprachigen Presse – vornehmlich in den „Karpathen“ – ausgetragen wurde. Die jungen Kronstädter Künstler und Intellektuelle fanden den Verkauf für angebracht, da sie meinten, dadurch das Museum, das an endemischer Unterfinanzierung litt, auf lange Sicht vor finanziellen Schwierigkeiten zu bewahren. Aus den Zinsen des Kapitals wünschten sie sich die Einrichtung einer „modernen heimischen Galerie“ im Rahmen der Brukenthalschen Gemäldegalerie. Die Idee der modernen Galerie war an sich nicht schlecht, doch war es bei Honigberger eher ein Plädoyer *pro domo*, da er namentlich seine Bilder und die seiner Freunde im Museum unterbringen wollte. Das Kuratorium des Museums und dessen Kustoden vertraten die gegenteilige Meinung und brachten Argumente juristischer und moralischer Natur. Erstens beriefen sie sich auf das Testament des Stifters, das den Erhalt der Sammlungen als Ganzes vorsah. Ein weiteres Argument lieferten ihnen die Satzungen des „Sebastian Hann-Vereins“, denen zufolge die Ausfuhr von Kunstwerken aus sächsischem Besitz verboten war, und schließlich befürchteten sie durch den Verkauf einen Präzedenzfall zu schaffen, der das Weiterbestehen der Sammlung gefährden könne. Um die Richtigkeit seiner Anschauung unter Beweis zu

---

<sup>13</sup> *Studie; Akt*, in: *Die Karpathen* (fortan DK), 1. Jg., erstes Septemberheft, Nr. 23, 1908; *Studie*, in: *Ebenda*, 1. Jg., 2. Septemberheft, Nr. 24, 1908; *Dame mit Pelzkragen*, in: *Ebenda*, 3. Jg., erstes Oktoberheft, Nr. 1 1909; *Studie; Damenporträt* in: *Ebenda*, 3. Jg., zweites Märzheft, Nr. 12, 1910; *Halbakt; Studie* in: *Ebenda*, 5. Jg., erstes Juliheft, Nr. 19, 1912; *Innenraum*, in: *Ebenda*, 6. Jg., erstes Aprilheft, Nr. 13, 1913; *Studie; Studie* in: *Ebenda*, 7. Jg., 2. Novemberheft, Nr. 4, 1913; *Junge Bäuerin; Porträtstudie*, in: *Ebenda*, 7. Jg., 1. Aprilheft, Nr. 13, 1914; *Schwarze Kirche*, in: *Ebenda*, 7. Jg., zweites Maiheft, Nr. 16, 1914.

<sup>14</sup> DK, 4. Jg., 1. Februarheft, Nr. 9, 1911, S. 287.

stellen, hatte Honigberger auch das Urteil namhafter ausländischer Kunstkenner eingeholt, die sich alle für den Verkauf aussprachen. Das konservative Lager gewann schließlich, zum Verdross Honigbergers, die Schlacht um den „Unbekannten mit der blauen Sendelbinde“. Sieben Jahre später hat den Gedanken der modernen Galerie wieder aufgegriffen.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges und die folgenden Kriegejahre bedeuteten für Ernst Honigberger nicht nur schlimme Erlebnisse, sondern auch den Verlust der schönsten Jahre sowie Behinderung in der künstlerischen Entwicklung. Er erlebte das Weltgemetzel an mehreren Frontabschnitten in Galizien, Polen, Südtirol und Serbien. Wenn die gebürtigen Kronstädter Ludwig Hesshaimer, Hans Eder, Fritz Kimm und Erwin Neustädter das Frontgeschehen auch auf Papier oder Leinwand festhielten, sind von Ernst Honigberger keine Kriegsbilder oder mit diesem im Zusammenhang stehende Bilder bekannt. Nach Kriegsende kam er nach Kronstadt zurück, wo er – gleich vielen anderen – sich mit großem Eifer in die Arbeit stürzte. Fortschrittliche Kronstädter Intellektuelle und Künstler, denen auch die Brüder Ernst und Emil Honigberger angehörten, gründeten nach dem Vorbild des Berliner „Sturm“ die „Zielgesellschaft“, die im April 1919 die erste Nummer der expressionistisch ausgerichteten Zeitschrift „Das Ziel“ herausbrachte. Vom Standpunkt der bildenden Kunst war „Das Ziel“ die reichhaltigste, gewagteste und fortschrittlichste deutschsprachige Publikation Siebenbürgens. Bereits im ersten Heft wurde das Manifest derselben veröffentlicht, in dem „dem Kleinkrämertum, der reaktionären Gebundenheit des Bürgertums, [...] allem Rückschrittlichen, Schwächlichen, Lauen und Ängstlichen“<sup>15</sup> der Kampf angesagt wurde. „Das Ziel“ versprach „ein Sammelpunkt für Jugend und Entwicklung“<sup>16</sup> zu sein. Die Publikation hat ihre Rolle als Mäzen der bildenden Kunst und der Künstler ernst genommen und wie folgt verwirklicht: sie reproduzierte Arbeiten der bekanntesten bildenden Künstler, veröffentlichte theoretische Aufsätze zur neuen Kunst<sup>17</sup>, versuchte das Kunstverständnis und -interesse des Publikums durch Vor- und Nachbesprechungen sowie Ausstellungskritiken zu fördern und

---

<sup>15</sup> *An unsere Leser*, in *Das Ziel* (fortan DZ), 1. Jg., Heft 1, S. 2.

<sup>16</sup> *Ebenda*.

<sup>17</sup> Hans Mattis-Teutsch, *Betrachtungen über die neue Kunst*, in: *DZ*, Heft 2, S. 21; Hans Eder, *Über neue Kunst*, in: *Ebenda*, Heft 3, S. 40; Herman Roth, *Die Kunst der Grete Csaki-Copony und die Hermannstädter Kritik*, in: *Ebenda*, Heft 4, S. 61-62; Stefan Hevesy, *Mattis Teutsch* (Vorbesprechung), in: *Ebenda*, Heft 6, S. 91; -g-, *Kollektiv-Ausstellung Mattis-Teutsch*, in: *Ebenda*, Heft 8, S. 140; Herman Roth, *Der Schein der Wirklichkeit und seine Überwindung durch die Erscheinung der Kunst. Unter anderm ein Versuch der Wegbahnung zu den Bildern des Hans Mattis-Teutsch*, in: *Ebenda*, Heft 9, S. 154, 156–157, 160; Emil Honigberger, *Dem Kritiker der Tagespost, Herrn Erwin Reisner*, in: *Ebenda*, Heft 10, S. 179–180.

veranstaltete mehrere Kunstausstellungen namhafter heimischer Künstler<sup>18</sup>. In der Ankündigung der geplanten Ausstellungen wurde auch auf die Notwendigkeit kultureller Veranstaltungen hingewiesen: „der Zeitgeist gebietet uns nach soviel jähriger Tatenlosigkeit neues Leben auf dem gefährdeten Kulturacker nach allen Richtungen hin zu fördern, damit der Glauben an edle Arbeit und überzeugten Fortschritt Kräftigung und ungehemmte Entfaltung finde“<sup>19</sup>. Als erster stellte Hans Eder aus, gefolgt von Ernst Honigberger, Hans Mattis-Teutsch, Eduard Morres, Fritz Kimm, Grete Csaki-Copony und Fritz Miess. Die Honigberger-Ausstellung besprach MT (vermutlich Hans Mattis-Teutsch), der ihn als „gereiften, aber noch sehr entwicklungsfähigen Künstler“<sup>20</sup> vorstellte. „Sein Ausgangspunkt – bemerkte MT, – ist die Natur. In seinen frühen Arbeiten war er ein Naturalist und kam stufenweise zur inneren Notwendigkeit, zum seelischen Ausdruck [...]. Die von der Natur erhaltenen Impressionen und Eindrücke steigert er und auf die Natur zurückstrahlend gibt er sie wieder“<sup>21</sup>. Dr. A. Witting, der Kritiken für das Hermannstädter „Ostland“ schrieb, unterstrich in der Besprechung der Honigberger-Ausstellung, die Unausgereiftheit des Künstlers, bei dem ausgenommen „der Hypoexpressionismus, Kubismus und Futurismus [...] kaum eine moderne Kunstströmung [...] nicht Resonanz gefunden hätte“<sup>22</sup>. Betrachten wir die Reproduktionen, so stellen wir fest, dass sich die Zeitschrift nicht zum Ziel setzte, den europäischen Expressionismus in Siebenbürgen bekannt zu machen, sondern fast ausschliesslich Arbeiten heimischer Künstler abbildete. Ernst Honigberger befindet sich als sechsmaliger Illustrator des Titelblattes sowie mehreren Zeichnungen, die im Inneren der Zeitschrift abgebildet sind, an erster Stelle<sup>23</sup>. Die Abbildungen erbringen den Beweis, dass er den Schritt in Richtung Expressionismus zu jener Zeit bereits vollzogen hatte.

Es ist interessant zu bemerken, dass er auf die Idee einer modernen Galerie in der Brukenthalsammlung nicht verzichtet hatte, sondern sie 1919 aufnahm. Diesmal sprach er jedoch nicht mehr ausschließlich von heimischen Gemälden, sondern auch von einer ansehnlichen Zahl moderner deutscher Meister, die man von den

---

<sup>18</sup> Kunstausstellungen, die die Zielgesellschaft im „Blauen Saal“ der Redoute veranstaltet hat: Hans Eder 8. Mai–15. Juni; Ernst Honigberger 20. Juni–5. Juli; Mattis-Teutsch 10. Juli–25. Juli; Eduard Morres 27. Juli–7. August; Fritz Kimm 10. August–21. August; Grete Csaki-Copony 24. August–4. September; Friedrich Miess 7. September–18. September; Kunstgewerbeausstellung 21. September–2. Oktober, (9. Heft, S. 166).

<sup>19</sup> *Unsere Kunstausstellungen* in *DZ*, Nr. 6, 1, Juli 1919, S. 90.

<sup>20</sup> MT, *Kollektivausstellung Ernst Honigberger*, in *DZ*, Nr. 7, 15. Juli 1919, S. 111.

<sup>21</sup> *Ebenda*.

<sup>22</sup> Dr. A. Witting, *Kollektiv-Ausstellung Ernst Honigberger*, in: *Ostland*, 1. Jg., 4. Heft, September 1919, S. 210.

<sup>23</sup> Ernst Honigberger illustrierte das Titelblatt der Hefte Nummer 2, 3, 4, 7, 9, 10.

Zinsen, die das Kapital in sieben Jahren gebracht hätte, ankaufen konnte<sup>24</sup>. Resigniert schlussfolgert er: „Doch alle Anklagen sind nutzlos und alle Hoffnung auf Besserung bleibt auch für die Zukunft aussichtslos, allsolange bis das Alte allein entscheidet und die Jugend nicht mitbestimmen darf“<sup>25</sup>.

Am 15. Oktober 1919 erschien das erste Heft der Zeitschrift „Das neue Ziel“, deren Herausgeber größtenteils dieselben waren wie jene des „Zieles“. Die Publikation stellte sich ebenfalls als Faktor des Fortschrittes vor, grenzte sich aber von der Vorgängerin ab, indem sie betonte, „dass eine Zeitschrift nur dann Zukunftsberechtigung und Dauerwert besitzt, wenn sie aus unseren Verhältnissen herauswächst und mit unseren Verhältnissen lebt“<sup>26</sup>. Diese Prämisse zeigt, dass die neuen Richtungen nur dann akzeptiert wurden, wenn sie mit den lokalen Wertvorstellungen im Einklang waren und erklärt weshalb es im siebenbürgisch-sächsischen Umfeld keine authentische Avantgarde geben konnte. In Bezug auf die Abbildungen gibt es der Vorgängerpublikation gegenüber kaum Unterschiede, mit der Ausnahme, dass dem umstrittenen Hans Mattis-Teutsch die Mitarbeit untersagt wurde. Ernst Honigberger befindet sich auch im „Neuen Ziel“ mit vierzehn Abbildungen<sup>27</sup> in führender Stellung, davon fünfmal als Illustrator des Titelblattes. Besonders interessant ist jenes des zweiten Heftes, in dem die expressionistischen Elemente besonders ausgeprägt sind. Die Zeitschrift veröffentlichte desgleichen zwei Ausstellungsbesprechungen aus der Feder der Malerin Edith Herfurth-Sachsenheim (1887-1970). Während sich die erste auf die „Weihnachtsausstellung 1919“ des „Sebastian Hann-Vereins“ bezieht, in der Ernst Honigberger mit Landschaften aus der

<sup>24</sup> Ernst Honigberger, *Eine moderne Galerie in Hermannstadt*, in *DZ*, Heft 9, 15. August 1919, S. 160-161. – Wenn das van Eyck Gemälde 1912 für 1.000.000 Fl. verkauft, und das Kapital auf 4% Zinsen angelegt worden wäre, hätte das in der Zwischenzeit 280.000 Fl. ergeben. Von dieser Summe hätte je ein Werk folgender Meister gekauft werden können: Wilhelm Leibl (15.000), Adolph von Menzel (15.000), Max Liebermann (10.000), Hugo Freiherr von Habermann (8.000), Graf Leopold von Kalkreuth (8.000), Albert von Keller (10.000), Karl Spitzweg (10.000), Wilhelm Trübner (10.000), Fritz von Uhde (10.000), Karl Heider (8.000), Franz von Stuck (10.000), Gustav Klimt (8.000), Max Slevogt (8.000), Hans Thoma (15.000), Heinrich Zügel (8.000), Albert Weisgerber (6.000), Ferdinand Hodler (15.000), Albin Egger Linz (10.000), Theo van Brockhusen (8.000), Max Pechstein (6.000), Oskar Kokoschka (6.000), Max Beckmann (6.000), Egon Schiele (5.000), Willi Jäckel (5.000), Carl Casper (5.000), Franz Marc (8.000). Dies ergab insgesamt 230.000 Fl., so dass die restlichen 50.000 Fl. zum Ankauf von Hauptwerken älterer und jüngerer siebenbürgischer Künstler hätten benutzt werden können.

<sup>25</sup> Ernst Honigberger, *Eine moderne Galerie in Hermannstadt*, in: *DZ*, Heft 9, 15. August 1919, S. 161.

<sup>26</sup> *An unsere Leser*, in *Das neue Ziel. Halbmonatschrift für Kultur, Kunst, Kritik* (fortan DNZ), 1. Jg., Kronstadt, 15. Oktober 1919, S.2.

<sup>27</sup> Ernst Honigberger illustrierte das Titelblatt der Nummern 2, 12, 14, 20 und 22. Außerdem befinden sich Abbildungen seiner Grafiken in Nr. 1, S. 17; Nr. 6, S. 96; Nr. 7, S. 116-117; Nr. 14, S. 224 und S. 233; Nr. 20, S. 304 und 305; Nr. 22, S. 320 und 321.

Kronstädter Gegend in Öl vertreten war „groß gesehen, mit tiefen satten Tönen von Licht durchflutet“<sup>28</sup>, so ist in der zweiten von dessen Eigenausstellung, veranstaltet von der „Neuen Zielgesellschaft“, die Rede. Edith Herfurth-Sachsenheim, die vom Fleiß des Künstlers beeindruckt war, charakterisiert ihn als „Forscher nach dem geistigen Leben seiner Modelle“<sup>29</sup>. In der Ausstellung hat sie das Ölbild des „Blinden Musikers“ besonders beeindruckt, ein Werk, von dem eine Vorarbeit (Lithographie) in Heft Nr. 14 reproduziert wurde.

Obgleich das Hermannstädter „Ostland“ (Juni 1919 – September 1921; Monatsschrift für die Kultur der Ostdeutschen) im ersten Heft kein Manifest verkündete, sondern sich zum „treuen Spiegel der gesamten Kulturbetätigung des ostdeutschen Kulturkreises“<sup>30</sup> erklärte, hat es durch zahlreiche Reproduktionen von Gemälden und Graphiken der Klassischen Moderne gewiss zum deren besserem Verständnis beigetragen. Im „Ostland“ wurden alle Ausstellungen der beiden Zielgesellschaften besprochen, wobei sich die meisten einer positiven Wertung erfreuten – so auch die beiden Ernst Honigberger-Ausstellungen.

Enttäuscht von der Nachkriegsentwicklung und davon, dass ein bildender Künstler seinen Lebensunterhalt in Siebenbürgen nicht verdienen konnte, hat Honigberger 1921 Kronstadt verlassen und sich in Berlin niedergelassen. Hans Wühr, sein Biograph, berichtet von zahlreichen Erfolgen des Künstlers wie: Ausstellung von zwölf Gemälden im Ehrensaal der Juryfreien, Ausstellungen mit der Novembergruppe, mit der Berliner Sezession, in der Münchener Sezession, in Leipzig, Dresden, in der Hamburger Kunsthalle u. a. Desgleichen stellte er in bekannten Galerien aus und beteiligte sich an Ausstellungen in Stockholm, Leningrad, Santiago, Valparaiso, Buenos Aires und Budapest<sup>31</sup>. Der Künstler kehrte auch mehrmals in seine angestammte Heimat zurück, um an Kollektivausstellungen teilzunehmen<sup>32</sup> oder Eigenausstellungen in Kronstadt<sup>33</sup> und Hermannstadt<sup>34</sup> zu zeigen. Die künstlerische Entwicklung Ernst Honigbergers kann für die Zeitspanne nach 1921 und bis zum Ausbruch des

<sup>28</sup> Edith von Sachsenheim, *Weihnachtsausstellung*, in: *DNZ*, Nr. 6, 1. Januar 1920, S. 103-104.

<sup>29</sup> Edith Herfurth-Sachsenheim, *Kollektiv-Ausstellung Ernst Honigberger*, in *DNZ*, Nr. 20, 1. August 1920, S. 307.

<sup>30</sup> *Zur Einführung*, in: *Ostland. Monatsschrift für die Kultur der Ostdeutschen*, 1. Jg., Heft 1, Juni 1919, S. 1.

<sup>31</sup> Hans Wühr, *Ernst Honigberger*, Heinz F. Von Damnitz-Verlag, München 1964, S. 2 (nichtnummerierte Seiten).

<sup>32</sup> *SDT* Nr. 17195, 11. September 1930, S. 5; vergl auch: M, *Erfolge Ernst Honigbergers*, in: *Klingsor* 6. Jg., September 1929, S. 358-359.

<sup>33</sup> Brief vom 17. November. 1934, aufbewahrt in der Handschriftensammlung der Brukenthal-Bibliothek Hermannstadt.

<sup>34</sup> *SDT* Nr. 18440, 4. Oktober 1934, S. 4-5; *SDT* Nr. 18444, 9. Oktober 1934, S. 4; *SDT* Nr. 18448, 13. Oktober 1934, S. 7; MSS 559, Brukenthal-Bibliothek.

Zweiten Weltkrieges anhand der Abbildungen in den heimischen Kulturzeitschriften – insbesondere im „Klingsor“ – verfolgt werden, da auch diese zahlreiche Abbildungen seiner Werke brachte<sup>35</sup>. Dieses langlebige Periodikum (1924-1939), das – wie vorher „Die Karpathen“, „Das Ziel“ und „Das neue Ziel“ – in Kronstadt herausgegeben wurde, hat für die bildende Kunst eine ähnliche Rolle gespielt wie die Vorgängerpublikationen. Um die Mitte der '20er Jahre hat sich Honigberger vom Expressionismus abgewandt und eine realistische Darstellungsweise angenommen, die an die „Neue Sachlichkeit“ angelehnt war. Hans Wühr hat das bekannte Bild „Siebenbürgische Obsternte“, das im Dezember 1927 in der Berliner Galerie Nierendorf ausgestellt war, wie folgt erklärt. Die robusten und spärlich bekleideten Körper der Frauen, die bei der Arbeit dargestellt sind „[...] sind reife Früchte, die auf den Rasen sinken, zur Erde fallen, sie sind Paradiesfrucht überquellend aus dem Füllhorn der Schöpfung“<sup>36</sup>. Desgleichen erfahren die Leser, dass in der Ausstellung „noch eine Reihe von Bildern, die einen ähnlichen sinnlich verhüllten, fast vegetativen Inhalt hatten“ zur Schau gestellt waren<sup>37</sup>. Kürzlich (28. November 2013) wurde das Gemälde „Schreitende Frau mit Krug“ (datiert 1928), das im Jahre 1928 im „Klingsor“ unter dem Titel „Wasserträgerin“ abgebildet ist, versteigert wurde. Von einem Schätzungspreis von 6.000 Euro ausgehend wurde es für 15.000 Euro verkauft<sup>38</sup>. Das Bild, das nur in Schwarz-Weiß bekannt war, beeindruckt durch seine harmonische Farbgebung. 1935 brachte der „Klingsor“ eine „Bauernmadonna“ Honigbergers<sup>39</sup>. Die Frauengestalt ist ebenfalls überdimensioniert und erinnert an eine chronische Gottheit.

Im August 1943, als sich Ernst Honigberger gerade in Wehr/Baden aufhielt, fiel seine Berliner Wohnung Opfer eines Bombenangriffs, wobei ein Großteil seines Lebenswerkes verloren ging. Folglich entschloss er sich in Wehr zu bleiben, wo er zusammen mit seiner Frau, der Geigerin Erna Honigberger, eine „Kunst- und Musikschule“ ins Leben rief. In Hans Wührs biographischem Werklein enthält Abbildungen von Gemälden, die während oder kurz nach Ende des Krieges entstanden sein müssen und Titel wie „Nach dem Luftangriff“, „Angst“, „Obdachlos“, „Ausgebombt“, „Allein“, „In Trümmern spielende Kinder“ usw. tragen. Die Personen sind ähnlich wie

---

<sup>35</sup> Werke Ernst Honigbergers, die im „Klingsor“ abgebildet sind: *Die Freunde; Bildnis meiner Kinder; Ruhe auf der Flucht* in: *Klingsor*, 4. Jg., Februar 1927, Nr. 2; *Selbstbildnis, Siebenbürgische Obsternte* in: *Ebenda*, 5. Jg., Juli 1928, Nr. 7; *Wasserträgerin*, in: *Ebenda*, 5. Jg., November 1928, Nr. 11; *Mutter und Kind*, in: *Ebenda*, 12. Jg., Februar 1935, Nr. 2; *Frauen*, in: *Ebenda*, 15. Jg., Mai 1938, Nr. 5.

<sup>36</sup> Hans Wühr, *Ernst Honigberger*, in: *Klingsor*, 5. Jg., Juli 1928, Heft 7, S. 248.

<sup>37</sup> *Ebenda*.

<sup>38</sup> <https://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/ernst-honigberger/schreitende-frau-mit-krug.html> (eingesehen 6. Oktober 2015).

<sup>39</sup> *Klingsor*, 12. Jg., Februar 1935, Heft 2.

jene der 20er und 30er Jahre dargestellt, der Gesichtsausdruck ist jedoch ein anderer, nicht ruhig und verklärt sondern von Angst, und Verzweiflung verzerrt. Infolge der Grauen des Krieges hat Honigberger zum Expressionismus zurückgefunden.

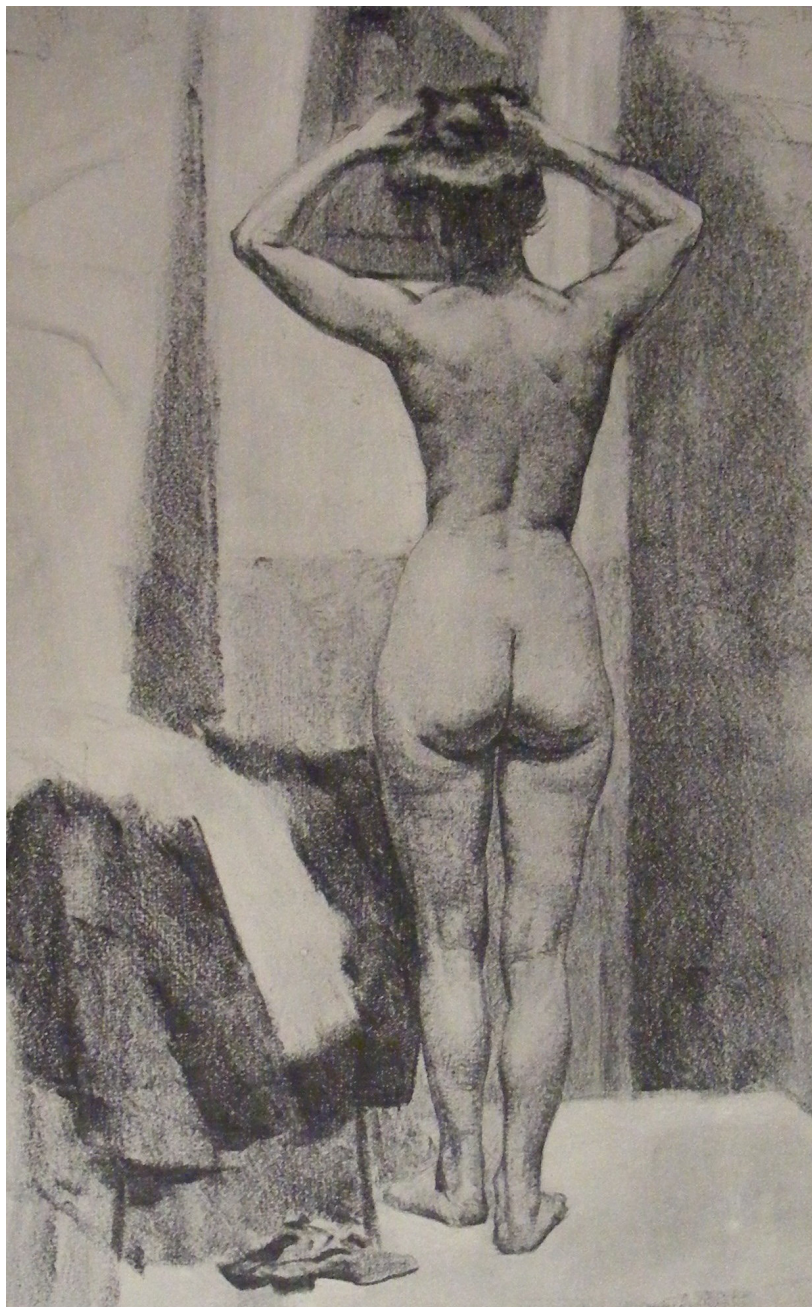
Erwähnenswert ist eine einzigartige Ausstellung, die das Bukarester „Kulturhaus Friedrich Schiller“ 1976 veranstaltete und darin alle namhaften rumäniendeutschen bildenden Künstler zusammenbrachte. Die Ausstellung beherbergte auch Arbeiten der bedeutendsten Künstler der Klassischen Moderne und Avantgarde, unabhängig davon, ob sie nach dem Zweiten Weltkrieg in Rumänien oder im Ausland gelebt hatten. Bei dieser Gelegenheit wurden auch Werke Ernst Honigberger gezeigt<sup>40</sup>. Der Künstler konnte sich an diesem Erfolg jedoch nicht erfreuen, da er bereits zwei Jahre zuvor, am 3. Mai 1974, aus dem Leben geschieden war.

### **Fazit**

Ernst Honigberger war ein bedeutender Maler und Grafiker, ein Erneuerer der siebenbürgischen Kunst des 20. Jahrhunderts. Allgemein wird er dem „Siebenbürgischen Expressionismus“ zugeordnet, obzwar sein Werk viel komplexer ist und Anklänge an den (Münchener) Realismus, Jugendstil, Expressionismus, an die Neue Sachlichkeit und Neue deutsche Kunst (nach 1935) aufweist. Die Kunsterziehung des Publikums lag ihm sehr am Herzen sowie die Schaffung einer modernen Galerie als Teil des Brukenthalmuseums. Infolge der historischen Ereignisse des vergangenen Jahrhunderts musste er seiner Heimat fern bleiben und geriet in Vegessenheit. Eine Retrospektivausstellung sowie die Aufarbeitung seines Lebenswerkes stehen noch aus.

---

<sup>40</sup> Claus Stephani, *Reihe großer Namen, Notizen zu einer Ausstellung im Bukarester Schillerhaus*, in *Neue Literatur*, Nr. 7, 1976, S. 109-110.



**Fig. 1.** Akt, in: *Die Karpathen*, 1. Jg., Nr. 22, August 1908.





**Fig. 2.** *Landschaft*, in: *Die Karpathen*, 1. Jg, Nr. 23, September 1908.



**Fig. 3.** *Dame mit Pelzkragen*, in: *Die Karpathen*, 3. Jg., Nr. 1, Oktober 1909.



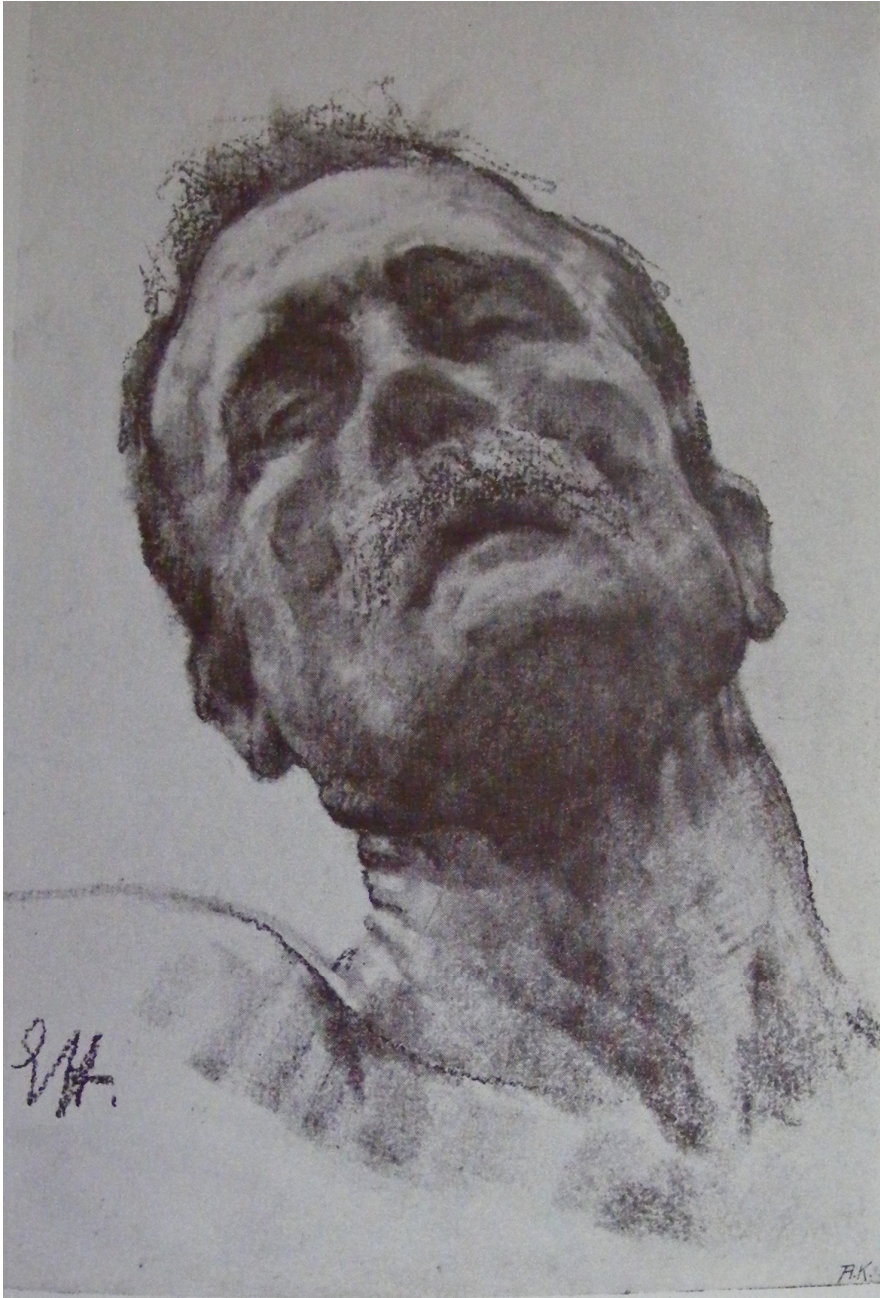


**Fig. 4.** *Halbakt*, in: *Die Karpathen*, 5. Jg., Nr. 22, Oktober 1912.



**Fig. 5.** *Dame mit Zigarette*, in: *Die Karpathen*, 7. Jg., Nr. 4, November 1913.





**Fig. 6.** *Studie (zu Kreuzigungsbild)*, in: *Die Karpathen*, 7. Jg., Nr. 4, November 1913.



Fig. 7. Titelseite *Das neue Ziel*, 1. Jg., Nr. 2, November 1919.





**Fig. 8.** *Der blinde Musiker*, in: *Das neue Ziel*, 1.Jg., Nr. 14, 1920.





**Fig. 9.** *Mutter und Kind*, in: *Klingsor*, 12.Jg., Nr. 2, Februar 1935.





**Fig. 10.** *Siebenbürgische Obsternte*, in: *Klingsor*, 5. Jg., Nr. 7, Juli 1928

## IDEALI BIZANTINI E NUOVA ARCHITETTURA RELIGIOSA: IL CONTRIBUTO DELLE MAESTRANZE FRIULANE NELLA COSTRUZIONE DELLE CHIESE ORTODOSSE IN ROMANIA (1900-1940)

PAOLO TOMASELLA\*

**REZUMAT.** *Idealuri constructive bizantine și noua arhitectură religioasă: contribuția antreprenorilor și constructorilor din Friuli la edificarea de noi biserici ortodoxe în România (1900–1940).* În 1920, odată cu constituirea României Mari, Țara Românească, Moldova și Transilvania au reprezentat zonele privilegiate în care s-a urmărit reafirmarea identității naționale prin construirea de edificii de cult cu o puternică încărcătură simbolică. În perioada interbelică, în mediul urban, dar și în satele de pe cuprinsul țării, au fost construite noi biserici, unele dintre aceste lăcașuri de cult fiind socotite, prin dimensiunile lor și prin caracteristicile arhitectonice moderne, adevărate «catedrale». Acestea au fost edificate utilizând soluțiile tehnice specifice arhitecturii monumentale, cu scopul voit de a celebra deopotrivă modernizarea și consolidarea națiunii române și de a valorifica moștenirea spirituală de factură bizantină, prin recursul la motive și forme ce legau într-o oarecare măsură prezentul de tradițiile constructive din trecut. Pe fondul acestei evoluții dinamice, în cadrul căreia s-a asistat la un proces consistent de inovare și consolidare a noilor tipologii ale arhitecturii sacre, a rămas aproape cu totul necunoscută surprinzătoarea contribuție a antreprenorilor, constructorilor și muncitorilor din Friuli la derularea și finalizarea amplelor lucrări edilitare, inclusiv la ridicarea de biserici ortodoxe, în România în prima jumătate a secolului XX. Lucrările conduse în mod direct de către constructorii italieni, sunt o dovadă a faptului că aceștia di urmă au înțeles, mult mai bine decât se credea, problemele specifice pe care le implica arhitectura sacră de tradiție bizantină, soluționate prin apelul la experiența practică ce îngăduia o interpretare formală a temei. Antreprenorii și constructorii din regiunea Friuli care au fost implicați în construcția de biserici, din rândul cărora îi amintim pe Raimondo Bosero, Pietro Adotti, Antonio Venchiarutti și Giacomo Pesamosca, au participat, în primul rând, la lucrările desfășurate în București, dar nu au ezitat să accepte angajamente și în alte zone din Țara Românească, Moldova și din arealul carpatic.

**Cuvinte cheie:** *idealuri bizantine, noua arhitectură religioasă, biserici ortodoxe, antreprenorii și constructorii, stil Neoromânesc.*

---

\* Paolo Tomasella (1963), *architetto e dottore di ricerca in Architettura Tecnica (Tecnologie edilizie nei PVS) all'UNITs (Trieste 2001) e in Storia presso l'UBB (Cluj-Napoca, 2014), paolotomasella@hotmail.com*

## 1. Religiosità e coscienza nazionale: il tema del sacro in Romania tra XIX e XX secolo

In tutti i paesi europei di tradizione ortodossa la diffusione delle idee illuministe avvenne con notevole slancio, tanto da favorire la comparsa e lo sviluppo di nuove coscienze nazionali: in Grecia così come in Bulgaria grazie ad autori quali Paisij Hilendarski (Dospej, 1722 – Asenovgrad, 1773), Stojko Vladislavov di Vratsa chiamato Sofronii (Kotel, 1739 – Bucarest, 1813) o Petar Beron (Kotel, 1799 – Craiova, 1871); in Serbia per mano di Jovan Rajić (Sremski Karlovci, 1726 – Kovilj, 1801), Dositej Obradović (Čakovo/Ciacova, 1739 – Belgrado, 1811). o Vuk Stefanović Karadžić (Tršić, 1787 – Vienna, 1864). L'Illuminismo come critica della ragione si diffuse nel contempo anche in Romania<sup>1</sup>.

Le comunità di fede ortodossa cedettero progressivamente il passo al filetismo, ovvero alle comunità linguistiche, storiche o territoriali, nella prospettiva di un'imminente nascita, in tutta l'area balcanica, di nuovi stati nazionali. La rivoluzione greca del 1821 venne percepita come un movimento di liberazione non diverso dalle altre insurrezioni che comparvero nella stessa epoca in Serbia e in Romania, più tardi in Bulgaria e Macedonia. Il pensiero illuminista determinò effetti indubbiamente positivi sull'organizzazione degli stati, sia in termini di riforme economiche e sociali (si pensi soprattutto alla diffusione dell'istruzione scolastica) sia ai fini dello sviluppo e dell'affermazione di rinnovate coscienze comuni fra popoli ancora privi di una precisa identità collettiva. Il prezzo di queste innovazioni fu la dissoluzione del cosiddetto «Commonwealth ortodosso» e la comparsa delle chiese nazionali, le quali tesero all'autocefalia, identificandosi progressivamente con i rispettivi popoli e nuovi stati<sup>2</sup>. Tutto ciò può essere interpretato come una sorta di ritorno in forme moderne ad una condizione analoga a quella del mondo bizantino medioevale prima dell'occupazione ottomana, quando l'area balcanica era suddivisa tra uno Stato bulgaro (se non addirittura due), il Regno dei serbi, uno Stato bosniaco e uno albanese, senza contare l'Impero bizantino di lingua greca e i Principati romeni di Moldavia e Valacchia. Ma per quanto abbiano contribuito a dissolvere il «Commonwealth ortodosso», il principale merito delle idee illuministe sta nell'aver contribuito alla disgregazione dell'Impero Ottomano dando il via alle lotte di liberazione nazionale, logica conseguenza del ritrovamento della propria identità da parte dei popoli ortodossi. Nel suo dipanarsi questo processo non poté non determinare una crescente necessità di recupero delle proprie tradizioni storiche, le quali trovarono riflessi nell'interpretazione in chiave moderna anche dell'architettura e delle arti applicate.

Tuttavia, sul piano prettamente formale, soltanto tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del XX secolo le commesse per la realizzazione di nuove chiese in Romania divennero sempre più regolari e frequenti. In particolare dopo la Prima Guerra Mondiale e

<sup>1</sup> Cfr. Matei Cazacu, *Modelli occidentali e modernizzazione del mondo ortodosso nell'epoca illuminista*, in *L'Ortossia nella nuova Europa. Dinamiche storiche e prospettive*, a cura di Andrea Pacini, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 2003, pp. 119-136.

<sup>2</sup> Sull'argomento e sul concetto di «Commonwealth ortodosso»: *ibidem*, pp. 119, 134, 136.

quindi nel periodo interbellico l'ascesa di un rinnovato sentimento religioso corrispose alla riabilitazione nei territori romeni dell'ortodossia come elemento fondante di un nuovo spirito di coesione nazionale. Per alcuni pensatori questa rinascita del sentimento religioso coincise con il risveglio della spiritualità, mentre altri considerarono questa tendenza con più cautela, assimilandola ad una premessa verso un nuovo pensiero integralista. Con diverse sfumature d'intensità dottrinarie, tutto ciò che poteva riguardare l'aspetto spirituale venne considerato in generale come particolarmente interessante. Il teologo e filosofo Ion Nichifor Crainic, nato Ion Dobre (Bulbucata/Vlașca, 1889 – Mogoșoaia, 1972) sviluppò la sua teoria dell'Ortodossia posta in relazione con la possibilità di sviluppo dell'idea di stato etnocratico basato sulla spiritualità<sup>3</sup>. Sono gli anni in cui il Movimento Legionario (la «Legione»), con posizioni estremiste, tese ad affermarsi anche in virtù delle sue inclinazioni religiose<sup>4</sup>.

«Nell'Europa orientale la Chiesa, lo Stato, la Nazione hanno sempre proceduto in armonia», scriveva lo storico e legionario Mihail Polihroniade (Brăila, 1906 – Râmnicu Sărat, 1939) precisando che il nazionalismo orientale rispetto a quello occidentale poggiava i propri fondamenti sulle problematiche connesse alla questione religiosa<sup>5</sup>. Questi anni di trionfo della spiritualità, più o meno influenzati da una connotazione politica, fecero dell'Ortodossia uno tra i valori più importanti della comunità nazionale romena moderna. La possibilità di affrancarsi come l'unico popolo latino di fede ortodossa nel mondo venne percepita come una giusta possibilità di originale affermazione con la quale distinguersi in un più ampio contesto europeo. La percezione di poter rappresentare la sintesi del felice connubio tra le origini latine e le nobili qualità provenienti da Oriente, aumentarono questa generale percezione. L'ascesa dell'arcivescovo ortodosso Miron Cristea, nato Elie Cristea (Toplița/Harghita, 1868 – Cannes, 1939) che nel 1919 venne eletto metropolita della Chiesa ortodossa romena e nel periodo 1925-1939 primo patriarca dopo l'elevazione della Chiesa romena a Patriarcato, fu certamente rilevante per l'affermazione di una nuova percezione della spiritualità, valore che ebbe importanti riflessi anche sul piano delle prassi architettoniche. In tutto il periodo interbellico la

<sup>3</sup> Cfr. Armando Pitassio, *Un teologo al servizio della causa nazionalista: Nichifor Crainic, in L'intreccio perverso. Costruzioni di identità nazionali e nazionalismi xenofobi nell'Europa Sud-orientale*, a cura di Armando Pitassio, Morlacchi, Perugia 2001, pp. 97-114.

<sup>4</sup> Il noto storico delle religioni Mircea Eliade (Bucarest, 1907 – Chicago, 1986), che fu membro del Movimento Legionario, scrisse in quegli anni: «Quello che importa non è la conquista del potere a ogni costo, ma piuttosto, innanzitutto e soprattutto, un *uomo nuovo*, un uomo per il quale [...] il cristianesimo viene vissuto responsabilmente, cioè in maniera tragica, ascetica. [...] Se, come si dice, il nazionalsocialismo si fonda sulla nazione e il fascismo sullo Stato, allora il movimento legionario ha il diritto di rivendicare di essere l'unica mistica cristiana in grado di guidare le comunità umane [...] una rivoluzione cristiana, una rivoluzione spirituale, ascetica e virile mai vista prima d'ora nella storia d'Europa». Citato in Claudio Mutti, *Le penne dell'Arcangelo. Intellettuali e Guardia di ferro*, Società Editrice Barbarossa, Milano 1994, pp. 65-66.

<sup>5</sup> Sull'argomento Mihail Polihroniade ebbe modo di dare alle stampe una memoria dal titolo *Criza Naționalismului (o analiză sintetică a situației ideologice din România anulul 1929)*, [s.e.], București 1929.

costruzione di nuove chiese ortodosse conobbe infatti una stagione di rinnovato quanto repentino impulso. Lo stile nazionale Neoromeno, che s'impose nello scenario architettonico locale dopo la nascita del Regno, venne ben presto interpretato come la coerente espressione formale anche per l'architettura religiosa: questa declinazione di matrice storicista venne ritenuta in grado d'identificarsi con lo spirito identitario dei romeni. Conseguentemente, al volgere del XIX secolo, la Chiesa non ritenne più necessario il ricorso ad altri linguaggi architettonici o la loro presa a prestito e avviò un articolato percorso regionale d'interpretazione stilistica<sup>6</sup>. Per estensione lo stile nazionale verrà anche adottato in forma esclusiva per ogni altro edificio correlato al buon funzionamento istituzionale, come la sede della mitropolia, il vescovado, il palazzo sinodale. Così, dal punto di vista del vocabolario e della dottrina, la produzione architettonica e artistica degli edifici religiosi seguirà, sin dal principio, l'evoluzione dello stile nazionale propugnato da Ion Mincu (Focșani, 1852 – Bucarest, 1912) e dagli epigoni dell'architettura romena moderna del periodo fra i quali Petre Antonescu (Rîmnicu Sărat, 1873 – Bucarest, 1965) e Toma Traian Socolescu (Ploiești, 1883 – Bucarest, 1960). Essi si manifestarono, fra l'altro, come i principali animatori del dibattito disciplinare, proponendo studi, modelli tipologici, progetti e disegni per le nuove chiese o templi ortodossi.

## 2. Architettura e ortodossia. L'evoluzione dell'ideale bizantino

L'archetipo bizantino, con le sue variazioni più o meno importanti a livello formale e concettuale, venne assunto quale riferimento privilegiato da parte della Chiesa ortodossa di Romania anche in epoca moderna. Questa scelta, che riconduceva alla retorica della grandezza, corrispose a una dichiarazione forte a livello di volontà dottrinale e sociale, politica e culturale: riposizionare la Chiesa ortodossa romena nel contesto del suo ruolo storico, quello che aveva assunto nel Medioevo quale diretta continuazione dello spirito di Bisanzio. La chiesa *Domnița Bălașa* a Bucarest (1881-1885) di Alexandru Hristea Orășcu (Târgoviște, 1817 – Bucarest, 1894)<sup>7</sup>, le cattedrali progettate da Emile André Lecomte du Noüy (Parigi, 1844 – Curtea de Argeș, 1914) a Craiova (*Sf. Dumitru*, 1889-1893) e a Târgoviște (*Biserica Mitropoliei*, 1892-1895), così come le cappelle funerarie erette all'inizio del Novecento per mano di Ion Mincu presso il cimitero «Bellu» della capitale svolsero, sul piano delle risultanze formali, la funzione

<sup>6</sup> Sul Neoromeno e le sue implicazioni nell'architettura religiosa ortodossa: Carmen Popescu, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture 1881-1945*, Presses Universitaires de Rennes-Simetria, Rennes 2004.

<sup>7</sup> Opera realizzata in collaborazione con Carol Beniș (Jägerndorf/Krnov, 1822 – Bucarest, 1896). Sidonia Teodorescu, Raluca Nicolae, Andrei Bîrsan, Vasile Țelea, *Dicționar al arhitecturii românești moderne (sec. XIX, XX, XXI) (litere A-C)*, Uar, București 2012, p.46.



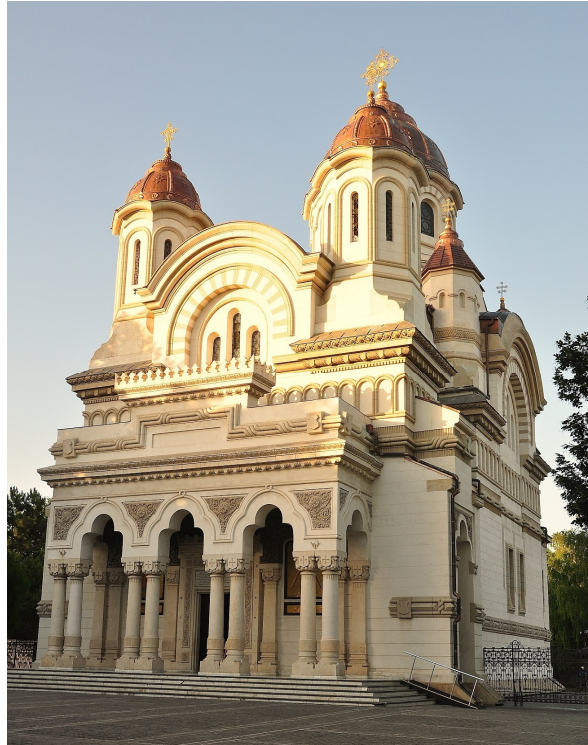


**Fig. 1.** Alexandru Orăscu. La chiesa *Domnița Bălașa* a Bucarest (1881-1885). Stato attuale.



**Fig. 2.** Emile André Lecomte du Noüy. Cattedrale *Sf. Dumitru* a Craiova (1889-1893). Stato attuale.

di archetipi<sup>8</sup>. Il tratto distintivo comune di queste nuove realizzazioni risiede innanzitutto nella monumentalità e nella grandiosità che supera largamente le dimensioni delle chiese tradizionali. In esse si riflette la ricerca verso il recupero dell'antico splendore di Bisanzio, il che spiega il motivo per cui questo archetipo divenne il riferimento anche per la realizzazione di quelle che, successivamente al primo dopoguerra, verranno definite le «cattedrali» della Transilvania, territorio nel quale furono realizzati alcuni fra i più importanti edifici sacri del periodo. Durante questa stagione venne alimentata, nell'immaginario degli architetti, l'utopia della possibile realizzazione di prototipi e modelli per una nuova «Cattedrale della Nazione»<sup>9</sup>. La lunga sequenza di costruzioni sacre espresse anche sulla base di una serie di concorsi d'idee finalizzati all'individuazione di variazioni tipologiche della matrice bizantina, venne aperta dalla cattedrale episcopale *Sf. Nicolae* di Galați: realizzata a partire dal 1912 ed ultimata nel 1917 l'opera fu realizzata assecondando le soluzioni contenute nel progetto aggiudicatario di concorso, il quale era stato espletato nel 1905. Il disegno fu redatto da Petre Antonescu e Ștefan Burcuș (Bacău, 1870 – Bucarest, 1928): la chiesa è considerata la prima opera compiuta di questa nuova stagione architettonica<sup>10</sup>. La sua pianta è a croce greca, figura appropriata per un edificio basato sull'immagine retorica bizantina. Il progetto, che prende



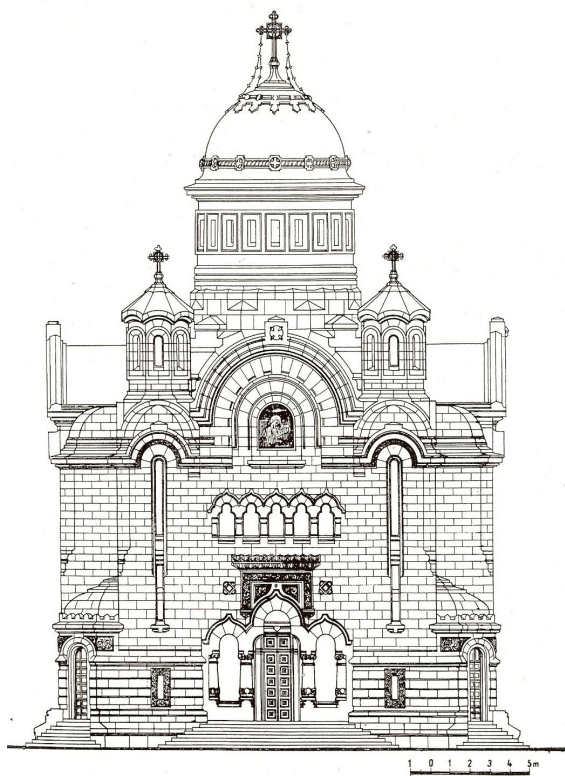
**Fig. 3.** La cattedrale episcopale *Sf. Nicolae* di Galați (1912-1917), realizzata su disegno di Petre Antonescu e Ștefan Burcuș. Stato attuale.

<sup>8</sup> Riferimenti in Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, Editura Meridiane, București 1984, pp. 138-154.

<sup>9</sup> Carmen Popescu, *Le style national roumain...op. cit.*, p. 248.

<sup>10</sup> Sui monumenti religiosi a Galați: Corneliu Stoica, *Monumente religioase din municipiul Galați*, Editura Alma, Galați 2001. Disegni di progetto della nuova cattedrale in Petre Antonescu, *Clădiri, construcții, proiecte și studii*, Editura Tehnică, București 1963, p. 74.

a prestito la tipologia della chiesa principesca di Curtea de Argeș, rievoca anche l'originaria chiesa metropolitana di Târgoviște (nell'impianto precedente all'intervento di Lecomte du Noüy). Di quest'ultima ripropone l'idea delle quattro torrette che circondano la cupola centrale del santuario (*naos*), mentre le torri disegnanti il narcece sono ispirate a quelle della chiesa del monastero Dealu di Neagoe Basarab Târgoviște. Gli elementi decorativi ricordano ancora una volta la chiesa episcopale di Curtea de Argeș, ma anche le chiese edificate durante il principato di Matei Basarab, così come l'arte *Brâncovenesc*: un compendio moderno di diversi stili, quindi, espressi in un unico edificio. Una visione di progetto che pertanto tendeva ad abbracciare tutta la grande tradizione valacca, con un risultato di sintesi che andava al di là della semplice somma di taluni riferimenti stilistici. Questo singolare esempio tipologico inaugurò una nuova stagione nella quale la ricerca degli architetti si spinse verso la creazione di inusuali nuovi archetipi religiosi, frutto di una rinnovata interpretazione dei monumenti storici esistenti. Proprio in quegli anni Petre Antonescu iniziò ad elaborare una serie di ipotesi progettuali che potessero svolgere la funzione di riferimento e d'indirizzo per l'elaborazione di una nuova architettura sacra<sup>11</sup>. Un primo esempio eloquente di questo processo fu il concorso espletato nell'ottobre 1926 per la chiesa di *Madona Dudu* a Craiova, meglio conosciuta come *Catedrala Maicii Domnului*: dei quattro concorrenti scelti dalla giuria, tre



**Fig. 4.** Petre Antonescu. Progetto di concorso per la nuova cattedrale di Craiova (1928).

<sup>11</sup> Petre Antonescu, *Biserici nouă. Proiecte și schițe*, Tipografia Bucovina, București 1943.



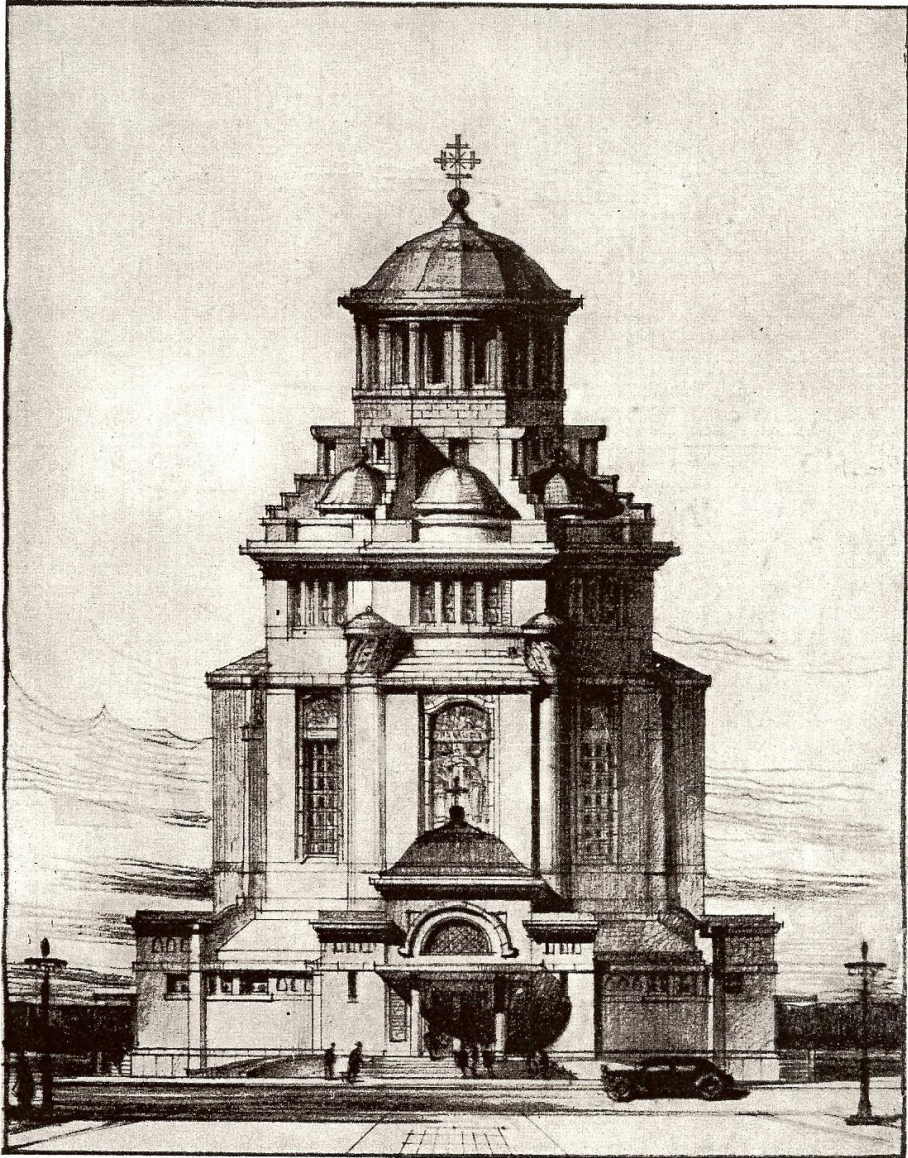


Fig. 5. Petre Antonescu. Disegno per una nuova tipologia di chiesa ortodossa.  
Facciata (s.d.).

proposero composizioni ispirate dall'architettura bizantina<sup>12</sup>. Tutti i progetti presentati proponevano soluzioni impostate sulla base di una croce greca inscritta. La somiglianza delle proposte architettoniche dimostra come si fosse rapidamente consolidata nei professionisti romeni un'immagine ideale condivisa attorno ai canoni bizantini. Il progetto finalista destinato ad essere realizzato fu quello disegnato da Ion D. Traianescu (Bucarest, 1875 – ivi, 1964) che nella circostanza fu affiancato dall'artista Sterie Becu (Bucarest, 1882 – Arad, 1970). La versione finale del progetto di costruzione della chiesa *Madona Dudu*, realizzata nel decennio 1928-1938, privo di qualsiasi riferimento alla tradizione locale e impostato planivolumetricamente attraverso l'intersezione di grandi volumi, rappresenta una significativa metafora formale destinata a rap-



**Fig. 6.** Ion D. Traianescu con Sterie Becu. La chiesa *Madona Dudu* a Craiova (1928-1938).

presentare la nuova immagine architettonica dell'ortodossia romena: il portale monumentale, che richiama quello della famosa chiesa di Hurezi, fornisce anch'esso una chiave di lettura rispetto all'impostazione planivolumetrica dell'intero complesso.

Lo stesso tipo di ricerca verso forme prototipizzate venne successivamente condotto nella realizzazione della chiesa del monastero Cașin (*Biserica Cașin*, anche *Mănăstirea Cașin*) e in quella dedicata a *Sf. Elefterie Nou*, entrambe costruite a Bucarest. La chiesa Cașin (1935-1938), opera firmata da Dumitru Ionescu-Berechet

<sup>12</sup> I candidati ammessi furono Ion D. Traianescu, Sterie Becu, Constantin Cananău e I. Burcuș. Cfr. *Concursul pentru biserică "Madona Dudu"*, in "Arhitectura", V, 1926, pp. 91-97.





**Fig. 7.** Dumitru Ionescu-Berechet. La chiesa del monastero Cașin (*Biserica Cașin*) a Bucarest (1935-1938).

(Câmpulung Muscel, 1896 – Bucarest, 1969), dal 1928 architetto capo del settore tecnico del Patriarcato di Romania<sup>13</sup>, divenne l'edificio di culto del nuovo insediamento residenziale opera del Ministero del Demanio. Opera affidata a seguito di un concorso, ad essa venne accordata un'importanza tutta particolare: per la sua realizzazione fu individuato un vasto terreno in prossimità della piazza ove ora sorge l'Arco di Trionfo. Ionescu-Berechet adottò la formula ormai collaudata della croce greca inscritta: l'opera che venne a determinarsi raggiunse un risultato di particolare grandiosità. La



**Fig. 8.** Facciata della chiesa *Sf. Elefterie Nou* (1937-1942) nel quartiere Cotroceni a Bucarest, opera realizzata da Constantin Iotzu. Stato attuale.

chiesa combina riferimenti attinti dallo stile *Brâncovenesc*, evidente nel colonnato d'ingresso, con l'architettura bizantina ed il cui richiamo è percepibile negli elevati spazi interni. La facciata principale, posta sul lato occidentale, è caratterizzata da un grande mosaico il quale conferisce ancora maggior splendore d'insieme al complesso monumentale.

*Sf. Elefterie Nou*, edificio sacro compiuto fra il 1937 e il 1942, ebbe una genesi simile alla *biserica* di Cașin. Concepita come la chiesa della nuova lottizzazione del quartiere di Cotroceni, ad essa venne concessa un'ampia area, una parte della quale da destinare a sagrato. Nelle facciate l'autore Constantin Iotzu (Kruševo, 1884 – Bucarest, 1962) optò per forme estetiche armonizzate attra-

<sup>13</sup> Architetto capo della Patriarchia romena per tre decenni (1930-1963), Berechet progettò un centinaio di chiese ortodosse in tutto il Paese e anche all'estero. Nella città natale di Câmpulung-Muscel l'architetto ha progettato circa 80 edifici, tra pubblici e privati. Ștefan Ionescu-Berechet, *Arhitectul Dimitrie Ionescu-Berechet (1896-1969). Partea I*, in "Arhitext", XX, 2013, nr. 2, pp. 16-21.

verso l'utilizzo congiunto del mattone e della pietra da taglio, elementi composti in modo da determinare un effetto più prossimo ai principali modelli bizantini di riferimento. Se i materiali utilizzati potevano apparire più ordinari rispetto a quelli impiegati nella chiesa di Cașin, l'architetto seppe declinare le intenzioni progettuali proprio attraverso la particolare elaborazione delle *texture* esterne intervallando alla pietra il laterizio. Per la linearità delle forme e gli esiti della composizione *Sf. Elefterie Nou* si pone in continuità con le due chiese edificate su progetto di Lecomte du Noüy a Craiova e Târgoviște. In questo caso il dispositivo di combinazione del carattere tradizionale bizantino venne reso attraverso l'utilizzo della pietra da taglio a dimensione, soluzione ritenuta più adatta a conferire la cifra compositiva desiderata.

In altri edifici sacri furono sperimentati con profitto nuovi esiti estetici, così come fece Paul Smărăndescu (Bucarest, 1881 – ivi, 1945) per la nuova chiesa di Bușteni (*Sf. Prooroc Ilie Tesviteanul*, 1933-1938), nella quale l'alfabeto stilistico venne innovato sia nel registro formale come in quello dei materiali, alternando alle parti rustiche del basamento delle superfici di coronamento rese con sottili strisce decorative in mattoni. Dumitru Ionescu-Berechet impiegò anche rovinacci e materiali di recupero per la nuova chiesa dedicata a *Sf. Ilie* di Costești nella regione di Argeș (1930-1932): in questo modo l'architetto tese ad esaltare l'espressiva evidenza plastica delle facciate trattate a rustico. Un'analogo percorso compositivo ebbe luogo anche nella realizzazione della chiesa dei Santi Imperatori di Constanța (*Sfinții Împărați Constantin și Elena*, 1934-1935), dove le soluzioni furono radicalizzate tanto da utilizzare materiale di recupero per l'intero edificio. Per ottenere maggiore grandiosità, in qualche episodio al prototipo bizantino venne sovrapposto un elemento tipico dell'architettura religiosa occidentale: il campanile sormontante la facciata principale. È il caso della chiesa *Sf. Dumitru* nel quartiere di Colentina a Bucarest, opera del 1925 progettata da Ion D. Traianescu e di quella dedicata a *Sf. Ioan Botezătorul* di Ploiești, progetto avviato nel 1923 e completato nel 1930 da Toma Traian Socolescu. Anche la citata chiesa dei Santi Imperatori in Constanța, ancora una composizione di Ionescu-Berechet, può essere ricondotta a questo filone ispirato alla cultura d'Occidente. È interessante osservare come nei primi due casi il modello del campanile assiale possa considerarsi analogo a quello della torre campanaria (*clopotniță*) presente nel recinto della cattedrale dell'Incoronazione (*Catedrala Reîntregirii Neamului*) che, sulla base del progetto di Victor Ștefănescu (1877 – 1950), fu eretta ad Alba Iulia nel periodo 1921-1924<sup>14</sup>. Soltanto un anno dopo la ricostruzione di questa chiesa, considerata di primaria importanza per la storia romena e che vide coinvolte nell'esecuzione qualificate

---

<sup>14</sup> Raluca Diana Băneasă Jula, *Arhitectura religioasă a românilor din Transilvania în perioada interbelică*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2010, p. 609.





**Fig. 9.** La chiesa dedicata a *Sf. Ioan Botezătorul* di Ploiești (1923-1930) opera progettata da Toma Traian Socolescu. Stato attuale.

maestranze friulane<sup>15</sup>, un modello siffatto assunse il ruolo di riferimento per tutti gli altri edifici religiosi che furono successivamente realizzati sia nel distretto di Alba come in altri territori contermini.

---

<sup>15</sup> Per un approfondimento si rinvia ai successivi paragrafi 5, 6 e 7.

### 3. Le nuove «cattedrali» della Transilvania

Nel 1920, con la nascita della Grande Romania (*România Mare*), la Transilvania si manifestò come il territorio privilegiato nel quale affermare una nuova identità nazionale, anche attraverso l'architettura sacra. Durante il periodo interbellico nelle principali città transilvane sorsero delle nuove chiese che ben presto vennero considerate, per la loro mole, come delle moderne «cattedrali». Esse furono erette in forme monumentali al fine di celebrare la modernità della novella nazione romena ed in genere assunsero i tratti dell'estetica bizantina



**Fig. 10.** La cattedrale di Cluj (1923-1935), opera di George Cristinel e Costantin Pomponiu. Stato attuale.

ritenuta, anche in questa circostanza, il più appropriato riferimento per le istanze di progetto. Come tratto caratteristico i nuovi edifici religiosi possiedono, in buona parte, una o due torri campanarie, ad imitazione dei modelli occidentali filtrati dalla tradizione sacra ungherese. In questo modo tali esempi emersero per la loro sorprendente mediazione fra la maniera orientale e quella occidentale, affermando così che la cultura romena era in grado di produrre una sintesi tra questi due esperienze<sup>16</sup>. L'unica eccezione a queste composizioni caratterizzate da un'estetica variegata è rappresentata dall'episodio della cattedrale di Cluj (realizzazione del periodo 1923-1935), opera di George Cristinel (Bucarest, 1891 – ivi, 1961) e Costantin Pomponiu

<sup>16</sup> Carmen Popescu, *Le style national roumain...op. cit.*, pp. 253-255.

(Galiciuica/Dolj, 1887–Bucarest, 1945): nel delineare il loro progetto gli architetti si affidarono ad un modello ormai consolidato e rappresentato dalla cattedrale di Galați. La presenza di una sorta di campanile collocato lungo la facciata principale cominciò a diventare quasi una prassi in Romania, come nel singolare esempio della cattedrale ortodossa metropolitana di Timișoara (1935-1946), ove una torre campanaria si eleva monumentale e solitaria sul fronte dell'edificio. Questa novità formale non s'impose tuttavia come regola fissa: la struttura turrita si presenta scentrata a Orăștie; occupa una posizione centrale a Sighișoara o a Turda; si raddoppia, suddividendo in tre parti la facciata d'ingresso, nell'episodio di Mediaș (*Sf. Arhangheli Mihail și Gavril*, opera di Gheorghe Liteanu, 1929-1933). In tutti i casi queste intenzioni vennero percepite come dei prestiti della cultura occidentale, trovando scettici i ferventi sostenitori dello stile nazionale. Così anche le soluzioni impostate sulla base della pianta centrale, con la presenza di una lanterna o di una galleria aperta sostenute da un'infilata di colonne, furono vissute come una replica locale dei monumenti dell'architettura religiosa occidentale, stemperati in alcuni casi dalla presenza di una cupola ribassata coronante il pronao, che rendeva percepibile l'influsso di un generico stile orientale.

Nella realizzazione della cattedrale di Sighișoara (1934-1937), firmata da Dumitru Petrescu Gopeș, la torre campanaria iniziò ad assumere una connotazione che da questo episodio tese a diventare caratteristica delle chiese di buona parte della Transilvania<sup>17</sup>. La «romenizzazione» di questo elemento allogeno venne interpretato dall'architetto in chiave regionalista nella soluzione di sommità, ove le colonne del belvedere ricordano quelle presenti nelle case a torre della tradizione valacca chiamate *cule*. Gli influssi orientali sono riscontrabili nella grande cupola coronante il *naos*. Il solco di questa nuova architettura era stato tuttavia già tracciato con la cattedrale metropolitana di Sibiu, opera eretta nel periodo 1902-1906 per mano di Virgil Nagy (Timișoara, 1859 – Budapest, 1921) e Joseph (Josif) Kammer, i quali, con tale intervento, diedero avvio alla stagione definita dell'estetica «mista»<sup>18</sup>. Nagy e Kammer, così come molti altri architetti del tempo, s'ispirarono direttamente all'archetipo per eccellenza dell'arte bizantina: la Hagia Sophia di Giustiniano, soprattutto per la realizzazione della cupola, come nei casi di Timișoara o di Orăștie. In altri episodi vennero preferite forme di coronamento della cupola a bulbo come nell'esempio di Mediaș, o cupole arrotondate nei tipi di Sighișoara e Satu Mare. L'assenza di riferimenti alle fonti consuete dello stile nazionale, la presenza di elementi tratti dall'eredità antica dell'architettura moldava e soprattutto valacca, il ricorso quasi esclusivo al prototipo bizantino dimostrano la volontà di determinare formule consone e maggiormente aderenti alla tradizione

<sup>17</sup> Cfr. Dumitru Petrescu-Gopeș, *Catedrala din Sighișoara*, in "Arhitectura", 1939, nr. 1, p. 33.

<sup>18</sup> Carmen Popescu, *Le style national roumain...op. cit.*, pp. 256-257.





**Fig. 11.** La cattedrale di Sighișoara (1934-1937), disegnata da Dumitru Petrescu-Gopeș. Stato attuale.

dei luoghi. La scelta di due elementi insoliti, la torre campanaria e la cupola, confermano la propensione verso la ricerca di un'estetica ibrida in grado di rafforzare, nel contempo, la percezione del consolidamento in loco del potere religioso. Così il neobizantino delle «cattedrali» realizzate in Transilvania determinò la nascita, nella fase di consolidamento della Grande Romania, di un'inedita architettura religiosa che tese a radicarsi in tutto il contesto territoriale, in un'area connotata dall'incontro fra diverse culture: romena, ungherese e tedesca.

#### 4. Verso una nuova architettura religiosa. La sintesi formale

Le aggiornate formule architettoniche bizantineggianti avanzate con i nuovi progetti tesero ad ignorare, nella generalità dei casi, l'eredità della tradizione costruttiva moldava: nei modelli proposti per una nuova architettura religiosa vennero utilizzati solo saltuariamente. Le due chiese progettate a Bucarest da Nicolae Ghika-Budești (Iași, 1869– Bucarest, 1943), la prima in Strada Cuțitul di Argint (*Biserica Schimbarea la Față*, 1906-1910) e la seconda quella uniata di *Sf. Vasile cel Mare* in Strada Polonă (1909), restano tra le poche eccezioni<sup>19</sup>. La contaminazione di queste architetture attraverso l'uso di un repertorio formale riconducibile al Gotico giustificò alcune riserve generalmente espresse dagli altri architetti: questo stile non venne considerato conveniente per celebrare l'ortodossia romena. Del resto, nel patrimonio locale, il riferimento a forme stilistiche di origine nordica appariva limitata agli esempi di architettura religiosa in legno esistenti nel nord-ovest della Transilvania<sup>20</sup>: presenze poco incisive nella cristallizzazione di un nuovo repertorio tipologico dell'architettura romena. Paradossalmente i pionieri dello stile nazionale s'ispirarono quasi esclusivamente all'arte religiosa locale per realizzare i loro progetti, ma in realtà essi non ricorsero che sporadicamente a questo stesso patrimonio di forme e di valori. Il nuovo archetipo bizantino rivisitato venne ben presto considerato la sola valida espressione formale. Tuttavia alcuni architetti proposero come alternativa a questa soluzioni tipologie ispirate direttamente dallo stile nazionale e alle quali vennero associati dei riferimenti di sintesi dell'arte valacca e moldava. Il primo a prospettare questa formula compositiva fu Gheorghe Mandrea (1855 – 1916) che ebbe l'incarico di progettare la nuova chiesa del monastero di Sinaia, opera realizzata nel periodo 1893-1903. Considerato un pioniere dello stile nazionale, l'architetto aveva avuto l'opportunità di approfondire le proprie conoscenze dell'arte religiosa romena in qualità di membro della Commissione nazionale di studio nominata nel 1881 dal Ministero della Pubblica Istruzione ed istituita per classificare gli antichi monasteri e le chiese presenti in tutto il Paese. Il suo disegno dell'opera riflette gli esiti degli studi compiuti fino a quel momento, offrendo una sintesi tipologica piuttosto artificiosa: della tradizione moldava egli riprese le tessiture delle murature in mattoni, le decorazioni in ceramica smaltata e l'uso dei contrafforti che trasformò in ornamenti delle torri principali; dello stile valacco prese in prestito gli apparati bizantini, reinterpretando alcuni motivi della chiesa episcopale

<sup>19</sup> La prima ispirata alla chiesa dedicata a *Sfântul Nicolae Domnesc* di Iași. Oana Marinache, *Arhitecul Nicolae Ghika-Budești*, in *Catedrala: o istorie de har*, Episcopia Greco-Catolică "Sfântul Vasile cel Mare", București 2014, p. 46.

<sup>20</sup> Ioan Godea, *Biserici de lemn din Romania (Nord Vestul Transilvaniei)*, Editura Meridiane, București 1996.



**Fig. 12.** Gheorghe Mandrea. Chiesa del monastero di Sinaia (1893-1903). Stato attuale.

di Curtea de Argeș e aggiungendo, quasi tale e quale, un piccolo portico d'ingresso ispirato all'arte valacca settecentesca della tradizione *Brâncovenesc*. Estraneo allo storicismo didattico di Mandrea, Ernest Doneaud (Bucarest, 1879 – ivi, 1959) tentò un diverso approccio rispetto al collega nella realizzazione della chiesa *Sfântul Visarion* di Bucarest (Strada I. C. Visarion, 1910-1913). Senza ricorrere a riferimenti diretti, i legami con il patrimonio artistico storico locale restano ancora riconoscibili anche in questo episodio: dalla Valacchia, Doneaud riprese le tessiture miste delle superfici esterne e la forma delle torri che coronano l'edificio, ispirate dai monumenti della fine del XVI secolo; dalla tradizione moldava, i contrafforti e gli apparati decorativi in mattoni delle piccole arcate che ornano la parte superiore del corpo della chiesa. Sarà tuttavia Ion D. Trajanescu a raggiungere la sintesi più efficace nel repertorio delle forme. Fervente difensore degli ideali nazionali, Trajanescu si distinse nell'architettura



**Fig. 13.** Ernest Doneaud. La chiesa *Visarion* di Bucarest (1912) in un'immagine d'epoca.

religiosa per un approccio molto personale che applicò, di conseguenza, a tutti gli edifici progettati. Due furono le eccezioni: la chiesa di *Sf. Dumitru* nel quartiere di Colentina a Bucarest (realizzata nel decennio 1924-1934) e la chiesa dei Santi Michele e Gabriele di Turda (opera del periodo 1925-1935). Inquadrabili anch'esse nel filone inaugurato con le «cattedrali» della Transilvania, in queste opere l'architetto si esprime operando tuttavia uno scarto rispetto ai principi stilistici già sperimentati in precedenza. Nei suoi approcci progettuali Trajanescu tentò d'imporre ostinatamente immagini e figure di si stesi anche là dove l'archetipo bizantino poteva essere comunque considerato opportuno. Tale è il caso del concorso per la chiesa *Madona Dudu* di Craiova, dove lo stesso architetto romeno fu il solo dei quattro candidati selezionati dalla giuria di concorso a non avere presentato un progetto bizantineggiante. Così anche a Timișoara, dove ebbe modo di realizzare la cattedrale metropolitana ortodossa in





**Fig. 14.** Ion D. Traianescu. La chiesa dei Santi Michele e Gabriele di Turda (1926-1935). Stato attuale.

collaborazione con l'ingegnere Tiberiu Eremie (Purcăreni, 1875 –Bucarest, 1937)<sup>21</sup>: nel 1935 egli vinse il concorso in virtù di un edificio considerato di sintesi sotto il profilo stilistico. Trajanescu diede forme compiute e riconoscibili al suo modo d'interpretare il tema del sacro nel concorso per la cattedrale di Brăila, opera compiuta a partire dal 1920<sup>22</sup>. Per la realizzazione di questa chiesa prese spunto dall'arte religiosa di Ștefan cel Mare, al cui progetto aggiunse un apparato decorativo ibrido di origine bizantina e ispirato alla tradizione valacca. Il complesso è caratterizzato dalla presenza di una piccola edicola, nella quale è ravvisabile una libera interpretazione della cantoria della chiesa episcopale di Curtea de Argeș. Questa edicola, disegnata come un battistero, era stata inserita nelle indicazioni del programma di concorso, il quale specificava che il progetto doveva fare riferimento allo «stile romeno, ispirato dalle nostre vecchie chiese»<sup>23</sup>. Il progetto di Trajanescu, riportante il motto «Tradizione», risultò vincitore. Ispirato, appunto, ai monumenti storici della tradizione bizantina del XI-XVII secolo, l'edificio sacro contempera in sé gli elementi caratteristici della memoria romena, armonizzati in una composizione unitaria. Soluzioni stilistiche di sintesi assunsero quindi piena legittimazione con l'episodio di Brăila. Fecero seguito in rapida successione i già citati progetti per la chiesa di *Madona Dudu* a Craiova (1926), la ricostruzione della chiesa *Spirea-Veche* dedicata a *Sf. Spiridon* in Bucarest (1921-1928), dei Santi Apostoli Pietro e Paolo nella lottizzazione Belvedere a Bucarest (1932) e la grande cattedrale a Timișoara (1934-1940). Tutte queste chiese svilupparono la formula ideata con la cattedrale di Brăila: un'architettura ispirata alla vecchia arte religiosa romena, presa a riferimento ma mai copiata direttamente. Il dispositivo di combinazione dei materiali, le alte e slanciate torri di facciata, le forme recuperate dall'arte moldava rappresenteranno le costanti di queste nuove composizioni. Malgrado l'eclettismo delle risorse stilistiche più o meno attinte dalla tradizione, la demarcazione operata da Trajanescu salvò gli interventi da una percezione di artificiosità, grazie alla maniera inventiva con la quale egli riuscì ad interpretare gli aspetti abituali e canonici delle forme, evolvendoli in innovative soluzioni planimetriche le quali diventarono riferimento anche per altri progettisti.

---

<sup>21</sup> Su Tiberiu Eremie: Virgiliu Z. Teodorescu, *Tiberiu Eremie: un om de omenie, un demn exemplu de urmat*, Editura Agir, București 2013.

<sup>22</sup> Cfr. *Concursul public pentru proiectul Bisericei-Catedrale a orașului Brăila*, in "Arhitectura", II, 1920, nr. 1-2, pp. 28-29.

<sup>23</sup> Cfr. *Catedrală din Brăila*, in "Artele Frumoase", I, 1922, nr. 2, p. 38.

## 5. L'opera delle maestranze friulane nella costruzione delle chiese ortodosse

In questo dinamico scenario nel quale si poteva assistere ad un processo di consolidamento di nuove tipologie dedicate all'architettura liturgica, rimane ancora quasi del tutto sconosciuto il sorprendente contributo che seppero apportare alla disciplina gli impresari, i costruttori e le maestranze friulane attraverso le opere che ebbero la ventura di realizzare. Alcuni interventi sacri condotti per mano dei nostri costruttori in terra romena sono la dimostrazione del fatto che essi furono molto più vicini alle questioni teoriche che animavano questi magisteri più di quanto si possa immaginare, in virtù dell'apporto pratico che seppero fornire nell'interpretazione formale del tema. Gli impresarie i costruttori friulani che si cimentarono nella costruzione di chiese operarono prevalentemente a Bucarest, ma inaspettatamente anche in altre località romene. Essi costruirono sia edifici sacri sia strutture scolastiche ad essi afferenti. In qualche caso diedero prova delle loro capacità anche attraverso la costruzione di monumenti religiosi o di rilevanza commemorativa. Partendo dall'esperienza condotta nella realizzazione di alcune chiese cattoliche, nel corso della loro permanenza alcuni fra loro riuscirono a cimentarsi anche nella costruzione di templi destinati al culto ortodosso. Tra il 1873 e il 1884 fu costruita in rinnovato stile Romanico-Gotico la cattedrale romano-cattolica dedicata a San Giuseppe (*Sfântul Iosif*), su progetto dell'architetto viennese Friedrich von Schmidt (Frickenhofen/Württemberg, 1825 - Vienna, 1891)<sup>24</sup>. In questo cantiere si ha riscontro della presenza degli stuccatori osovani Rossi, Artico, Birarda e Lenuzza, i quali, per conto dell'impresa condotta dai fratelli piemontesi Giovanni (Rima, 1849 - ivi, 1898) e Pietro Axerio (Rima, 1855 - Sanremo, 1921)<sup>25</sup>, «si distinsero nell'esecuzione dello stucco marmorizzato e specialmente nell'imitare il commesso di marmi, ottenendo i begli effetti delle tarsie fiorentine»<sup>26</sup>. Possiamo considerare che Pietro Axerio entrò in contatto con alcune maestranze friulane nel 1883, quando si accinse alla realizzazione degli interni in finto marmo della chiesa *Domnița Bălașa* in Bucarest<sup>27</sup>.

L'eco di tali risultati lavorativi, legati a spazi interni così riccamente decorati e l'irradiazione di questi magisteri, non fu, evidentemente, ininfluyente per gli altri costruttori friulani presenti nella capitale romena. Gli impresari Raimondo (Forgaria nel

<sup>24</sup> Neculai Ionescu-Ghinea, Lucia Stoica, Petre Iliescu, Cecilia Luminea, *Atlas-Ghid. Istoria și arhitectura lăcașurilor de cult din București, din cele mai vechi timpuri până în anul 2000*, vol. III, Editura Ergorom '79, București 2000, pp. 26-29.

<sup>25</sup> Sulle opere a stucco e scagliola commissionate agli Axerio nella realizzazione della cattedrale di Bucarest: *La via del marmo artificiale da Rima a Bucarest e in Romania tra Otto e Novecento*, a cura di Enrica Ballarè, Zeisciu centro studi, Alagna Valsesia 2010, pp. 190-196.

<sup>26</sup> Lodovico Zanini, *Friuli migrante*, Ente Friuli nel Mondo, Udine 1992, p. 82.

<sup>27</sup> *La via del marmo artificiale... op. cit.*, p. 33.



**Fig. 15.** Raimondo e Luigi Bosero. La chiesa dedicata ai Santi Voivodi (*Sfintii Voievozi*) in Calea Griviței a Bucarest (1898-1903), opera dell'architetto Paul Petricu. Stato attuale.

Friuli, 1841 – Bucarest, 1923)<sup>28</sup> e Luigi Bosero (Forgaria nel Friuli, 1872 – Udine, 1954)<sup>29</sup>, padre e figlio originari di For-garia, pionieri dell'emigrazione qualificata friulana<sup>30</sup>, furono incaricati di erigere la chiesa bucarestina dedicata ai Santi Voivodi (*Sfintii Voievozi*, Calea Griviței 58) che realizzarono tra il 1900 e il 1903 su disegno dell'architetto Paul Petricu (anche Petriciu)<sup>31</sup>e il cui progetto era stato predisposto già nel 1898<sup>32</sup>. Con le nuove opere si prevedeva di ricostruire ex novo l'edificio preesistente: impostato con protiro, un vestibolo con due torri ottagonali e *naos* su pianta trilobata completata da una cupola anch'essa ottagonale, per rapporti proporzionali e apparati ornamentali il luogo sacro così rinnovato rievocava i tipi delle chiese monastiche presenti a Curtea de Argeș. Nello stesso periodo i Bosero

<sup>28</sup> Bosero Raimondo *Marca* di Valentino e Maria Vidoni di professione mastro muratore. Emigrato in Romania nel 1873. Archivio Storico Comunale di Forgaria nel Friuli (da ora ASC Forgaria), *Anagrafe-Stato Civile*, Registro di Popolazione, Censimento 1871, Foglio di famiglia 75.

<sup>29</sup> Bosero Luigi Valentino *Marca* di Raimondo e Maria Antonia Jogna, di professione impresario di costruzioni. Luigi giunse in Romania il 5 maggio 1888 ed è rimpatriato con la famiglia nel 1947. ASC Forgaria, *Anagrafe-Stato Civile*, Registro di nascita 1872, Stato di famiglia 1971, Bosero Luigi.

<sup>30</sup> Giunti a Bucarest nel 1873, i Bosero lavorarono anche alla costruzione dei forti posti attorno alla capitale e all'arginatura del fiume Dâmbovița tra il 1880 e il 1883. Sulla famiglia brevi notizie in Alessandro Vigevani, *Friulani fuori di casa in Croazia e in Slavonia*, Opuscoli della Società Filologica Friulana, 13, Tip. D. Del Bianco & Figlio, Udine 1950, p. 79-80.

<sup>31</sup> Cenni, alcuni errati, sull'architetto romeno in Toma Traian Socolescu, *Fresca arhitecțiilor care au lucrat în România în epoca modernă 1800-1925*, Editura Caligraf Design, Bucarest 2004, p. 70.

<sup>32</sup> George Potra, *Din București de ieri*, vol. II, Editura Științifică și Enciclopedică, București 1986, p. 228.



costruirono anche la vicina Scuola comunale primaria anch'essa dedicata ai Santi Voivodi<sup>33</sup>.

Il 1 marzo 1902 fu invece posta la prima pietra della chiesa dedicata a San Nicola (*Vlădică - Din Prund*, Strada Justiției 34), collocata in un lotto posto a ovest della collina del Palazzo della Mitropolia<sup>34</sup>. Nel 1901 la parrocchia decise di affidare il progetto all'architetto franco-belga Hyppolite Arthur (Edouard) Leboeuf (Parigi, 1845 – Bucarest?, 1905/1907)<sup>35</sup>. Il 7 novembre 1904 il nuovo tempio veniva consacrato al culto. La chiesa, costruita in stile neobizantino, è caratterizzata dalla presenza di una cupola ribassata emisferica a copertura del nartece quadrato. Il portico d'ingresso è accentuato dalla presenza di un



**Fig. 16.** Luigi Forabosco e Pietro Adotti. La chiesa di San Nicola (*Vlădică - Din Prund*) in Strada Justiției a Bucarest (1901-1904), progettata dall'architetto Hyppolite Arthur Leboeuf. Immagine d'epoca.

ampio fastigio coronato da una grossa croce in pietra. La facciata è invece enfatizzata da un registro inferiore connotato dalla presenza di fasce orizzontali ed uno superiore con ornamenti in gesso, fregi e cornici. Due torri ottagonali ai lati della facciata completano una composizione che diventerà piuttosto ricorrente in Romania negli

<sup>33</sup> Lucia Stoica, Neculai Ionescu-Ghinea, Dan D. Ionescu, Petre Iliescu, Cecilia Luminea, Minerva Georgescu, *Atlas-Ghid. Istoria și arhitectura lăcașurilor de cult din București, din cele mai vechi timpuri până în anul 2000*, vol. II, Editura Ergorom '79, București 2000, pp. 168-169.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 281-283.

<sup>35</sup> Dubbie e contraddittorie le notizie fino ad ora note sull'architetto Leboeuf. Secondo Toma T. Socolescu, che lo considera franco-elvetico, egli giunse in Romania al seguito di Lecomte du Noüy. Pare che nella redazione del progetto della chiesa *Vlădică - Din Prund* Leboeuf si avvale della collaborazione del collega romeno S. Petculescu. Toma Traian Socolescu, *Fresca arhitecților... op. cit.*, pp. 133, 282.

anni a seguire. L'imponente edificio sacro fu costruito dall'impresa condotta da Luigi Forabosco di Moggio<sup>36</sup>, mentre la pittura interna neorinascimentale fu realizzata da Eugeniu Voinescu e D. R. Girolamo, console generale e allo stesso tempo pittore paesaggista<sup>37</sup>. Questo fu anche uno fra i primi magisteri condotti a compimento in Romania dal costruttore arteniese Pietro Adotti che evidentemente operò nel cantiere in collaborazione con il Forabosco.



**Fig. 17.** La chiesa ortodossa di Bușteni (*Biserica Domnească*), costruita nel 1889 dall'impresario Pietro Dreossi. Stato attuale.

I proficui risultati ottenuti con queste opere costituirono la premessa per la realizzazione di nuove altre da parte dei costruttori friulani: le attività di costruzione dei nostri conterranei si estesero infatti anche ad altre località romene. Abbiamo riscontro, seppur in modo indiziario, della realizzazione di una serie di altre chiese, localizzate in diversi abitati anche fra loro distanti.

La chiesa principesca ortodossa di Bușteni (*Biserica Nașterea Maicii Domnului*) nel distretto di Prahova, denominata *Biserica Domnească* e la cui costruzione ebbe il patrocinio del Carol I e dalla regina Elisabeta, fu costruita nel 1889 in pietra di cava dall'impresario friulano Pietro

<sup>36</sup> Assieme a Domenico Costa, Luigi Forabosco fu il costruttore della Camera di Commercio di Bucarest (oggi sede della Biblioteca Nazionale, 1907-1911); più tardi del palazzo della Società di Assicurazioni «Dacia», all'imbocco di Strada Lipsani. Cfr. Nicolae Șt. Stoica, *Lucrări publice din vremea lui Carol I*, Cadmos, București 2008. pp. 89-90.

<sup>37</sup> Lucia Stoica, Neculai Ionescu-Ghinea, Dan D. Ionescu, Petre Iliescu, Cecilia Luminea, Minerva Georgescu, *Atlas-Ghid. Istoria și arhitectura lăcașurilor de cult din București...* op. cit., p. 282.

Dreossi<sup>38</sup>. Il sacro tempio è la riproduzione in scala ridotta del noto monastero di Horezu.

In Dobrugia, a circa trentacinque chilometri da Tulcea, dal 1 settembre 1911 si diede avvio alla costruzione della nuova chiesa del monastero Cocoș, su progetto predisposto nel 1910 dall'architetto Toma Dobrescu (Bucarest, 1862 – ivi, 1934). Per la costruzione della chiesa l'architetto si avvale dell'aiuto e della collaborazione di tagliapietre, scalpellini e muratori friulani. Le opere vennero inaugurate nel 1913, mentre le pitture in stile neo-bizantino furono realizzate tra il 1914 e il 1916 dall'artista Francesco De Biase<sup>39</sup>.

Anche la cattedrale ortodossa *Reîntregirii Neamului* di Alba Iulia, fra le altre distinguibile per la presenza in facciata di una svettante *Clopotniță*, è da considerarsi opera certa di maestranze friulane. Il progetto venne predisposto dall'architetto Victor Ștefănescu con la collaborazione dell'ingegnere Tiberiu Eremie, mentre le opere edili furono compiute dall'impresario friulano Antonio Venchiarutti (Osoppo, 1891 – Udine, 1965)<sup>40</sup> che le condusse a compimento come responsabile di cantiere in soli 9 mesi, tra il 1921 e il 1922<sup>41</sup>. In questa cattedrale il 15 ottobre 1922, in una solenne cerimonia fu incoronato, con la consorte Maria di Sassonia-Coburgo-Gotha (Regina Maria), re Ferdinand Idi Romania<sup>42</sup>. Per la dimostrata professionalità nell'esecuzione delle opere di costruzione del maestoso tempio, lo stesso re di Romania conferì al Venchiarutti, nel gennaio 1924, la Croce di prima classe «per fedele servizio»<sup>43</sup>. La cattedrale è opera rilevante anche in ragione del fatto che fonde in maniera nuova elementi dell'antica tradizione bizantina con stilemi propri dell'«epoca d'oro» di Matei Basarab, del voivoda di Moldavia Vasile Lupu e dell'architettura della feconda stagione *brâncovenească*<sup>44</sup>.

---

<sup>38</sup> Incerte le informazioni sul costruttore. Presumibilmente si tratta di Pietro Dreossi (Venezia, 1855). Archivio di Stato di Udine (da ora AS Udine), *Fondo di leva*, Serie 1875, Liste di estrazione 108, Gemona, 142.

<sup>39</sup> Nicolae Luca, *L'emigrazione storica dei Friulani in Romania*, Imbellinum, Villa Santina 2006, p. 113.

<sup>40</sup> Archivio Storico Comunale di Osoppo, *Registro delle tumulazioni*, Anno 1965, Permesso di seppellimento n. 122.

<sup>41</sup> Il Venchiarutti operò anche nella capitale, lavorando alla realizzazione di opere per il Municipio di Bucarest. Archivio privato famiglia De Bona, Udine, *Memorie familiari*, 23 ottobre 1921.

<sup>42</sup> Dorin Giurgiu, Marius Cristea, Ioana Rustoiu, Smaranda Cutean, *Regii României mari la Alba Iulia*, Editura Altip, Alba Iulia 2009.

<sup>43</sup> Archivio privato famiglia De Bona, Udine, *Decret Crucea de Serviciul Credincios clasa I-a*, 23 ianuarie 1924.

<sup>44</sup> Raluca Diana Băneasă Jula, *Arhitectura religioasă a românilor... op. cit.*, p. 609.



**Fig. 18.** Victor Ștefănescu con Tiberiu Eremie. La cattedrale ortodossa *Reîntregirii Neamului* di Alba Iulia costruita dall'impresario Antonio Venchiarutti tra il 1921 e il 1922 in un'immagine d'epoca datata 14 settembre 1921.

In Oltenia fu presente anche l'impresario Luigi Bellina (Venezia, 1863)<sup>45</sup>: egli eseguì per conto del boiardo e filantropo aromeno Constantin Dinu Mihail (Craiova, 1837 – ivi, 1908)<sup>46</sup> le opere di modificazione e restauro della chiesa ortodossa del comune di Scapau (regione di Mehedinți), in modo da ricollocare adeguatamente l'iconostasi davanti all'altare<sup>47</sup>.

## 6. Pietro Adotti impresario arteniese a Calafat

Nell'importante scalo fluviale danubiano di Calafat fu invece attivo l'impresario arteniese Pietro Adotti (Artegna, 1872 – ivi, 1934)<sup>48</sup>, che in un breve arco di tempo, a cavallo fra il XIX e il XX secolo, si palesò come fra i principali protagonisti dello sviluppo della cittadina portuale<sup>49</sup>. Nel 1894, poco più che ventenne, Pietro emigrò in Romania assieme ai fratelli Valentino, Francesco e Domenico come muratore stagionale. Pur non avendo una specifica formazione nel campo edile, affiancando i fratelli, egli apprese i primi rudimenti del mestiere proprio attraverso i lavori svolti in Valacchia. Non disponiamo di altre informazioni riguardo questa prima fase della sua attività professionale. Sappiamo invece che, dopo questa prima esperienza in Romania, per un certo periodo egli si trasferì a Bad Gastein, in Austria. Dopo questa esperienza e una volta acquisite sul campo le necessarie capacità professionali, come avveniva di solito in quel periodo, Adotti ritenne di poter tornare in Romania: qui, nel 1902, decise di dare vita ad un'impresa di costruzioni gestita in proprio. Con l'aiuto dei tre fratelli, divenuti nel frattempo suoi stretti collaboratori, poco a poco Adotti divenne uno tra i più apprezzati costruttori edili della Valacchia: ne sono una testimonianza la gran mole di edifici condotti a compimento soprattutto nella regione di Dolj. Egli assecondò le tendenze in atto nell'architettura romena del periodo, che oscillavano tra un

---

<sup>45</sup> Luigi Bellina di Francesco e Caterina Zamolo, muratore e impresario. Coniugato il 31 marzo 1889 con Eugenia Tomat (Venezia, 1871), di Giacomo e Teresa Temporal. Archivio Storico Comunale di Venezia, *Anagrafe-Stato Civile*, Registro di Popolazione 1930, Scheda individuale, Luigi Bellina.

<sup>46</sup> Conosciuto come *Dini*, Dinu Mihail è stato uomo politico e proprietario terriero di ben 80.000 ettari sparsi in cinque diversi Județ (Dolj, Mehedinți, Teleorman, Ilfov, Tecuci). Narcis Dorin Ion, *Castele, palate și conace din România*, vol. I, Editura Fundației Culturale Române, București 2001, pp. 278-279, 283-284.

<sup>47</sup> Direcția Județeană Dolj a Arhivelor Naționale - Craiova, *Fondul Fundația Jean Mihail 1841-1947*, dosar F.A., inv. 604.

<sup>48</sup> Di Sebastiano e Maddalena Cramazzi, muratore. Coniugato nel 1897 con Anna Clama (Artegna, 1875). Archivio Storico Comunale di Artagna, *Anagrafe-Stato Civile*, Stato di famiglia, Artagna, Adotti Pietro; AS Udine, *Stato Civile dal Tribunale di Tolmezzo*, Artagna 1897, Matrimoni 1, Atto M-20.

<sup>49</sup> Sulla storia della città si rinvia a Vasile Petrișor, Lelius Mândroiu, *Calafat: trepte de istorie*, Scrisul Românesc, Craiova 1992.

marcato influsso storicista di matrice francese e l'emergere di uno stile nazionale. Come accennato Adotti operò inizialmente a Bucarest, dove tra gli importanti lavori compiuti spicca l'imponente chiesa *Vlădică - Din Prund*, eretta fra il 1902 e il 1904. Una volta completate le opere edilizie a Bucarest con l'esecuzione dell'imponente edificio religioso, l'attività di costruttore dell'Adotti venne trasferita a Craiova e a Calafat, scalo fluviale e approdo di frontiera da e verso la vicina Bulgaria. Con l'intensificazioni dei rapporti internazionali di transito, nella città portuale si poté assistere ad un crescente afflusso di società commerciali straniere, di agenzie di navigazione e rappresentanze permanenti austro-ungariche, russe, ottomane, greche<sup>50</sup>. Furono aperte in città nuove filiali di banca e succursali assicurative. Per tali motivi Calafat attrasse a sé le professioni più svariate: soprattutto commercianti di cereali e granaglie in genere<sup>51</sup>. Questo dinamico contesto favorì lo sviluppo edilizio della città fluviale nel periodo 1880-1885 ed ancor di più dopo il 1895, quando venne aperto il nuovo tratto ferroviario verso Craiova e la contestuale inaugurazione della nuova stazione<sup>52</sup>. Da questo momento Calafat divenne uno fra i più importanti scali portuali di granaglie della Romania. A fronte di questa propizia situazione trovarono compimento per mano del costruttore arteniese una lunga serie di opere pubbliche e private nel corso dei primi anni del Novecento: tra queste si ricordano la residenza privata commissionata dalla famiglia I. S. Drăgulescu (Bulevardul Tudor Vladimirescu, 1904), ora Municipio cittadino e l'imponente e pregevole Hotel «Marincu» (Strada Traian, 1904), oggi in stato di abbandono. Questi interventi costituirono la premessa per la realizzazione di palazzo Marincu (Strada 22 Decembrie 6, oggi Museo di arte ed etnografia), uno fra gli oggetti d'architettura più importanti della città. La residenza fu costruita nel periodo 1904-1907 ed ultimata nel successivo biennio 1906-1908 per iniziativa di Ștefan Ioniță Marincu, un aromeno proprietario di estese superfici agricole nello *județ* di Dolj. Il progetto è opera dell'architetto francese Paul Gottereau (Perpignano, 1843 – ?, 1924?), già molto attivo a Bucarest, che fu anche il progettista del palazzo Jean Mihail (oggi Museo d'arte) a Craiova. Nell'occasione Gottereau operò in collaborazione dell'architetto Constantin Rogalski, di famiglia polacca naturalizzata romena. La struttura e le decorazioni interne ed esterne sono opera dell'Adotti che in questa circostanza si avvale dell'aiuto dei capomastri italiani Georgetti e Traunero<sup>53</sup>. Il palazzo presenta in stile eclettico francese, con richiami al neobarocco e al rococò. Malgrado la grandiosità l'edificio si manifesta con facciate ben proporzionate, mentre gli interni sono arricchiti da

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 106-107.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>53</sup> <<http://www.monumenteoltenia.ro/palatul-marincu>>.



materiali pregiati, marmi in travertino, stucchi in gesso e colonne in finto marmo di particolare valore artistico. Il palazzo Marincu è certamente uno fra i monumenti d'architettura più rilevanti, per l'intrinseco valore memoriale e simbolico, dell'intera regione di Dolj. Ancora a Calafat il costruttore arteniese eresse nello stesso arco di tempo il Liceo «Ferdinand I» (Bulevardul Tudor Vladimirescu, 1912-1914), e la villa residenziale del commerciante Eracle Marincu (Strada Traian, 1911-1913). Oltre a questi interventi ai magisteri dell'Adotti sono ascrivibili anche una serie di chiese ortodosse: in primo luogo quella di Calafat dedicata a *Sfântul Nicolae* ed eretta lungo Strada Traian. L'originario edificio, del XVIII secolo, venne demolito alla fine dell'Ottocento e ricostruito nelle forme attuali grazie alla perseveranza di Ilariu Marian, che fu sindaco di Calafat fra il 1899 e il 1901. Adotti si cimentò nell'impresa edificatoria fra il 1906 e il 1907, generando un modello architettonico di matrice bizantino-*brâncovenesc*, declinato secondo i dettami dell'emergente stile neoromano. La chiesa romano-cattolica dedicata a *Sfinteii Tereza a Pruncului Isus* di Roman, costruita nel periodo 1927-1947, presenta elementi di straordinaria similitudine con l'episodio di Calafat, a testimonianza di come alcuni tipi architettonici trovarono nel tempo diffusione anche in località della Romania molto distanti fra loro. Il costruttore di Artegna eresse un analogo edificio sacro anche nel comune rurale di Moțăței (*Sfântul Nicolae*, 1911)<sup>54</sup>. Negli stessi anni fu anche autore di alcune pregevoli cappelle funerarie che ancora adornano il cimitero urbano della cittadina danubiana.

Adotti riuscì anche a contribuire al rinnovamento della fisionomia di Craiova: nel capoluogo dell'Oltenia eresse la scuola primaria israelitica, la scuola di arti e mestieri ed una serie di edifici e palazzi privati tra cui spicca «Casa Demetriu» in Piața Buzești (oggi palazzo Dianu, 1920). In questo scenario di relazioni dinamiche, Pietro Adotti si spostò da Craiova verso alcune località rurali della regione di Dolj, non distanti da Calafat, ove diede completamento a varie strutture rustiche, sedi per l'allevamento animale e all'Istituto scolastico di agricoltura a Poiana Mare (1909). Allo stesso tempo Adotti si rese protagonista della realizzazione di altri edifici sacri, sempre resi peculiari per la

---

<sup>54</sup> Sul costruttore cenni in Matteo Ermacora, *Partire e ritornare. Il movimento migratorio ad Artegna tra Otto e Novecento*, in *Baumeister dal Friuli. Costruttori e impresari edili migranti nell'Ottocento e primo Novecento*, a cura di Franca Merluzzi, Associazione culturale Grop Pignot, Artegna 2005, pp. 34-35. Più nello specifico P. Tomasella, *Maestri costruttori e impresari friulani nelle città della Romania durante il periodo interbellico (1920-1948)*, in "Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone", 2011-2012, nr. 13-14, pp. 471-473 (467-492); Id., *The Role of Friulian Emigrants in the Formation of the Romanian Legion of Italy/Rolul emigranților friulani în formarea Legiunii Române din Italia*, in *Primul Război Mondial. Perspectivă Istorică și Istoriografică/World War I. A Historical and Historiographical Perspective*, coord./edited by Ioan Bolovan, Gheorghe Cojocaru, Oana Mihaela Tămaș, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2015, pp. 410-411 (401-411).



**Fig. 19.** La chiesa *Sfântul Nicolae* di Calafat (1906-1907), opera di Pietro Adotti. Immagine d'epoca.



**Fig. 20.** La chiesa ortodossa *Sfântul Nicolae* eretta nel comune rurale di Moțaței (1911-1912) dal costruttore Pietro Adotti, in un'immagine d'epoca.



presenza delle due torri di facciata. Sono attribuite al costruttore di Artegna le chiese di Bârca (*Sf. Mare Mucenic Dimitrie*, 1912-1914), Negoiu (*Sfântul Nicolae*, 1911-1913) ed ancora a Moțăței (*Sfinții Împărați Constantin și Elena*, 1911-1915)<sup>55</sup>.



**Fig. 21.** Pietro Adotti. La chiesa *Sf. Mare Mucenic Dimitrie* a Bârca (1912-1914) in un'immagine d'epoca.

---

<sup>55</sup> Lodovico Zanini, *Friuli migrante... op. cit.*, p. 104.



**Fig. 22.** La chiesa *Sfinții Împărați Constantin și Elena* a Moșăței (1911-1915) costruita da Pietro Adotti, in un'immagine d'epoca.



La sua presenza nell'esecuzione a regola d'arte di altri sacri edifici è segnalata anche nei villaggi di Ghidici, Desa, Tunarii, Băilești, Negoii, Poiana Mare, Galicea Mare, Afumați, Goicea<sup>56</sup>. L'intensa attività dell'Adotti in territorio romeno fu interrotta dallo scoppio del primo conflitto mondiale: avendo partecipato attivamente alla difesa della città dai bombardamenti tedeschi, il costruttore friulano venne arrestato dalle truppe austriache ed in seguito liberato, grazie all'intervento diretto dell'Arcivescovo di Bucarest Raymund Netzhammer (Erzingen, 1862– Isola Werd, 1945). Rimpatriato temporaneamente nel nativo Friuli, nel 1919 Adotti organizzò di nuovo la propria attività imprenditoriale nella cittadina romena, ripristinando l'impresa edile assieme al figlio e che venne denominata *Adotti Pietro & Fiu. Antreprenori Constructori – Craiova*. Più tardi la stessa divenne *Soc. anonima Clădirea* con un capitale sociale pari a 10 milioni di Lei. Con questa nuova denominazione d'impresa il costruttore e progettista arteniese contribuì alla provvidenziale ripresa economica delle attività produttive locali e alla ricostruzione delle infrastrutture portuali danneggiate. Malgrado gli sforzi compiuti, l'esperienza romena si concluse a cavallo fra il 1928 e il 1929 con il definitivo rientro nel paese natale di Artegna.

## 7. Giacomo Pesamosca costruttore di chiese in Moldavia

Se l'attività compiuta dall'impresario Pietro Adotti in materia di edilizia sacra nella regione di Dolj è lentamente riemersa dall'oblio, non altrettanto può dirsi della produzione di Giacomo Pietro Pesamosca (Cerna, 1897 – Borca, 1961)<sup>57</sup>: di origine friulana, segnatamente carnica, egli fu un abile costruttore e scalpellino nella regione storica della Moldavia. Particolarmente operoso nel distretto di Neamț, soprattutto tra le due guerre mondiali, l'attività di Pesamosca ci è nota ancora in forma indiziaria, mentre le ricerche riguardo il suo operato sono ancora in corso. Il padre Sebastiano (Tolmezzo, 1861)<sup>58</sup>, di professione muratore, era emigrato dalla frazione tolmezzina di Terzo verso la Romania nel corso degli anni Novanta del XIX secolo: abbiamo motivo per considerare che egli fu cavatore di pietra nella regione dei monti Măcin, un'area compresa tra Greci e Turcoaia già colonizzata da nostri conterranei i quali erano occupati nell'estrazione dei blocchi necessari alla costruzione del grandioso ponte sul Danubio a Cernavodă<sup>59</sup>. Ben

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>57</sup> Nato in località Piatra Roșie. Archivio Storico Comunale di Tolmezzo (da ora ASC Tolmezzo), *Anagrafe-Stato Civile*, Stati di famiglia, Terzo di Tolmezzo, Pesamosca Sebastiano, 58.

<sup>58</sup> Coniugato nel 1886 a Tolmezzo con Giovanna Teresa Nait (Tolmezzo, 1864). AS Udine, *Fondo di leva*, Serie 1861, Liste di estrazione 163, Tolmezzo, 245; ASC Tolmezzo, *Anagrafe-Stato Civile*, Matrimoni 1886, Tolmezzo, M-30.

<sup>59</sup> ASC Tolmezzo, *Anagrafe-Stato civile*, *Stati di famiglia*, Terzo di Tolmezzo, Pesamosca Sebastiano, 58.

adattatisi alla realtà romena, dopo una prima permanenza nel vicino paese di Cerna, i Pesamosca decisero di trasferirsi a Borca, una località situata nella regione di Neamț posta lungo la vallata del fiume Bistrița, ai piedi dei monti Stânișoara<sup>60</sup>. Il figlio Giacomo, stabilitosi con i fratelli in Moldavia, avviò in questa cittadina la propria attività d'impresario e lapicida. In quegli anni la zona offriva nuove possibilità di lavoro in quanto re Carol I aveva previsto la realizzazione di nuove infrastrutture viarie di collegamento tra Bicaz, Broșteni e Vatra Dornei: strade, ponti e case cantoniere attendevano solo di essere costruite. Avendo eletto a residenza definitiva la cittadina moldava, il cognome dei Pesamosca fu presto romenizzato in *Pezamosca*, mentre Giacomo divenne noto ai più e in tutto il circondario come *Iacob* (anche Giacoppo). All'impresario di origine carnica e alla sua squadra di muratori, composta anche dal padre Sebastiano e dai due fratelli Leonardo e Antonio, sono soprattutto attribuite una serie di chiese ortodosse erette nei villaggi presenti lungo la valle di Stânișoara<sup>61</sup>. La presenza dei Pesamosca è ricordata nei lavori di costruzione delle chiese di Petia, Boroaia, Târna Mare e Fântâna Mare, villaggi rurali prossimi a Fălticeni<sup>62</sup>. Oltre a questi sacri edifici è ascritta ai magisteri di Giacomo anche la chiesa dedicata a *Sf. Nicolae* di Pipirig. Fondata nella seconda metà del XVIII secolo il tempio era in origine impostato su di una unica navata, mentre dalla metà degli anni Trenta, grazie all'opera del Pesamosca, si giunse alla completa ristrutturazione e all'ampliamento del nartece con l'aggiunta del portico: nel corso del 1936 egli provvide infine al completamento dei lavori attraverso la posa degli intonaci e del paramento lapideo esterno. Pesamosca promosse questa soluzione in quanto egli aveva affinato l'estrazione di una pietra di cava locale denominata «Râșca», resistente ma di facile lavorabilità. Attraverso l'uso di queste lastre, le tre torri cilindriche poste sulla copertura al di sopra della navata e dell'altare, plasmando la facciata, attribuiscono proporzionalità monumentale al semplice impianto architettonico. In questa costruzione il trattamento superficiale lasciato al rustico, nel richiamare alla mente una certa tradizione costruttiva tipica

---

<sup>60</sup> Cenni utili, ma a tratti generici, sulla famiglia Pesamosca in Ioana Grosaru, Gabriela Tarabega, *Italianii din România. O istorie în imagini/Italiani in Romania. Una storia in immagini*, Editura Litera, București 2010, pp. 137-138.

<sup>61</sup> Le squadre di edili organizzate dai Pesamosca erano usualmente composte da 12-15 lavoratori. *Ibidem*, p. 138.

<sup>62</sup> In una memoria il genero Costantin Niculița così ricorda il costruttore e lapicida: «Il vecchio Iacob Pezamosca era una bella figura. Fumava la pipa; [...] si prendeva sempre molta cura degli uomini, li manteneva bene. Insegnava loro anche il mestiere. E li addestrava sul come lavorare, ma anche come comportarsi [...]. A mio suocero piaceva lavorare alla costruzione fin dalle fondamenta, fino a quando disponeva la latta sul tetto. Alle sue attenzioni erano affidati anche il muratore e lo stagnero ma aveva anche altri artigiani che dipendevano da lui». Gabriela Tarabega, *Amintiri despre italienii de pe Valea Stânișoarei (I)*, in "Siamo di nuovo insieme", 2011, nr. 28-29, p. 24.



**Fig. 23.** Giacomo Pesamosca. Chiesa ortodossa *Sf. Nicolae* di Pipirig (1935-1936).  
Stato attuale.

della Carnia, ricalca una tendenza in atto nell'architettura ecclesiastica romeno-ortodossa del periodo, promossa per la prima volta da Paul Smărandescu nella costruzione della nuova chiesa di Bușteni (1933-1938). Il lapicida di Cerna, ormai per tutti Iacob Pezamosca, è ricordato anche per essere stato l'autore del monumento ai caduti della Prima Guerra Mondiale nel paese di Sasca Mică (regione di Suceava),

opera compiuta nel corso dell'anno 1937<sup>63</sup>. Il monumento, di un'altezza complessiva di 5 metri, si compone di una base massiva in pietra lavorata sulla quale è posta una grande stele in forma di croce. Nelle sue realizzazioni Giacomo Pesamosca espresse forti capacità di adattamento al contesto locale realizzando opere ed interventi che si dimostrano in linea con la tradizione costruttiva moldava in voga durante il periodo interbellico.

## 8. Conclusioni

L'insieme disomogeneo di questi interventi non sono in grado, da soli, di delineare quali furono le tendenze formali assunte in maniera autonoma dai nostri costruttori i quali, in realtà, si adattarono alle condizioni loro poste dalla committenza e dai progettisti dei diversi interventi nei quali operarono. I risultati prodotti tuttavia denotano il forte spirito di adattamento al contesto locale segnalando come i maestri muratori friulani furono parte attiva nel processo di realizzazione delle chiese ortodosse romene. Alle capacità esecutive essi associarono certamente le molteplici conoscenze tecniche di utilizzo dei materiali da costruzione. In qualche modo testimoni della tradizione architettonica italiana, essi resero certamente meno traumatico il percorso evolutivo dell'architettura aulica romena che dalle matrici neobizantine giunse ad una compiuta e rinnovata identità nel corso del primo Novecento. Parte in causa in questo processo evolutivo, con il loro contributo i costruttori friulani assunsero la funzione di preziosi mediatori culturali, facilitando in tal modo l'elaborazione di quel percorso stilistico che, teso verso una nuova idea di nazione, in architettura trovò una compiuta risposta con l'affermazione dello stile *Neoromânesc*.

---

<sup>63</sup> Cfr. Davidel Dumitru, *Monumentul eroilor Sasca Mică, jud. Suceava*, in "România eroică", 2004, nr. 27, pp. 36-38.

## INCONTRI PARIGINI – OSVALDO LICINI E CONSTANTIN BRÂNCUȘI

GIULIO ANGELUCCI\*

**REZUMAT. *Întâlniri pariziene – Osvaldo Licini și Constantin Brâncuși.*** Osvaldo Licini (Monte Vidon Corrado, 1894-1958) a fost unul dintre exponenții abstracționismului italian ai anilor Treizeci, în 1958 fiind distins cu Marele premiu internațional de pictură la ediția XXIX a Bienalei de la Veneția. Studiul cercetează momentul în care artistul a abandonat naturalismul care în anii douăzeci a caracterizat picturile sale, explorând sugestiile emotive, influențele culturale și referințele artistice - între care este decisivă cea a lui Constantin Brâncuși - care între 1932-1933 au contribuit la începutul perioadei abstracte din pictura sa. Prima pictură non figurativă care se cunoaște este *Un uccello* (O pasăre) (Ulei pe pânză cm. 67×90) care se știe că a fost inclusă în colecția secolului XX italian a Muzeului din Moscova dar care s-a pierdut. Autorul însuși a oferit știri despre faptul că opera a fost realizată în cursul lunii decembrie a anului 1932, la întoarcerea din Suedia și după o oprire la Paris, că ea avea „90×63”, că se contura „din întâlnirea calculată a trei triunghiuri (alb roșu și negru) pe aceeași linie” și că a fost pictată împreună cu o altă pânză de format A4 minor (circa 20×30). Recunoașterea efectuată pe picturi care prezintă caracteristici corespunzătoare descrierii a dus la concluzia că aceeași temă a fost dezvoltată în format orizontal, care se găsește și în *Un Uccello 2* (O pasăre 2) (expusă în 1935), și în formatul vertical în care se prezintă operele cunoscute sub titlul *Il bilico* (Echilibrul). O astfel de constatare a permis să se localizeze în sculptura lui Brâncuși *Uccello nello spazio*, (Pasăre în spațiu), mai cu seamă în versiunea din 1923 aflată la Muzeul Metropolitan din New York, referința inițială din care se trage subiectul comun al celor două titluri. Știrea biografică care documentează relația de încredere și prietenie legată de Licini cu Amedeo Modigliani în anul 1917 și repetatele sale vizite la Paris între anii 1921-1926, face plauzibilă cunoașterea personală și directă a lui Brâncuși, și prin ea posibilitatea admiterii în atelierul sculptorului chiar și după dispariția cunoștinței comune. Studiul surprinde motivația opțiunii antinaturaliste a lui Osvaldo Licini în condițiile interferenței tot mai mari a politicii în viața artistică italiană și prilejul decisiv pentru realizarea unei astfel de schimbări printr-o experiență în Suedia, care a fost povestită de el însuși într-o scrisoare plină de emoție, pe care el a încercat să o transpună într-un tablou naturalist. Odată identificat, studiul reconstruiește următoarele reelaborări abstracte prin care pictorul, de-a lungul anului 1933, a reușit să elibereze propriul limbaj expresiv de modelul brâncușian. Următoarea analiză critică se referă la particularitatea poeticii liciniene conform atenției pe care i-o acordă revista

---

\* *Professore emerito di Storia dell'arte nelle alcune Accademie di Belle Arti d'Italia, giulioangelucci@hotmail.com.*



condusă de Georges Bataille «Documents», care ia în considerare anomalia sa în contextul abstracționismului italian al anilor Treizeci identificând motivul în componenta narativă care, precum în cazul lui Brâncuși, menține acel realism subînțeles care distinge opera amândurora de abstracționism în sensul său strict. Întâlnirea cu ilustrațiile lui André Masson în ediția din *L'anus solaire* de Bataille prezentată la Paris în noiembrie 1931 a stimulat reflecții personale asupra lecției batalliene care l-au condus pe Licini să mediteze asupra unui mit popular foarte răspândit în peisajul antropologic al locului său de reședință. Acest motiv de apropiere de Brâncuși (în legătură cu care este cunoscută atenția acordată artizanatului popular și patrimoniului legendar al folclorului românesc) este dezvoltat de către pictor într-un mod prin care se distanțează de poetica sculptorului, căreia îi este străină componenta psihologică în legătură cu care se face referire la motivele imposibilității de a cerceta infernul (cât și înălțimea cerului) și a motivației erotice care în opera lui Licini au primit o mare importanță. Figura Pulsione, care în anii următori va caracteriza opera sa, este deja protagonistă în *Schemi astratti su fondo rosso /Scherzo (1933)*(Scheme abstracte pe fond roșu/ Glumă), pictură în care studiul propune recunoașterea etapei următoare a procesului de contaminare a temeii sugestive a experienței suedeze cu limbajul formal provenit din revizitarea lucrării *Uccello nello spazio* (Pasăre în spațiu). Nu este acesta singurul element de decalaj față de poetica brâncușiană, având în vedere faptul că în timp ce biografia și opera sculptorului este străină de evenimentele istorice, pictorul în schimb, care la sfârșitul anilor douăzeci a respins naturalismul și datorită gestiunii politice în activitatea artistică, în deceniul 1946-56 și-a asumat rolul de prim cetățean în micul sat de reședință.

**Cuvinte cheie:** *Licini, naturalism-abstracționism, influența lui Brâncuși, folclor românesc, Modigliani, Paris*

Gran Premio Internazionale di Pittura alla Biennale di Venezia del 1958, Osvaldo Licini (1894-1958) è un artista italiano per vari aspetti anomalo. Anomalo per essersi precocemente dichiarato estraneo al “Novecento Italiano”, dopo esservi stato incluso sin dall’inizio; anomalo per aver fatto parte del gruppo degli astrattisti italiani raccolti presso la galleria milanese del Milione; anomalo anche all’interno di quella sparuta pattuglia, per avervi svolto con Lucio Fontana e Fausto Melotti un ruolo particolare; anomalo, infine, per la peculiare ascendenza surrealista che lo distingue tra gli artisti italiani della sua generazione.

L’apertura alla cultura francese – tenne a Parigi le sue primissime mostre – portò infatti Licini ad elaborare una formula pittorica da lui stesso definita di “surrealismo a modo mio”, sostanzialmente estranea al dibattito artistico italiano del secondo dopoguerra, che fino all’inizio degli anni ’60 è stato monopolizzato dalla polemica – in

verità di natura più politica che estetica – tra neorealismo e astrattismo<sup>1</sup>. A ciò s'aggiunga la condizione di totale isolamento in cui il pittore condusse gli ultimi tre decenni della sua vita a Monte Vidon Corrado, minuscolo paese montano dell'Italia centrale, e si comprenderà come il suo contributo artistico sia stato immeritabilmente trascurato fino all'inizio degli Anni '80, quando è stato assunto a riferimento dagli artisti della Transavanguardia<sup>2</sup>.

Un ruolo decisivo nel riproporre l'opera del pittore va anche riconosciuto alla pubblicazione presso l'editore Feltrinelli di una raccolta di tutti gli scritti (racconti, lettere e poesie) curata da Zeno Birolli, Francesco Bartoli e Gino Baratta, che insieme al catalogo generale compilato alcuni anni prima da Giuseppe Marchiori (prezioso sebbene frettoloso, incompleto e poco attendibile nelle datazioni) costituisce il riferimento imprescindibile per lo studio del pittore<sup>3</sup>.

L'impulso decisivo alla valorizzazione della figura del pittore va però assegnato all'ampio successo internazionale della Transavanguardia italiana. Le date delle mostre di Wolfsburg, Ludwigshafen e Vienna (1989-90) e di Locarno (1992) si sovrappongono cronologicamente alle prime attività del Centro Studi Osvaldo Licini, che ha sede a Monte Vidon Corrado nella casa in cui il pittore visse negli anni più significativi della sua attività artistica<sup>4</sup>. Al Centro si deve la serie di pubblicazioni curate da Elena Pontiggia ed Enrica Torelli Landini, le quali tra il 1994 e il '99 hanno prodotto una ricognizione sistematica e approfondita dell'opera, della documentazione e della storiografia critica<sup>5</sup>. Alla fine del secolo, la rivalutazione di Osvaldo Licini è culminata nell'ampliamento della Civica Galleria d'Arte Contemporanea di Ascoli Piceno a lui intitolata (1999), dove è esposto in permanenza un buon numero di sue opere.

La ricostruzione della vicenda artistica e culturale del pittore è dunque da ritenersi ormai completata con ampiezza di notizie e d'interpretazioni, mentre i problemi di cronologia sollevati nel 2001 da Giorgio Magnoni con indiscutibile evidenza sembrano destinati a rimanere in gran parte insoluti, sia per la scarsità dei riferimenti cronologici offerti dalla modesta attività espositiva del pittore, sia per la sua consuetudine d'intervenire su opere già compiute (e non solo sui dipinti del periodo naturalistico) con integrazioni e modifiche più o meno radicali<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. DE MARCHIS 1982, pp. 554-625.

<sup>2</sup> Cfr. ASCOLI PICENO 2008, pp. 266-87; notizie aggiuntive in BRACALENTE 2008, passim. Una veduta panoramica di Monte Vidon Corrado tra le due guerre è in [www.centrostudiosvaldolicini.it](http://www.centrostudiosvaldolicini.it), Archivio documentario, Foto 3/6.

<sup>3</sup> Cfr. EEE 1974 e MARCHIORI 1968.

<sup>4</sup> Cfr. SCHILLING-MARKO 1989 e GUALDONI-CAVADINI-TORELLI LANDINI 1992.

<sup>5</sup> Oltre all'encomiabile azione di ricognizione storica e critica svolta con le pubblicazioni promosse con cadenza quasi annuale nel periodo citato 1994 e il '99, il Centro cura l'esposizione permanente di disegni e la gestione della casa-museo dell'artista.

<sup>6</sup> Cfr. MAGNONI 2001, passim.

Il momento decisivo della vicenda artistica di Osvaldo Licini è stato senza dubbio quello della conversione alla pittura astratta di cui l'artista stesso, nei primissimi anni Trenta, offre la notizia dalla quale prende le mosse il presente lavoro.

Richiesto di un'opera da inviare al Museo d'Arte Moderna di Mosca, in data 1° dicembre 1932 egli scrisse a Giovanni Scheiwiller: "Potrei mandarle uno dei tanti quadri dipinti dal vero prima del 1930. Però, lei certamente non saprà che da due anni faccio della pittura completamente astratta, e che non ho mai esposta (...). Sul cavalletto, tengo adesso cominciate due tele, pure astratte, ed è precisamente una di queste due che io vorrei mandare a Mosca". Ad appena un mese dopo – al 5 gennaio – risale l'annuncio dell'avvenuta spedizione di un quadro "non ancora asciutto (...). Misura 90x63. Il titolo è *Un uccello* che risulta dall'incontro calcolato di tre triangoli (bianco rosso nero) su una stessa direttrice. La profondità è data da due piani grigi del fondo. Nell'insieme, un ritmo semplice di geometria piana (...)"<sup>7</sup>.

Il dipinto è tradizionalmente considerato perduto, ma del motivo iconografico dei tre triangoli concatenati si conoscono diverse redazioni riferibili a queste date, diversi studi preparatori e una versione di poco successiva, il che induce a tentare l'identificazione della variante di cui scrisse l'Autore. Le tracce da seguire sono due: una riguarda il motivo iconografico e l'altra il titolo.

A prescindere da quello inviato a Mosca, con il titolo "Uccello" sono infatti noti quattro dipinti riferibili all'inizio degli anni Trenta, tutti a sviluppo orizzontale, di cui uno soltanto ha dimensioni corrispondenti a quelle indicate dal pittore. Si tratta di *Uccello n.2* (olio su tela, cm 67x90), che il Marchiori al n. 142 del Catalogo segnala in proprietà sconosciuta; è il dipinto esposto a Milano nel 1935, noto nella riproduzione che compare in copertina di «Il Milione» n. 39, bollettino dell'omonima galleria (Fig. 1). Identico nel formato, *Uccello n.2/Ritmo*, oggi alla GAM-Galleria d'Arte Moderna di Torino, presenta però un'iconografia totalmente differente, in quanto impostata sulla bipartizione diagonale<sup>8</sup>. Non altrettanto *Uccello* (Fig. 2), un olio su tela di cm 16x24 in collezione privata, che risulta uno studio con variante di quello esposto al Milione; rispetto ad esso, mantiene la bipartizione verticale (qui appena accennata da un segmento verticale), sulla quale s'innesta perpendicolarmente una sorta di cremagliera-cresta di gallo analoga a quella che, vittima d'un ripensamento, s'intravede

<sup>7</sup> EEE 1974, pp. 135-36 *passim*. Giovanni Scheiwiller, editore e critico d'arte attivo a Milano e autore di un *Art Moderne Italien* pubblicato a Parigi nel 1930, stava curando, in collaborazione con Boris Ternovetz, l'allestimento nel Museo d'Arte Moderna di Mosca di una sala riservata a Il Novecento Italiano, cui era destinato il dipinto richiesto.

<sup>8</sup> Il dipinto ora a Torino è catalogato dal Marchiori al n. 295 con il titolo *Ritmo* e datato 1950. Alla GAM viene fondatamente datato 1932 e proposto con il nuovo titolo.

correre lungo il bordo destro del dipinto oggi a Torino<sup>9</sup>. Speculare a quest'ultimo, e anch'esso bipartito diagonalmente, è noto infine un altro dipinto (*Uccello/Ritmo*, olio su tavola, cm 21x26,5), che presenta anch'esso significative ridipinture<sup>10</sup>.

Si può dunque affermare che ai dipinti intitolati "Uccello" non corrisponde necessariamente il tema iconografico dei triangoli concatenati, che invece ricorre regolarmente nei dipinti intitolati "Bilico", anch'essi noti in numero di quattro; tutti a sviluppo verticale, a cominciare da *Il bilico* (olio su tela, cm 90x68) di Collezione Jesi, ora alla Pinacoteca di Brera, ed esposto nel 1935 alla II Quadriennale di Roma, davanti al quale l'Autore si fece fotografare nel 1958 (Fig. 3). *Il bilico* (olio su tela cm 21,5x14,5) al n. 148 del Catalogo Marchiori presenta caratteristiche identiche al precedente, dal quale differisce solo nel triangolo inferiore, di colore grigio anziché bianco. Ad esso simmetricamente speculare è *Archipittura/bilico* (guazzo su carta, cm 31x24), che presenta sul retro una dedica ad Alberto Sartoris e s'ha da ritenere replica con variante<sup>11</sup>. *Il bilico* (olio su tela, cm 21,9x14,9) in Collezione Giovanardi al MART-Museo d'Arte Contemporanea di Trento e Rovereto (Fig. 4) è da ritenersi opera di studio e presenta un impianto identico a quello del dipinto a Brera, dal quale differisce per il prolungamento dei due triangoli estremi fino ai bordi della tela e per l'inserimento di un secondo piano grigio che evoca la citata annotazione liciniana: "La profondità è data da due piani grigi del fondo".

Da questa sintesi ricognitiva si ricava dunque che il motivo iconografico dell'"incontro calcolato di tre triangoli (bianco rosso nero) su una stessa direttrice" ricorre regolarmente nei "Bilico" e non altrettanto negli "Uccello", e che la tela in Collezione Giovanardi, che pure presenta le caratteristiche di uno studio, s'approssima più di tutte le altre alla descrizione fatta da Licini nella lettera d'invio a Giovanni Scheiwiller.

<sup>9</sup> Ignoto al Marchiori; il dipinto (olio su tela) è descritto al n. 66 di MAGNONI 2001. Inserito all'interno di una composizione complessa, il tema figurale dell'opera compare inserito in *Castello in aria*, esposto nel 1935 alla II Quadriennale di Roma, e in entrambi gli studi ad esso preliminari.

<sup>10</sup> Anch'esso ignoto al Marchiori, se ne ha la descrizione al n. 65 di MAGNONI 2001.

<sup>11</sup> Descritto e riprodotto al n. 11 di MAGNONI 2001. Alberto Sartoris, architetto, designer e critico d'arte, teorico dell'architettura razionalista, fu vicino a Licini soprattutto negli anni del sodalizio con gli astrattisti del Milione. La contiguità tra *Uccello* e *Bilico* è stata colta dal Magnoni (*op. cit.*, pp. 99-103), che accogliendo il suggerimento del CAVADINI (Locarno 1992, p. 60) vi coglie "un omaggio a un'artista del misogino (*sic!*) Licini, al punto di far suo il lavoro della Taeuber." Il riferimento è a *Equilibre: pointe sur pointe*, di Sophie Taeuber Arp, attualmente al Museum of Art di Filadelfia, (riprodotto in CAVADINI 1992, p. 60) che però appare strutturato su una simmetria del tutto estranea alla poetica liciniana). Sebbene la datazione al 1931-34 induca a considerarne poco probabile la conoscenza da parte di Licini, l'opera manifesta una notevole consonanza con *Il bilico*. Il rapporto di Licini con l'astrattismo francese risale al 1934. Nel numero del marzo 1935 «Abstraction-création. Art non figuratif» pubblica la riproduzione di due suoi dipinti.

Si ricava inoltre che le varianti operate dal pittore, oltre alla gestione di elementi secondari, hanno riguardato sia la rotazione di 90° del motivo figurale, sia il cambiamento del titolo *Uccello* - cautamente naturalistico nell'invio a Scheiwiller (1933) - nell'astratto *Il bilico* alla II Quadriennale di Roma (1935). Al punto di poter fondatamente ipotizzare la sostanziale corrispondenza dei due titoli al medesimo tema formale.

In questa sede interessa però osservare che, se il motivo della cremagliera-cresta di gallo individuato in *Uccello* può ricordare i *Gallo* di Brâncuși, il nucleo figurale di *Il bilico* risulta irrefutabilmente la traslitterazione in pittura dell'*Uccello nello spazio*, si direbbe della versione del 1923 attualmente al Metropolitan Museum of Arts di New York (Fig. 5).

“Uccello-bilico” cita letteralmente il titolo della scultura, e ne riprende il tema compositivo dell'organizzazione verticale di due volumi conici di diversa grandezza giustapposti sullo spigolo. Questi appaiono tradotti in pittura con la sovrapposizione del triangolo nero (di maggior peso per la dimensione e l'opacità) sullo spigolo del triangolo rosso che, oltre ad essere più piccolo, è reso ancor più leggero dalla brillantezza del colore. Il piedistallo, cui Brâncuși presta sempre particolare attenzione, nei dipinti di Licini intitolati *Il bilico* compare come forma ortogonale grigia di base, che analogamente a quanto si verifica nello scultore rumeno gioca un ruolo non secondario nell'economia complessiva dell'opera, pur risultando qualitativamente diverso da quest'ultima.

Riferendosi a *Il bilico* di Collezione Jesi, Licini ebbe a riferire compiaciuto che, esposto nel '35 alla II Quadriennale di Roma, il “quadretto rosso nero bianco e grigio (...) ferì l'occhio dell'ambasciatore di tutte le Gallie (...) e gli fece perdere un momento le staffe”. Alla sua domanda su come fosse possibile che il triangolo nero restasse in bilico sul vertice di quello rosso, egli avrebbe risposto: “Per miracolo!”<sup>12</sup>.

La versione pittorica sviluppa dunque il medesimo tema formale del modello ed evidenzia sin dal titolo il “miracolo” d'equilibrio della scultura di Brâncuși, al punto che l'analisi formale induce a concludere che il pittore ne abbia avuto una cognizione tutt'altro che superficiale durante uno dei suoi soggiorni a Parigi<sup>13</sup>.

La biografia di Osvaldo Licini offre notizia di una sua frequente (seppur discontinua) presenza a Parigi, città nella quale risiedevano la madre e la sorella.

<sup>12</sup> L'episodio è riferito in BIROLLI 1974, p. 30, nota 10.

<sup>13</sup> Nella composizione di *Il bilico*, il punto nevralgico (quello di contatto dei due triangoli opposti) corrisponde al punto cruciale della scultura: “Il primo uccello in marmo bianco di questa serie aveva come supporto, incastrato, un piccolo cono, dello stesso marmo bianco, ma un po' estraneo alla sua essenza. Brâncuși lavorò un anno per creare e eseguire lo stelo vivente, palpitante, che lo sostiene e lo proietta, cosa difficile da fare, dice, quanto il resto dell'uccello. È definitivo, diceva. Tuttavia lo migliorò ancora. A tocchi impercettibili. È la parte della sua opera su cui si è più accanito.” Cfr. Henri-Pierre ROCHÉ, «L'Œil», n. 29/1957, riprodotto in BRÂNCUȘI 2001, p. 67.



Inizialmente ipotetiche, le sue permanenze nella capitale francese sono documentate a partire dal 1917 e risultano meno sporadiche negli anni tra il 1921 e il '26, nei quali egli vi svolse una discreta attività espositiva e vi ebbe significative frequentazioni artistiche<sup>14</sup>.

C'è motivo di ritenere che i primi contatti con Constantin Brâncuși siano stati mediati da Amedeo Modigliani, che si sa intimo sodale del rumeno e che ebbe con Licini una frequentazione stretta abbastanza da ispirare la dedica particolarmente affettuosa in calce ad un suo disegno: "Caro Licini, la nostalgia dell'Italia, mio primo amore, mi avvicina sempre più a te". Ne parla lo stesso Licini in *Ricordo di Modigliani*, un articolo pubblicato su «L'Orto» di gennaio-febbraio 1934, che essendo stato stilato a pochi mesi di distanza dal lavoro per l'invio a Scheiwiller, lascia supporre una prolungata riflessione sugli incontri parigini<sup>15</sup>.

L'articolo era stato sollecitato da Giuseppe Marchiori, cui nel marzo 1933 Licini aveva scritto: "a questa scuola [degli Impressionisti e dei Postimpressionisti] io mi sono formato, e Modigliani che io ho conosciuto molto bene a Parigi nel 1917, professava per loro grande ammirazione ed era nello stesso tempo ammiratore di Picasso e di Braque". Nella lettera, Brâncuși (che a quel tempo era del tutto sconosciuto in Italia) non viene nominato ma lo si deve intendere incluso nel "cubismo [che] non rinnega la natura, ma la organizza in sintesi armoniche di elementi plastici puri", poiché nel contesto il termine cubismo non designa il movimento cubista in senso stretto ma l'École de Paris in generale<sup>16</sup>.

Il racconto liciniano tratteggia con vivacità l'incontro con Modigliani, dal quale per via del suo abbigliamento militare fu provocatoriamente apostrofato: "Ti saluto, eroe a calci in culo". Respintone l'assalto verbale, Licini trovò il modo farsi riconoscere come artista esprimendo apprezzamento per le opere viste presso il mercante Zborowski. In seguito, i due presero a scambiarsi messaggi poetici: Modigliani declamando Rimbaud, Lautréamont e Dante, Licini recitando brani dei *Canti Orfici*, che erano stati pubblicati a Firenze in edizione privata solo tre anni prima. L'opera

---

<sup>14</sup> Di certo Licini fu a Parigi nel 1917, in convalescenza per la ferita di guerra che l'invalidò in maniera permanente. A Parigi espose in *Les cent du Parnasse* (nel '21), con i *Cent Vingt Artistes au Café du Parnasse* (nel '21 e nel '22), in una collettiva alla Galleria Devambez, al *Salon de la Société des Beaux Arts* e al *Salon d'Automne* (nel '22) dove fu oggetto delle prime segnalazioni critiche, al *Salon des Indépendants* (nel '23), alla *Cloiserie des lilas* (nel '24) e al *Salon des Indépendants* del '25, (dove espose il *Portrait de fillette* attualmente nei depositi del Centre Pompidou). Nell'anno precedente aveva allestito una mostra personale nello "Studio Lannes", vale a dire nell'appartamento della sorella in Boulevard de Lannes. Cfr. TORELLI LANDINI 1991, pp. 23-43.

<sup>15</sup> Il testo è riprodotto integralmente alle pp. 91-95 di EEE 1974. Nella stessa sede Licini dà notizia del modo in cui il ritratto (matita su carta) andò distrutto.

<sup>16</sup> Nel carteggio con Marchiori Licini fa il nome di Brâncuși una sola volta, il 26 agosto 1939, a proposito dei bunker della linea Maginot: "Questi chilometri di scultura astratta (...) non sono in fondo che rozze, grossolane imitazioni degli Hans Arp, Brancusi, Giacometti ecc. ecc." (EEE, p. 145). La prima monografia su Brâncuși è stata edita in Italia solo nel 1957.

visionaria, allucinata e *maudite* di Dino Campana era ignota a Modigliani, che dovette esserne entusiasmato. Ne nacque l'amichevole confidenza che traspare dalla dedica, e che autorizza a ritenere che Modigliani abbia introdotto Licini nello studio-abitazione di Brâncuși<sup>17</sup>.

Lo strettissimo rapporto tra Modigliani e Brâncuși è infatti ben noto, dal primo incontro avvenuto alla fine del 1906 al momento in cui procurarono di avere studi contigui, fino al loro viaggio a Viareggio nel 1909. Lo stesso Brâncuși ha lasciato notizia della frequentazione assidua e fraterna con Amedeo Modigliani proseguita ben oltre tale data<sup>18</sup>.

In questa sede piace anche far presenti le caratteristiche tecniche e formali che rendono arduo stabilire se e quanto uno dei due artisti sia stato debitore all'altro, o se piuttosto il loro non sia stato un rapporto di piena reciprocità di scambio, come autorizzano ad ipotizzare la condivisione della tecnica della scultura a "taglio diretto", il modo in cui il disegno di entrambi chiude la forma e la incide in profondità, il loro comporre la figura per sintesi di volumi morbidi e continui.

Individuando il volto di Brâncuși nel *Violoncellista* (1909), vien da ritenere che nel dipingere l'opera che annuncia il suo abbandono della scultura Modigliani si sia fatto viatico dell'effigie dell'amico.

Analogamente, nel momento dell'abbandono del naturalismo, Licini sembra aver assunto a viatico *Uccello nello spazio* di Brâncuși per vincere l'insicurezza che traspare evidente nelle parole che accompagnarono l'invio a Scheiwiller: "Nel quadro che le ho mandato troverà ancora qualche residuo "metafisico", questa scoria romantica di cui spero liberarmi presto completamente. Se trovasse il quadro completamente nullo o insufficiente me lo dica francamente. Io ne invierò immediatamente un altro e se vuole uno dei miei vecchi..."<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> "Sì, – ha sempre detto – portate gli amici, delle persone a cui faccia piacere, semplici o buffe, o delle belle donne, non persone che si credano intelligenti, mai critici d'arte né mercanti, e, se volete che si resti amici, non scrivete niente su di me finché sono vivo". Henri-Pierre ROCHÉ, in «L'Œil», n. 29/1957. La citazione è tratta da BRÂNCUȘI 2001, p. 65.

<sup>18</sup> BRÂNCUȘI 2001, n.76: "Io detestavo il caffè e i bar, lui il contrario, ma veniva tutti i giorni da me. Modi non aveva un centesimo per comprarsi la pietra, ma io riuscii a convincere il mio fornitore a fargli credito e così poté fare della scultura". Nelle parole di Paul Alexandre, grande collezionista e mecenate di Brâncuși, i due "in arte erano fatti per intendersi" (ALEXANDRE 1993, p. 59). Su Modigliani, vedi PARISOT 2006. Su Modigliani scultore, DURBÉ 1984.

<sup>19</sup> La citazione è tratta dalla lettera d'accompagnamento della spedizione a Scheiwiller (EEE 1974, p. 136). L'importanza decisiva del riferimento a Brâncuși per l'avvio della stagione astratta di Licini non può essere diminuita dalla notizia dei piccoli quadri astratti che il 1° dicembre (EEE 1974, p. 135) il pittore scrive presenti nella sua abitazione, sia perché il numero fornito ("una dozzina di quadri piccolissimi, cm 30x20") desta qualche perplessità, sia perché l'affermazione relativa ai dipinti astratti che "si trovano quasi tutti a Parigi" (stante la brevissima durata di quell'ultimo soggiorno) appare indubbiamente falsa. D'altra parte, le opere proposte al 1931 dal Marchiori e compatibili con tale datazione evidenziano tentativi talmente timidi e incerti da confermare l'importanza del riferimento allo scultore rumeno.

Non molto prima dell'abbandono del naturalismo Licini aveva rimeditato le lezioni parigine di Brâncuși e di Modigliani, come provano il disegno di nudo tracciato sulla controcopertina di un libro edito a Parigi nel 1928 (Fig. 6) e il *Nudo* alla Galleria Civica di Ascoli Piceno, che per essere tratto da un altro dipinto è quasi un *unicum* in una produzione figurativa di soggetti presi dal vero<sup>20</sup>. Se ne ricava indizio del fatto che nel momento della riflessione sulla svolta da dare alla propria espressione artistica Licini ha sovrapposto il ricordo dei due artisti conosciuti a Parigi.

L'episodio che lo persuase a cambiare radicalmente il suo linguaggio pittorico fu la visita alla I Quadriennale di Roma. Al ritorno, egli scrisse all'amico Checco: "Il disgusto di aver visitato una Esposizione dove anche io ho esposto si può vincere solo con un mese, a dir poco, di dieta, di flagellazioni spirituali, di cilicio (...). È da un mese che guardo trasognato il cielo e la terra. Mi sembra di essere piombato in un limbo eterno. Sono i sintomi d'una crisi, dalla quale spero di uscire ringiovanito (...). Tu sai come io sia contro tutte le tendenze, i gruppi, i programmi in arte. A me piace guardare all'artista"<sup>21</sup>. E qualche settimana dopo: "L'arte per me resta un faticoso problema, ma soprattutto un grave e serio problema morale di fronte a me stesso (...). Il mio isolamento è un fatto ed un moto volontario"<sup>22</sup>.

Ecco dunque ciò che nel sentire di Licini accomunava Modigliani e Brâncuși: il fatto che entrambi fossero esempio di moralità, entrambi totalmente estranei a movimenti e a gruppi, entrambi asceti dell'arte: l'uno per l'incandescenza eccessiva fino all'autodistruzione, l'altro per l'eremitaggio nell'atelier-santuario<sup>23</sup>.

A ben vedere, nonostante abbia fatto mostra di un carattere focoso, insofferente ed esplosivo, Osvaldo Licini si rivela d'indole riflessiva. Per quanto accese e violente fossero le sue polemiche, esse non risultano mai gratuite. I suoi interventi ispirati da intelligenza strategica obbedivano allo scopo di movimentare il *milieu* artistico e

<sup>20</sup> Le due opere sono riprodotte fianco a fianco in ENRICA TORELLI LANDINI 2008 (1), p. 19. Il *Nudo* ascolano (Cfr. [www.centrostudiosvaldolicilini](http://www.centrostudiosvaldolicilini), Periodi pittorici, Le opere del periodo figurativo) presenta caratteri stilistici molto diversi dal *Nudo* (olio su tela, cm 60x91) in Collezione Silvia Poli Licini, datato 1925, dal quale appare tratto (Cfr. Museo d'Arte Lugano, Archivio). L'identica datazione assegnata alla tela ascolana chiede dunque di essere rivista anche alla luce del "gioco liciniano sulla serie delle parentele e delle amicizie femminili (...) da collegare al mondo degli emblemi nient'affatto amorosi e piuttosto mentali ed *astratti* [corsivo nel testo liciniano] che compare nelle lettere ad Acruto, a partire dal gennaio 1929." (EEE 1974, p. 201).

<sup>21</sup> Lettera del 30 gennaio 1931 (EEE 1974, p.114). Brâncuși: "Le teorie sono dimostrazioni senza valore: è solo l'azione che conta" (MOLA 2001, n. 8).

<sup>22</sup> Lettera del 26 marzo 1931 (in EEE 1974, p.116). Brâncuși: "Nessuna energia morale si perde invano nell'Universo" (MOLA 2001, n. 103).

<sup>23</sup> La dissipatezza di Modigliani è proverbiale. Quanto al rumeno, "L'atelier dello scultore Brâncuși, la prima volta che lo vidi, mi fece più impressione di un santuario. (...) Brâncuși viveva come un eremita in quell'atelier nel cuore di Parigi". MAN RAY, *Self-portrait*, 1963, in MOLA 2001, p. 71.

di combattere il quietismo che avvertiva diffondersi in Italia attraverso la gestione politica delle maggiori manifestazioni artistiche da poco riformate (la Biennale di Venezia), o istituite ex novo (la Quadriennale di Roma) , e attraverso il controllo sindacale esteso a tutti i livelli territoriali<sup>24</sup>. Lo stesso *Ricordo di Modigliani* ne è un esempio, finalizzato com'è a polemizzare con quella che in sede privata il pittore ebbe a definire la "tendenza oppiacee, Oppo-ista, neo-verista, voluta da Efisio tutore-protettore. Buffi sono questi rivoluzionari, radicali, lappisti e kemalisti, in politica, ma così moderati, borghesi e pecore in Arte!"<sup>25</sup>.

Licini mobilitò l'autorità *post mortem* di Modigliani, sia riferendone i pareri ("...in arte non ci sono ritorni o rinascite (...). Gli artisti buoni che verranno. Quelli che contano, faranno un'arte nuova e tutta impreveduta. Non saranno né classici né romantici. Ma faranno un'arte rivoluzionaria"), sia inserendo valutazioni personali: "Quando Modigliani proclamava o disputava d'arte, procedeva per intuizioni e improvvisi trasalimenti e lampi, per affermazioni o negazioni, assolute, categoriche. Niente della funebre pedanteria dei nostri aspiranti accademici era in lui"<sup>26</sup>.

Nel due anni successivi alla lettera a Scheiwiller del dicembre 1932, la riflessione di Licini era significativamente avanzata. I dipinti allora citati non erano stati molto di più che esercizi di traduzione in pittura di *Uccello nello spazio*, utili al pittore per prendere dimestichezza con un lessico e una grammatica per lui nuovi, e per dare avvio all'elaborazione di un proprio linguaggio astratto. A partire da quei morfemi, per così dire presi in prestito, egli si era applicato all'allestimento di una scrittura sua, di uno strumento d'espressione personale ed efficace. All'allestimento di un linguaggio astratto funzionale ad un discorso astratto? Non era questa la vocazione di Licini, che si era sempre applicato a soggetti resi dal vero. Né questa era la lezione di Brâncuși<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Fino alla fine degli anni Venti la promozione dell'arte italiana era stata curata con professionalità critica da Margherita Sarfatti, giornalista al *Giornale d'Italia* (il quotidiano organo ufficiale del partito fascista) e legata a Mussolini da rapporto personale. A lei va riconosciuto il merito di aver selezionato gli artisti della "giovane arte italiana" e di averli aggregati sotto la denominazione *Il Novecento italiano*, con la quale negli anni Venti organizzò esposizioni in Italia e in varie città europee. La sua caduta in disgrazia coincise, nel 1930, con l'assunzione diretta della gestione dell'attività artistica da parte della politica. Cfr. BOSSAGLIA 1979 e FOSSATI 1982 *passim*.

<sup>25</sup> Lettera a Checco del 30 gennaio (EEE, p. 115). Pittore, sindacalista e parlamentare, Cipriano Efisio Oppo fu nominato direttore della Quadriennale di Roma nell'anno stesso della sua istituzione. Fino alla fine degli anni Trenta, egli fu il *deus ex machina* della cultura artistica italiana. Gli epiteti "lappista" e "kemalista" sono riferimenti al Movimento Patriottico Popolare (antisovietico) finlandese e a quello turco guidato da Kemal Atatürk.

<sup>26</sup> EEE, 1974, p. 94. Il *Ricordo* apparve infatti nel '34, quando Modigliani (1884–1920) era morto già da quasi tre lustri.

<sup>27</sup> Brâncuși: "Solo gl'imbecilli dicono che il mio lavoro è astratto. Quello che chiamano astratto è il più realista possibile perché quello che è reale non è la forma esteriore, ma l'idea, l'essenza delle cose." MOLA 2001, n. 36.

Nel corso del 1931 Licini aveva già scoperto la vocazione al racconto che l'avrebbe indirizzato verso la lezione dello scultore rumeno (giacché *Uccello nello spazio* può essere inteso come narrazione successiva al racconto di *Maiastra*, a sua volta interpretabile come affabulazione plastica di una figura leggendaria della tradizione orale rumena)<sup>28</sup>. Senza con ciò diminuire l'incidenza del magistero di Brâncuși, s'intende affermare che la scoperta liciniana della vocazione al racconto va collocata in coincidenza con un episodio biografico che provocò nel pittore un effetto straordinario. Per darne conto s'impone un breve inciso.

Sposato ad una svedese, Licini soggiornò diverse volte a Göteborg presso la famiglia della moglie. Queste vacanze estive interruppero sporadicamente il totale isolamento in cui la coppia viveva dal 1926 nel minuscolo paese italiano di Monte Vidon Corrado e fornirono l'occasione per brevi soggiorni a Parigi, oltre che per rapide visite a mostre e musei in varie città europee; come avvenne nell'estate del '31, pochissimi mesi prima della spedizione a Scheiwiller, quando il viaggio in Svezia coincise con una esposizione a Stoccolma del *Novecento Italiano* nella quale Licini era presente con tre opere<sup>29</sup>.

Questa manifestazione, come quelle che erano state già organizzate in altre città europee, era stata patrocinata dal governo italiano allo scopo di accreditare un'immagine internazionale del fascismo come movimento moderato, e felicemente impegnato nel rinnovamento della società italiana. Caduta ormai in disgrazia Margherita Sarfatti, che era stata l'animatrice del raggruppamento e la curatrice della manifestazione, il suo ruolo fu assunto occasionalmente da un giornalista romano corrispondente dalla Svezia. Nel corso di un'intervista, questi stava ponendo in evidenza il messaggio politico dell'esposizione ("Il fascismo non è stato una rivoluzione, ma una rinascita, un processo di ringiovanimento che ha toccato gli aspetti spirituali e materiali della nazione") quando Licini lo interruppe bruscamente: "Ma non ha toccato l'arte. L'arte è al di sopra dei movimenti e dei tempi. Non si può parlare di arte fascista, così come non si può parlare di arte comunista"<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> "Gran parte dei quadri del pittore sono questa coniugazione, il montaggio di una narrazione e di una situazione immaginaria. (...) Il quadro non è soltanto una perfetta macchina di montaggio. È anche una esposizione del mito e una trama scenica." Cfr. BARTOLI 1974, in EEE 1974, pp. 53 e 60.

<sup>29</sup> Seppur in una condizione eccentrica, Licini fu inserito nel raggruppamento sin dalla sua prima manifestazione, avvenuta nel 1926. Alla seconda esposizione italiana, nel '29, egli ebbe anche il riconoscimento di un acquisto per la Collezione Mussolini (PONTIGGIA 1991, pp.13-21). Ciò nonostante, quando fu chiamato a pronunciarsi su *Il Novecento Italiano*, nello stesso 1929, lo definì lapidariamente "Manifestazione di innocue disparate tendenze". Cfr. *Questionario Scheiwiller*, in EEE 1974, pp. 97 e seg.

<sup>30</sup> La mostra di Stoccolma segna la fine delle fortune di Margherita Sarfatti che – ufficialmente malata – fu sostituita dal corrispondente dalla Svezia di «Il Popolo» e «Il Giornale di Sicilia». Il giudizio del pittore su quest'ultimo è decisamente sferzante: "Un *pompier* (...). È un fesso di prima riga". Cfr. EEE 1974 pp.120 e seg. La traduzione integrale dell'articolo, apparso su «Dagens Nyheter» del 10 settembre 1931 con il titolo *Lo stato fascista cambia tutto tranne l'amore*, è in QL2, 1995, pp. 27-28. Sull' a storicità dell'arte, Brâncuși: "L'arte non è moderna né antica, è arte". MOLA 2001, n. 71.



La molla di tanta irruenza può essere individuata, oltre che nel “disgustoso” ricordo della visita alla Quadriennale, nel turbamento provocato da un’esperienza fatta nel corso del viaggio a Göteborg, della quale lo stesso Licini offre una testimonianza talmente emozionata da poter essere considerata una ragione della sua insofferenza al tono propagandistico dell’intervistato.

Era giunto a Stoccolma in navigazione sul canale di Göta, che salendo in quota fino al lago di Vättern collega i versanti opposti della penisola svedese: “Ma come raccontare questa meraviglia? Si traversa mezza Svezia (...). Per uno stretto canale d’acque lucide e profonde il vapore penetrò le gole e le alte pareti di roccia. Si traversarono le *foreste imbalsamate*, s’incontrarono le Citère e le lagune, e verso sera il battello si specchiò in un gran lago d’amaranto. Grandiose cascate vennero affrontate e superate (...) e in pochi minuti ci trovammo issati sulle più alte cime. A 800 metri sul livello del mare, in vascello, sopra i monti. Le immense mitologiche selve sotto i piedi, i cieli capovolti nelle acque, solo a bordo, la luna fra le nuvole come una pazza! (...) Re Nibelungici apparvero; tutto il corteo delle principesse della favola: a suon di corni Wagner attaccò la grande orchestra”<sup>31</sup>. Come raccontare in pittura questa meraviglia?

Una cartolina illustrata inviata all’amico Checco (Fig. 7), il disegno che la ricalca con sostanziale fedeltà (Fig. 8) e alcuni dipinti, uno naturalistico e diversi astratti, che se ne possono ritenere derivati, permettono di ricostruire il modo in cui, tra il ’32 e il ’33, il pittore si applicò a raccontare la meraviglia del lago Vättern, giungendo ad una soluzione che si manifesta tributaria del lavoro fatto sull’iconografia ricavata da *Uccello nello spazio*.

La *Marina* cosiddetta di *Saint Tropez n.1* (Fig. 9) alla Civica Galleria di Ascoli Piceno trae la sua fuorviante titolazione dalla stretta analogia d’impianto che la pone in correlazione con le *Marine* dipinte nel corso degli Anni Venti, almeno in parte sulla Costa Azzurra, delle quali la *Marina di Saint Tropez n.2* (Fig. 10) offre esemplificazione. La serie delle *Marine* presenta alcuni aspetti ricorrenti: l’orizzonte basso, la quinta di un ciglio terrestre in primissimo piano (generalmente un triangolo nell’angolo inferiore sinistro), un ampio sfondo di cielo dipinto con pennellate parallele e, in primissimo piano, qualche tratto lineare molto marcato.

Ad un esame attento, la *Marina di Saint Tropez n.1* rivela però diverse peculiarità: l’orizzonte costituito da un profilo montuoso (come si fosse dinnanzi ad un golfo o a un canale) nel quale spicca una cima infiammata dal sole e, in luogo delle piccole barche a vela che sono generalmente presenti nelle *Marine*, la presenza di un battello a vapore. Sulla sinistra è inoltre individuabile un gruppo di case bianche e rosse, come “le case in campagna tutte di legno colorate di bianco e di rosso” di cui in una lettera di Licini all’amico Acruto che precede di appena una settimana il

<sup>31</sup> In *EEE* 1974, p. 119. La lettera è indirizzata all’amico Checco e porta la data del 1° ottobre 1931.

viaggio a Stoccolma<sup>32</sup>. Insomma, ce n'è più che abbastanza per ritenere che l'opera rappresenti una scena svedese, e che il battello raffigurato sia quello della navigazione sul canale Göta.

In seguito a questa constatazione in primissimo piano si nota anche l'assenza della linea di demarcazione netta tra l'acqua e il suolo, la cui consistenza solida qui è resa incerta dalla peculiarità della definizione cromatica<sup>33</sup>. È come se il pittore volesse condividere con il riguardante l'emozione provata galleggiando sul piano di coperta del battello, quando "in vascello, in mezzo ai monti" fu catturato dalla suggestione d'uno di quei tramonti di cui nella lettera ad Acruto appena citata ("Ma la cosa più bella, tu sai che sono i tramonti. Non finiscono mai. Sono ore pericolosissime per i sensi. Miraggio, incantesimo, poesia e... canto") e, in quella condizione di realtà sospesa, si lasciò prendere dall'incanto del mito<sup>34</sup>.

Dipingendo quest'opera Licini s'era posto un problema veramente arduo, e da paesaggista consumato non tardò a rendersi reso conto che, nonostante intendesse raccontare un'emozione "vera" e non uno scorcio pittoresco o una veduta di fantasia, fintanto che si fosse mosso all'interno di una rappresentazione naturalistica gli sarebbe stato impossibile evitare gli equivoci della pittura di genere.

Il passo seguente fu quello decisivo. In *Composizione spaziale/Marina* (Fig. 11) Licini propone la medesima scena, inserendo il lessico astratto sperimentato nell'elaborazione di *Uccello-Bilico* nella struttura di un codice narrativo non-naturalistico; ciò gli permette una narrazione che non tradisce il realismo del racconto. Ma nel dipinto è evidente che si parla d'altro anche se gli elementi che vi compaiono trovano corrispondenza puntuale nella scena naturalistica<sup>35</sup>. Si riesce ad individuarli agevolmente seguendo il riferimento dell'orizzonte acqueo: nel profilo delle due figure geometriche sulla sinistra si trovano trascritti il villaggio e il rilievo montuoso retrostante, mentre il battello e la cima arrossata dal tramonto sono sintetizzati nel triangolo rosso. Qui risiede il nucleo forte della narrazione: in questo triangolo generatore di triangoli superi e inferi – come in *Il Bilico* – aggregati intorno ad un asse verticale che in alto raggiunge il bordo della tela che è come la colonna vertebrale di una figura vagamente antropomorfa costituita da una complessa serie di triangoli concatenati, che in parte raggiungono il margine laterale e in parte sprofondano in basso rimandando ai "cieli capovolti sulle acque (...) lucide e profonde". È una figura astratta di congiunzione

<sup>32</sup> Lettera del 18 settembre 1931 (EEE 1974, p. 126).

<sup>33</sup> "Di veri e propri pentimenti pittorici, invece, si deve parlare per opere come *Marina di Saint Tropez [n.1]*, ove Licini ha nascosto sotto l'azzurro del mare un lembo di costa e alcuni arbusti che aiutavano l'osservatore a sostare sul primo piano". PATTI 2008, p. 64.

<sup>34</sup> Lettera del 18 settembre 1931 (EEE 1974, p. 126).

<sup>35</sup> BRÂNCUȘI 2001, n. 44: "Quando ero bambino sognavo sempre che avrei voluto volare tra gli alberi e nel cielo. Porto ancora con me dopo quarantacinque anni la nostalgia di questo sogno. Io non voglio rappresentare un uccello, ma il dono, il volo, lo slancio. Non penso che riuscirò mai".

dell'abisso ctonio e di quello celeste che nel dipinto evoca il significato simbolico della *Colonna infinita*, marcando però un motivo di divergenza dei due artisti destinato a farsi sempre più evidente nel prosieguo degli anni.

La *Colonna infinita* compare infatti in una foto dello studio di Brâncuși databile al 1925 circa, su un piedistallo cubico, sul quale poggia mediante una porzione della scultura che funge da base. Ugualmente, la *Colonna infinita* di Voulangis (1920) reca ben visibile un piede d'appoggio che ne esclude il prolungamento immaginario nel sottosuolo, e altrettanto si verifica a Târgu Jiu<sup>36</sup>. Si può dire che Brâncuși non manifesta interesse per l'universo ctonio, e che anche in opere come *Pesce*, che potrebbero alludere ad una profondità abissale, il tema è – come pure in *Uccello nello spazio* – quello dello spazio assegnato alla “naturalità” dell'animale, spazio d'ampiezza sconfinata ma limitato dall' “eterna naturalezza”<sup>37</sup>.

In Licini non c'è traccia di una concezione così edenica. La suggestione del lago Vättern, con i suoi “cieli capovolti nelle acque”, gli ha reso penetrabile la crosta terrestre; la sua poetica si è aperta all'indeterminatezza di un infinito infero, speculare all'infinito celeste e ugualmente misterioso e sconfinato.

Nel 1933, al suo primo incontro con Giuseppe Marchiori, il critico dal quale avrebbe tratto conforto e sostegno, Licini portò come documento di autopresentazione artistica *Schemi astratti su fondo rosso (Scherzo)* (Fig. 12), dipinto nel quale, vibrante ancora per l'impulso che l'ha scagliata, una freccia, entrata misteriosamente dal bordo destro, raggiunge e attraversa una sorta di *Colonna senza fine* che spunta dal bordo inferiore e accenna a prolungarsi ben oltre il bordo superiore della tela.

È un dipinto enigmatico, che diviene però facilmente interpretabile facendo riferimento a *Ritmo rosso* (Fig. 13), versione precedente nella quale sopravvivono scorie di materialità, sia nella resa pittorica che tra le componenti figurali. Vi si individuano una mano, in chiara relazione con la freccia, e un piede che appoggia su una linea di terra come galleggiante sull'omogeneità del fondo. Il triangolo rosso, che in *Composizione spaziale/Marina* compariva in posizione piuttosto laterale, si trova qui trasferito al centro della composizione. Esso genera un asse verticale sprofondato fino al margine inferiore della tela e culminante in alto nella mano che ha scoccato la freccia diretta – particolare omissso in *Schemi astratti su fondo rosso* – verso un asterisco/stella. Quest'ultimo elemento marca l'intersezione della traiettoria con un asse verticale che congiunge i bordi della tela ed è a sua volta parallelo ad un altro asse cui sono addossate diverse figure geometriche.

<sup>36</sup> BRÂNCUȘI: “Tutto deve partire dalla terra”. La foto è riprodotta ivi a p. 138. MOLA 2001, n. 96,

<sup>37</sup> BRÂNCUȘI 2001: “I contadini rumeni, dai più giovani ai più vecchi, sanno ciò che è bene e ciò che è male. Le loro tavole di valori sono racchiuse nei proverbi, nei loro costumi, nella sapienza degli antenati e nella filosofia della naturalità”. Ivi, n. 95: “La riconciliazione con se stessi avviene nell'anima quando ci si considera l'anello della catena infinita degli antenati e quando non si modificano di una virgola le prescrizioni dell'eterna naturalezza”. MOLA 2001, nn. 88 e 95.

Alla luce dei dati forniti da questo dipinto, *Schemi astratti su fondo rosso* (Scherzo) si rivela elaborazione sintetica e semplificata di *Composizione spaziale/Marina*, tant'è che si riesce a leggersi ancora una volta il racconto della suggestione svedese con il vascello e la vetta arrossata dal sole, qui criptati rispettivamente nella concatenazione dei parallelogrammi e nel cerchio rosso.

Se ne può concludere che già nel corso del '33 Osvaldo Licini ha riscattato la propria narrazione dalla subalternità all'opera dello scultore rumeno, e che prendendo le mosse dal paradosso statico di *Il bilico gli* è riuscito di adeguare il nuovo strumento linguistico alle proprie esigenze espressive. Si scopre così che il vero motivo del suo interesse per l'opera di Brâncuși risiedeva nella capacità allusiva di cui questi dà regolarmente prova: negli "Uccelli", il cui vero soggetto è il non detto del volo e della vastità dello spazio aereo, così come nelle "Colonne", che sottendono l'infinita della loro prosecuzione.

Ma il modo in cui il pittore mostra di aver assunto il principio formale della *Colonna Infinita* e il contesto narrativo nel quale l'ha riproposto offrono anche un'indicazione chiara della direzione autonoma assunta dalla sua narrazione. Ignorandone il modello tridimensionale tratto dall'artigianato tradizionale rumeno, il pittore interpreta il principio formale della Colonna come successione di triangoli opposti per il vertice. In tal modo il criterio informatore dell'opera di Brâncuși – la ripetizione dell'identico – diventa nella pittura di Licini il meccanismo chiasmico di generazione dell'opposto che introduce un potenziale dinamico (e umoristico) del tutto estraneo alla sensibilità del rumeno. Potenziale dinamico che in *Ritmo rosso* non agisce solo sulla direttrice verticale, dove allude ad una prosecuzione illimitata oltre i margini della tela, ma anche lungo l'asse orizzontale, dove assume il carattere di un moto retrogrado (da destra verso sinistra) d'origine imprecisata e irrefrenabilmente orientato verso l'asterisco-stella e destinato a proseguire illimitatamente oltre il bersaglio. Sicché alla direttrice di sconfinamento dal terrestre (tanto verso l'alto, quanto verso il basso) se ne aggiunge un'altra che si pronuncia come manifestazione inesplicabile di un tendere-verso: un'epifania della libido dunque, espressione assertiva della Pulsione, come la produzione pittorica successiva chiarirà in maniera inequivocabile (Fig. 14)<sup>38</sup>.

Per quanto impulsiva, l'indole personale di Osvaldo Licini non appare tale da giustificare la rilevanza assunta nella sua pittura dalla componente pulsionale. Carlo Belli, che pur lo ricorda polemistamente "violento e iroso", pone in evidenza la natura

---

<sup>38</sup> Sul modo d'intendere la libido da parte di Licini, è particolarmente significativa l'ultima sua lettera ad Acruto (1° settembre del 1955): "...andrò a Parigi, da mia madre. A Parigi, hai capito? A Parigi, capitale della lussuria che guarisce tutti i mali; a Parigi, dove anche fra i ciottoli delle strade si può trovare a portata di mano quella particolare forma di libidine per la quale si nutre una particolare vocazione". Essa è da porre in relazione con quanto scritto a Marchiori il 15 febbraio e il 24 ottobre di quel medesimo anno: "Il mio cuore è lugubre, la mia anima è nera" e "In quanto al cuore, hélas, il cuore è triste *et nous avons lu tous les livres*". Cfr. EEE 1974, pp. 133, 151 e 207.

intellettuale di tali manifestazioni che dice indirizzate “contro coloro che si ostinavano a credere in schemi che riteneva passati”. Tant’è che descrive il pittore “scosso, all’interno, da un impeto quasi demoniaco; come da un’exasperazione costante e ribollente: egli sentiva che nella cultura europea qualche cosa stava andando in frantumi”<sup>39</sup>. La sua testimonianza corrobora per la componente pulsionale della pittura liciniana l’ipotesi di un riferimento culturale che si ritiene individuabile nel pensiero di Georges Bataille, e in particolare nel ruolo che la sua riflessione filosofica assegna all’erotismo. Riferimento, che appare anche in grado di offrire qualche indicazione in merito all’infinito sotterraneo che galleggiando sul lago Vättern il pittore avvertì aprirsi alla sua percezione vertiginosa.

La direzione retrograda della freccia protagonista di *Ritmo rosso* e di *Schemi astratti su fondo rosso* manifesta infatti una critica della modernità fatta non in nome dell’ “obbedienza alla terra”, come avviene in Brâncuși, ma in polemica con il primato dell’utilitarismo funzionalista che costituiva il fondamento totalitario del principio di realtà, in particolare (ma non solo) nella società italiana degli Anni Venti e Trenta<sup>40</sup>. Il che chiarisce l’altrimenti incomprensibile varietà delle affermazioni del pittore (“surrealismo a modo mio”, “W Surrealismo”; “W la pittura irrazionale” e “W la bella irrealtà”), che risulterebbero quanto meno sconcertanti se s’intendesse assumerle alla lettera per definirne la collocazione critica<sup>41</sup>. A ciò s’aggiunga che il riferimento a Bataille, oltre a chiarire il senso psicologico (e politico) dell’antimodernismo liciniano, offre solido fondamento teoretico ad un’altra fonte suggestiva della sua poetica, questa volta di natura antropologica.

Il viaggio di ritorno dalla Svezia risulta fissato intorno alla metà di novembre, con un itinerario che prevedeva visite ai musei di Amsterdam, Berlino, Dresda e Monaco e una sosta a Parigi, e compiuto in data antecedente al 23 dicembre 1931. Tali termini cronologici includono esattamente la presentazione de *l’Anus Solaire* di Georges Bataille nell’edizione illustrata da André Masson, avvenuta a Parigi presso la Galerie Simon il 25 novembre di quel medesimo anno<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Carlo BELLÌ, *Rapporti con Licini*. In: EEE 1974 (Ivi, p. 217). Carlo Belli, teorico e critico d’arte, è l’autore di *Kn* (1935), testo di riferimento degli astrattisti del Milione.

<sup>40</sup> BRÂNCUȘI: “Gli antichi amavano le massime e i contadini custodiscono i proverbi. La plebe chiamata borghese non conosce più nessun tipo di norma. La rapacità e la concorrenza hanno ucciso le regole secolari della naturalità. Torniamo alla natura e alla naturalità filosofica, ossia all’obbedienza alla terra”. MOLA 2001, n. 90.

<sup>41</sup> La prima locuzione è nella lettera a Scheiwiller del 1° dicembre 1932; la seconda compare nella lettera a Checco del 15 maggio 1932; “W la pittura irrazionale” si legge in quella a Marchiori del 7 gennaio ’35, e l’ultima giunge a coronare il proponimento: “...diremo male di tutto e di tutti (...) proclamando in faccia a Dio e agli uomini l’avvento di una mai veduta, perenne, strepitosa, frenetica, scintillante nostra dolcissima irrealtà” (a Marchiori, 16 settembre 1952). In EEE 1974, pp. 136, 200, 206 e 149.

<sup>42</sup> La partenza da Göteborg è annunciata ad Acruto per la metà di novembre e l’itinerario tedesco è finalizzato unicamente a “vedere Rembrandt.” (EEE 1974, p.127). Il 23 dicembre l’epistolario torna ad essere datato da Monte Vidon Corrado.

L'epistolario liciniano non nomina direttamente Georges Bataille, ma reca segnalazione della rivista da lui diretta in una lettera all'amico Checco: "Spero l'avrai finita con quella «Art Vivant» parecchio stupida. Allora abbonati a «Documents», una rivista d'arte veramente vivente, e molto ben fatta. Fra giorni te ne farò sapere l'indirizzo e il prezzo d'abbonamento". Per quanto invece riguarda Masson, che pure non viene mai nominato, se ne può intuire l'influenza suggestiva nella sessualizzazione del paesaggio ampiamente esplicitata, a partire dalla fine degli Anni '40, nel ciclo delle Amalassunte, come ad esempio in *Amalassunta con sigaretta* (Fig. 15)<sup>43</sup>.

Tale sessualizzazione è però già annunciata in *Nuda nel mistero*, la composizione poetica che impegnò Licini in una elaborazione lenta e faticosa, come provano la duplice stesura, la variante che portò ad una seconda redazione e diversi passi dell'epistolario<sup>44</sup>.

L'analisi condotta su questi materiali ha consentito d'individuare nel lavoro condotto tra il '32 e '33 sul testo di *Nuda nel mistero* l'itinerario attraverso il quale il pittore approdò ad una concezione circolare del tempo, al termine di una prolungata riflessione sul mito popolare della Sibilla appenninica dal quale aveva tratto lo spunto iniziale del componimento (Fig. 16)<sup>45</sup>.

Il 21 novembre 1932 Licini scrive ad Acruto: "Mi rammenti quella straordinaria gita alla Sibilla, di cui ti sarò gratissimo, e dovrà segnare una data... Infatti io sto scrivendo un racconto (...). Adesso sto stringendo e condensando fortemente questa chilometrica materia, temo che non rimanga che un po' di cenere e di fuoco", precisando in forma decisamente ermetica: "la Sibilla è un simbolo, il pretesto a indagini di natura strettamente autobiografica, il motivo a esplorazioni e sondaggi dell'io"<sup>46</sup>. La notizia

<sup>43</sup> La rivista «Documents» uscì nel 1929 e cessò le pubblicazioni nell'anno successivo. La lettera a Checco è senza data (Monte Vidone, Polo Sud), ma viene datata inverno 1930 (Cfr. EEE 1974, p. 114). Sulle pagine di «Documents» Georges Bataille, scrittore, filosofo e antropologo, condusse una significativa polemica con Breton e con il Surrealismo da lui teorizzato. Su Bataille, cfr. Jürgen HABERMAS, *Fra erotismo ed economia generale: Bataille*, in: Idem, *Il discorso filosofico della modernità*, Bari, 2003.

<sup>44</sup> "Sulla pietra mi sono disteso / io e la mia notte amica. / Nuda nel suo mistero / avvinta a me sarai (variante: sarò) / un sogno breve. / Ecco il giorno / o Fuggitiva addio. / La nostra alba un grido / la sua cima ai falchi". La stesura definitiva abolisce la punteggiatura, inserisce l'ambiguo personaggio di Perduta e risolve l'alternativa di variante con la reiterazione del narrato: "Nuda nel mistero / Da me fuggente / Al sogno breve / Notte sei tu / La nostra alba / Un grido / La sua cima / Ai falchi / Nuda nel mistero / Tra le mie braccia / Perduta / Al sogno breve / Notte sei tu / Ecco il giorno / La nostra alba / Un grido / La sua cima / Ai falchi" (EEE 1974, pp. 83 e 85).

<sup>45</sup> Cfr. ANGELUCCI 1991. Già BIROLI 1974, p.19 riconosce "l'origine verbale di certe suggestioni tratte dalla leggenda, dalla tradizione orale", ma lo studio del '91 ha fornito specificazioni puntuali riguardo al mito e al modo in cui esso si riflette nella poetica liciniana. Il Monte viene definito da Licini "meta immancabile" nella lettera in cui chiede l'ingrandimento della foto del 1934 riprodotta (cfr. BRACALENTE, p. 81, nota 81). Risale al 1958 un'altra foto in cui egli si fece fotografare volto in direzione del Monte Sibilla con lo sguardo al cielo (Cfr. [www.centrostudiosvaldolicini.it](http://www.centrostudiosvaldolicini.it), Biografia).

<sup>46</sup> Cfr. EEE 1974, p. 128 e seg.



si presta ad essere integrata con la confidenza fatta qualche mese prima allo stesso destinatario: "... dalle mie finestre sto tenendo d'occhio la primavera, ed i movimenti del verde e nel contempo una mia idea che ho di un quadro che dovrei fare e che deve chiamarsi..."<sup>47</sup>. Qui sottaciuto, il titolo ipotizzato viene però riferito nella lettera del giorno successivo a Felici: "Adesso guardiamo dalle finestre crescere la primavera e i cambiamenti rapidi del cielo e dei verdi, e ci divertiamo come a teatro. Io poi sto maturando una mia idea che ho e che dovrebbe concretarsi in un quadro: *Il mio sole*, ma che non ha niente a che fare col sole né con la primavera"<sup>48</sup>.

A questo punto non si può non osservare come, posto in relazione logica con il paesaggio inquadrato dalle finestre di casa e con la gita al Monte della Sibilla, il brano autorizzi ad avanzare l'ipotesi che l'idea di quadro che Licini stava maturando fosse relativa a *rosso*. In tal caso il non-naturalistico "mio sole" di cui egli scrive dovrebbe essere cercato in *Ritmo rosso Schemi astratti su fondo rosso (Scherzo)*, dove potrebbe essere identificato con l'elemento che vi funge da motore pulsionale. Questo sarebbe da riconoscere figurato successivamente nel grande cerchio presente in *Schemi astratti su fondo rosso (Scherzo)*. Incoraggia a farlo l'annotazione autografa "Scherzo", apposta sul retro del dipinto accanto alla firma, che pare un proseguimento della spiritosa reticenza della sospensione ("deve chiamarsi...") che concludeva la lettera ad Acruto che ne aveva dato il primo annuncio.

Quand'anche "Il mio sole" non fosse questo, si deve constatare che in *Schemi astratti su fondo rosso (Scherzo)* la narrazione dell'esperienza vissuta in Svezia risulta denaturalizzata: essa è diventata la rappresentazione di uno slancio entusiasmato e vertiginoso. Contemplando "come a teatro" il fondale geografico (fisico e antropologico) del mito della Sibilla appenninica il pittore è riuscito a generalizzare il racconto che in *Composizione spaziale/Marina* manteneva ancora il carattere soggettivo di una vicenda individuale.

Senza indugiare sulla figura della Sibilla appenninica (che non ha niente a che fare con le Sibille della tradizione classica, né con quelle della tradizione cristiana), sarà sufficiente dire che ella non profetizza il futuro ma rivela il passato, attrae pericolosamente gli avventurosi, ha un corteggio insidiosamente erotico e – come una Madonna assunta all'incontrario – vive immortale nella cavità del Monte. La sua figura anima dunque libidicamente l'universo ctonio, incarna la gratuità della pulsione e, stante la prossimità topografica alla Gola dell'Infernaccio e al Lago di Pilato, propone

<sup>47</sup> Ad Acruto, 4 aprile 1932 (EEE 1974, p. 128). Le finestre della casa-laboratorio del pittore inquadrano il monte dal quale il complesso montuoso dei Sibillini prende il suo nome.

<sup>48</sup> A Felici, 5 aprile 1932 (EEE 1974, p. 108). A proposito di straniamento, Brâncuși: "Non sono più di questo mondo, io sono lontano da me stesso, non più legato alla mia persona. Io sono vicino alle cose essenziali". MOLA 2001, n.63.

tratti *maudits*. Se ne fanno intravedere dunque la figura nelle: “tre persone della mia santissima trinità, la errante, la erotica, la eretica” in cui Licini si rappresentò nel 1934 sul registro delle firme di un ristorante di Burano<sup>49</sup>.

Si tratta di attributi che ben si prestano ad essere posti a corollario della definizione ambiguamente seduttiva che il pittore dette dell'arte: “l'arte è per noi di natura misteriosa e non si definisce (...). Come tutte le cose della natura, [è] enigmatica, menzognera, bella ma con frode. L'importante è che la menzogna sia geniale”. Definizione che lo colloca in un alveo marcatamente laico: la sua affermazione che “aspettando il paradiso, per ingannare la noia dell'attesa, [l'uomo] ha inventato l'Arte, la più nobile delle dilettezioni umane” discende dal crudo realismo della premessa: “l'uomo è una buona iena con tendenza alla poesia”. Brâncuși invece si rivela animato da una concezione intimamente religiosa, per cui dichiara che “l'arte rimane un mistero e una fede, e quando la si fa secondo qualche teoria è falsa”<sup>50</sup>.

Ma in questa sede interessa evidenziare il fatto che la nuova vertigine sibillina, connessa com'è ad una mitologia popolare, apparenta ancora una volta il percorso di Licini a quello di Brâncuși, il quale si dimostra ben consapevole di aver fatto il passo decisivo in allontanamento dalla rappresentazione naturalistica lavorando, con *Maiastra*, su una figura leggendaria del folklore rumeno: “Io non sono né surrealista, né barocco, né cubista e neanche altre cose di questo genere, io col mio nuovo vengo da qualcosa che è molto antico”<sup>51</sup>.

L'importanza della relazione che entrambi hanno allacciato con la mitologia popolare dà prova dell'intima consonanza che – ben oltre lo stimolo costituito dal modello formale tratto da *Uccello nello spazio* – costituisce la chiave più corretta per definire il rapporto tra Licini e Brâncuși; con il che non s'intende ridurre la rilevanza del debito iniziale dell'artista italiano, ma la si vuole ricondurre nei limiti di ciò che fu: un contributo iniziale, fondamentale, ma circoscritto e limitato ad un episodio specifico.

Quanto i due muovessero in direzioni divergenti balza all'occhio considerando *Drago* (Fig. 17) già in Collezione Jucker; qui l'elemento che ricorda la cresta di *Il Gallo brâncușiano* è una semplice componente correlativa di una rappresentazione bipartita. Nel dipinto, la parte ordinatamente geometrica in cui i triangoli concatenati è coinvolta in una dinamica di traiettorie che si riflettono, rimbalzano, proseguono verso il basso, traggono l'asterisco/stella – la Sibilla nella cavità del Monte – e fuoriescono dal bordo destro della tela proseguendo verso l'alto.

<sup>49</sup> Per maggiori dettagli sulla natura del mito sibillino e sulle sue ricadute nell'opera liciniana, cfr. ANGELUCCI 2009. L'espressione è stata ripresa da Licini nella lettera a Marchiori del 24 marzo 1943 (EEE 1974, p. 147).

<sup>50</sup> MOLA 2001, n. 71. La definizione liciniana è in *Natura di un discorso*, scritto pubblicato nel «Corriere padano» del 9 ottobre 1937 allora diretto da Carlo Belli, in una pagina curata da Giuseppe Marchiori e dedicata ad una breve storia della pittura astratta in Italia. Cfr. EEE 1974, p.101 e seg.

<sup>51</sup> La frase è di Brâncuși (MOLA 2001, n. 75).

In Brâncuși un moto così esplicito e concitato non sarebbe pensabile. La sua scultura assomiglia al personaggio: è quieta e silenziosa; egli sottintende il movimento includendolo nella definizione della forma, sia essa una testa femminile, un uccello o un pesce. Sin dall'inizio nel suo destino c'è la meditazione orientale, così come nel destino di Licini c'è il Presente storico: non solo la I Quadriennale e la polemica di Stoccolma, ma anche il ruolo di pubblico amministratore assunto nel secondo dopoguerra<sup>52</sup>.

Se ne deduce che in Licini il procedimento d'astrazione fu un mezzo per generalizzare e non per universalizzare, così come il riferimento al mito non costituì per lui una fuga dal tempo. Nella sua poetica la Sibilla personifica l'agente libidico che distrae da ogni idealizzazione, sottrae alla connivenza ideologica, contraddice l'imperativo del dover essere e costituisce intralcio all'utilitarismo. In breve: per Osvaldo Licini la Sibilla è figura della Pulsione, incarna ciò che esiste nel presente nella misura in cui interferisce con l'esistente.

Alla fine degli Anni Trenta, conclusa una fase di faticoso coinvolgimento nelle vicende della cultura artistica italiana, prima in affiancamento all'esigua pattuglia degli astrattisti milanesi e poi in polemica anche con loro, Licini andò incontro al periodo più felice della sua produzione artistica attraversando in operoso silenzio gli anni della seconda guerra mondiale<sup>53</sup>.

All'inizio del '41 egli annuncia la nuova stagione con espressioni che sembrano alludere ad una nuova immersione nel mito sibillino: "Ti scrivo dalle viscere della terra. La *regione delle Madri* forse, dove sono disceso per conservare incolumi alcuni valori immateriali, non convertibili, certo, che appartengono al dominio dello spirito umano. In questa profondità ancora verde, la landa dell'originario, forse, io cercherò di recuperare il segreto primitivo del nostro significato nel cosmo (...). Riapparirò alla superficie con la *diafanità sovraessenziale e senza ombra*. Solo allora potrò mostrarti le mie prede: i segni rari che non hanno nome; alfabeti e scritture enigmatiche; rappresentazioni totemiche, che solo tu con la tua scienza potrai decifrare"<sup>54</sup>.

A partire dalla fine degli Anni Quaranta, nella pittura di Licini si accentua significativamente un'altra caratteristica che l'apparenta a Brâncuși, e al tempo stesso conferma le differenze di sensibilità e di cultura individuate: la frequentazione insistente del medesimo tema iconografico.

<sup>52</sup> Senza parlare dell'adesione al Futurismo, perseguita dal pittore giovanissimo, e della sottoscrizione, nel '38, del documento *Linea dell'arte moderna*, con il quale Filippo Tommaso Marinetti arginò il rischio di una replica italiana dell'operazione "arte degenerata". Dal 1946, Licini ricoprì per due mandati amministrativi il ruolo di Sindaco di Monte Vidon Corrado. Cfr. EEE 1974, pp. 140, 207 e 214.

<sup>53</sup> Sul rapporto con gli astrattisti del Milione, cfr. FOSSATI 1982, alle pp. 241-259.

<sup>54</sup> Lettera a Franco Ciliberti del 1° febbraio 1941 (EEE 1974, p. 161). Franco Ciliberti, docente di Filosofia e teorico dell'arte, fondò nel 1941 la rivista «Valori Primordiali».

Brâncuși infatti, come evidenzia con l'affermazione “la semplicità nell'arte è, in generale, una complessità risolta”, torna su un medesimo soggetto perseguendo lo scopo di perfezionarne la soluzione formale<sup>55</sup>. Sicché tra i vari temi sui quali ha perseverato – *Musa/Neonato*, *Maiestra/Uccello*, *Colonna infinita*, *Gallo* ecc. – permane una separatezza che evidenzia la coerenza di una cifra stilistica capace di connettere soggetti tra loro così diversi. Licini invece procede per trasformazione: le variazioni evolutive della creatura figurale che anima il singolo ciclo finiscono coll'evolvere nella figura protagonista del ciclo successivo: figura nuova e dissimile, che offre ulteriore svolgimento ad un medesimo nucleo poetico. In tal modo il pittore realizza una concatenazione circolare che non di rado giunge anche a recuperare motivi e temi già praticati in anni precedenti e abbandonati da tempo.

I *Personaggio/Olandese volante* (Fig. 18) sono infatti creature partorite dal Monte (e dunque discendenti dall'asterisco-stella/Sibilla) e antropizzazioni della Luna che annunciano le *Amalassunta* (Fig. 19), male assunte femminilità notturne e celicole che con i loro slanci umorali profanano lo spazio celeste ed aprono la strada agli *Angelo ribelle* (Fig. 20). Questi a loro volta sono creature che laicizzano irreversibilmente il colloquio con il Supero, e anticipano le traiettorie non-orientate sulle quali sono destinati a muoversi i *Missile lunare* (Fig. 21), che invadono lo spazio aereo tracciandovi percorsi gioiosamente gratuiti e, verso la fine degli Anni Cinquanta, accennano a reincarnarsi in triangoluti personaggi galleggianti nell'aria, tra i quali nel 1954 si scopre riapparire *Uccello* (Fig. 22).

In conclusione, si può dire che i *Missile lunare* chiariscano come meglio non si potrebbe il rapporto tra i due artisti, in quanto nella pittura di Licini appaiono come lo stadio finale di un'evoluzione del modello costituito da *Colonna infinita* che in sostanza contraddicono l'opera dalla quale pur derivano.

In generale, e nella *Colonna* in particolare, Brâncuși tende ad assolutizzare collocando se stesso e la sua opera in una dimensione extratemporale ed extrasensoriale; sicché per lui “la *Colonna senza fine* è come una canzone eterna che ci porta all'infinito, oltre il dolore, oltre ogni gioia apparente”; può essere chiamata “una scala verso il cielo perché può essere prolungata nel cielo cinquecento metri e più, permettendo di raggiungere Dio” ed “è la negazione del labirinto”<sup>56</sup>. Egli aspira a collocarsi al di fuori delle caotiche sopravvenienze dell'esistenza.

Licini ha invece tutt'altra vocazione. Egli afferma: “Siamo astrattisti e crediamo che niente di umano ci manchi” e spinge le sue “mondane, imperterrite elucubrazioni e larve antiutilitarie” fino ad assumere come natura seconda, nella loro enigmatica intraducibilità, i segni numerici e alfabetici del linguaggio umano (Figg. 18 e 19). Le

<sup>55</sup> L'espressione è di Brâncuși (MOLA, 2001, n. 20).

<sup>56</sup> Espressioni tutte di Brâncuși (MOLA 2001, nn. 112, 114 e 115).

relatività del Presente sono per lui a tal punto compatibili con la propria vicenda artistica che nella stessa lettera, a distanza di poche righe, gli è possibile apprezzare gli sfoghi politici dell'interlocutrice "in difesa dell'arte moderna, della libertà artistica, contro la speculazione e l'ingerenza politica nelle arti", e annunciarle: "dall'astratto me ne sto volando adesso (...), in foglie e fiori, verso lo sconfinato e il soprannaturale"<sup>57</sup>.

Non a caso, l'annotazione "in foglie e fiori" non allude ad un ritorno al naturalismo della figurazione ma esprime una vocazione più che mondana; tant'è che, parlando in prima persona ("... io me ne sto volando ..."), egli si dichiara presente in carne ed ossa in ciascuna delle figure evocate, come già era stato nella sagoma vagamente antropomorfa individuata in *Composizione spaziale/Marina*, primo racconto in forma astratta della vicenda del lago Vättern.

Ricordando il suo pensiero sull'arte "enigmatica, menzognera, bella ma con frode", è dato riconoscerlo in uno degli ultimi suoi dipinti in cui, come a teatro, egli si fa avanti sulla scena indossando i panni del Barone di *Münchhausen* (Fig. 23), il narratore menzognero per antonomasia.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- 1967
- Luigi PAOLUCCI, *La Sibilla appenninica*, Firenze, 1967.
- 1968
- Giuseppe MARCHIORI, *I cieli segreti di Osvaldo Licini*, Venezia, 1968.
- 1974
- Zeno BIROLLI-Francesco BARTOLI-Gino BARATTA (a cura di), *Osvaldo Licini. Errante, erotico, eretico*, Milano, 1974. Citato come EEE 1974.
  - Zeno BIROLLI, *Storia e temporalità circolare*. In EEE 1974, pp. 11-31.
  - Francesco BARTOLI, *Figure dell'incastro e metafore dell'aria nel linguaggio di Licini*, in EEE 1974, pp. 43-61.
- 1979
- Rossana BOSSAGLIA, *Il "Novecento Italiano"*, Milano, 1979.
- 1982
- Paolo FOSSATI, *Pittura e scultura tra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana*, P. II (a cura di Federico Zeri), Vol. III, Torino, 1982, pp. 175-259.
  - Giorgio DE MARCHIS, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana*, P. II (a cura di Federico Zeri), Vol. III, Torino, 1982, pp. 553-625.

---

<sup>57</sup> Lettera del 15 gennaio 1946 a Maria Cernuschi Giringhelli (EEE 1974, p. 173).

- 1984
- Vera DURBÉ (a cura di), *La scultura di Modigliani*, Catalogo della mostra di Livorno, Milano, 1984.
- 1989
- Jürgen SCHILLING-Jana MARKO (a cura di), *Oswaldo Licini, Gemälde und Zeichnungen 1919-1958*, Catalogo della mostra di Wolfsburg, Ludwigshafen e Vienna, Berlino, 1989.
- 1991
- Giulio ANGELUCCI, *Perduta incorporata amante fuggitiva*, in «Zeta», nn. 14-16 / 1991, pp. 86-101.
  - Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Licini. Gli Anni Venti*, Monte Vidon Corrado, 1991. Citato come Monte Vidon Corrado 1991.
  - Elena PONTIGGIA, *Oswaldo Licini e il "Novecento"*, in Monte Vidon Corrado 1991, pp. 13-21.
  - Enrica Torelli Landini, *Gli anni parigini*, in Monte Vidon Corrado 1991, pp. 23-43.
- 1992
- Flaminio GUALDONI-Luigi CAVADINI-Enrica TORELLI LANDINI, *Oswaldo Licini* (Catalogo della mostra di Locarno), Lugano, 1992. Citato come Locarno 1992.
  - Luigi CAVADINI, *Nei cieli astratti di Oswaldo Licini*. In Locarno 1992, pp. 57-65.
- 1993
- Noel ALEXANDRE, *Modigliani. La collezione di Paul Alexandre*, Torino, 1993.
- 1994
- Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Quaderni Liciniani 1*, Monte Vidon Corrado, 1994. Citato come QL1.
- 1995
- Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Quaderni Liciniani 2*, Monte Vidon Corrado, 1995. Citato come QL2.
- 1996
- Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Licini. Gli Anni Quaranta*. Monte Vidon Corrado, 1996.
- 1998
- Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Licini. Gli Anni Cinquanta*. Monte Vidon Corrado, 1998.
- 2001
- Giorgio MAGNONI, *Licini secondo noi*, Catalogo della mostra alla Galleria Lorenzelli, Milano, 2001.
  - Paola MOLA (a cura di), *Constantin Brâncuși. Aforismi*, Milano, 2001.
- 2006
- Christian PARISOT, *Modigliani, la vita le opere*, Roma 2006.
- 2008
- Stefano BRACALENTE, *Licini a Grottazzolina e in altri paesi dell'anima*, Grottazzolina, 2008.



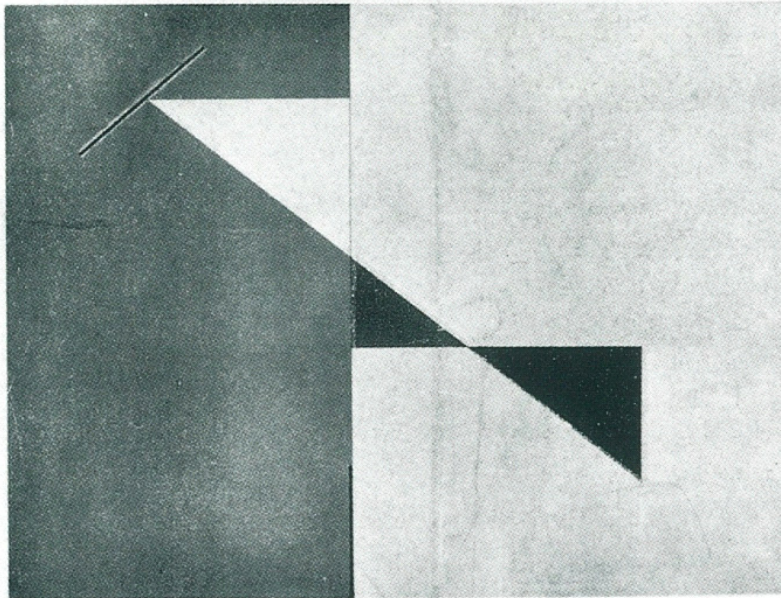
- Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Oswaldo Licini tra le Marche e l'Europa*, Catalogo della mostra di Ascoli Piceno, Milano 2008. Citato come ASCOLI PICENO 2008.
- Elena PONTIGGIA-Enrica TORELLI LANDINI (a cura di), *Oswaldo Licini. La stagione figurativa, il rapporto con il territorio marchigiano*, Catalogo della mostra di Monte Vidon Corrado, Milano 2008. Citato come MONTE VIDON CORRADO 2008.
- Enrica TORELLI LANDINI (1), "Nessuna opera importante. Solo studi". *La pittura di Oswaldo Licini tra il 1920 e il 1931*, in MONTE VIDON CORRADO 2008, pp. 13-24.
- Enrica TORELLI LANDINI (2), *Oswaldo Licini: percorso bio-bibliografico*, in ASCOLI PICENO 2008, pp. 266-287.
- Mattia PATTI, *I tempi e lo stile. Licini e i risultati della riflettografia infrarossa*, in ASCOLI PICENO 2008 (1), pp. 61-68.

2009

- Giulio ANGELUCCI, *Oswaldo Licini. L'annuncio postmoderno*, in: Idem, *Attori del limite. Lotto Licini e il sesso degli angeli*, Teramo-Floriano di Campi, 2009, pp. 105-230.

**Siti segnalati:**

[www.ascolimusei.it/galleria-arte-contemporanea](http://www.ascolimusei.it/galleria-arte-contemporanea)  
[www.centrostudiosvaldolicini.it](http://www.centrostudiosvaldolicini.it), Esposizione permanente, Periodi Pittorici  
[www.brera.beniculturali.it](http://www.brera.beniculturali.it), Visita virtuale, Sala X, Licini  
[www.gamtorino.it](http://www.gamtorino.it), licini  
[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org), brancusi

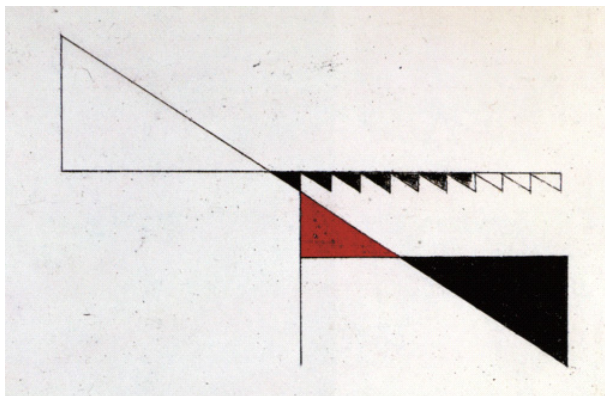


Licini

Uccello N. 2 olio 1931 90x67

**OSVALDO LICINI** SI PRESENTA PER LA PRIMA  
VOLTA IN ITALIA IN UNA MOSTRA PERSONALE NELLE NOSTRE SALE CON  
37 OLII CHE RIASSUMONO LA SUA PRODUZIONE DAL 1925 AL 1934.

**Fig. 1.** Copertina del Bollettino della Galleria del Milione illustrata con:  
O. LICINI, *Uccello n.2*. 1932-33. Olio su tela, 67x90. Segnalato in proprietà  
sconosciuta al n.142 del catalogo Marchiori.

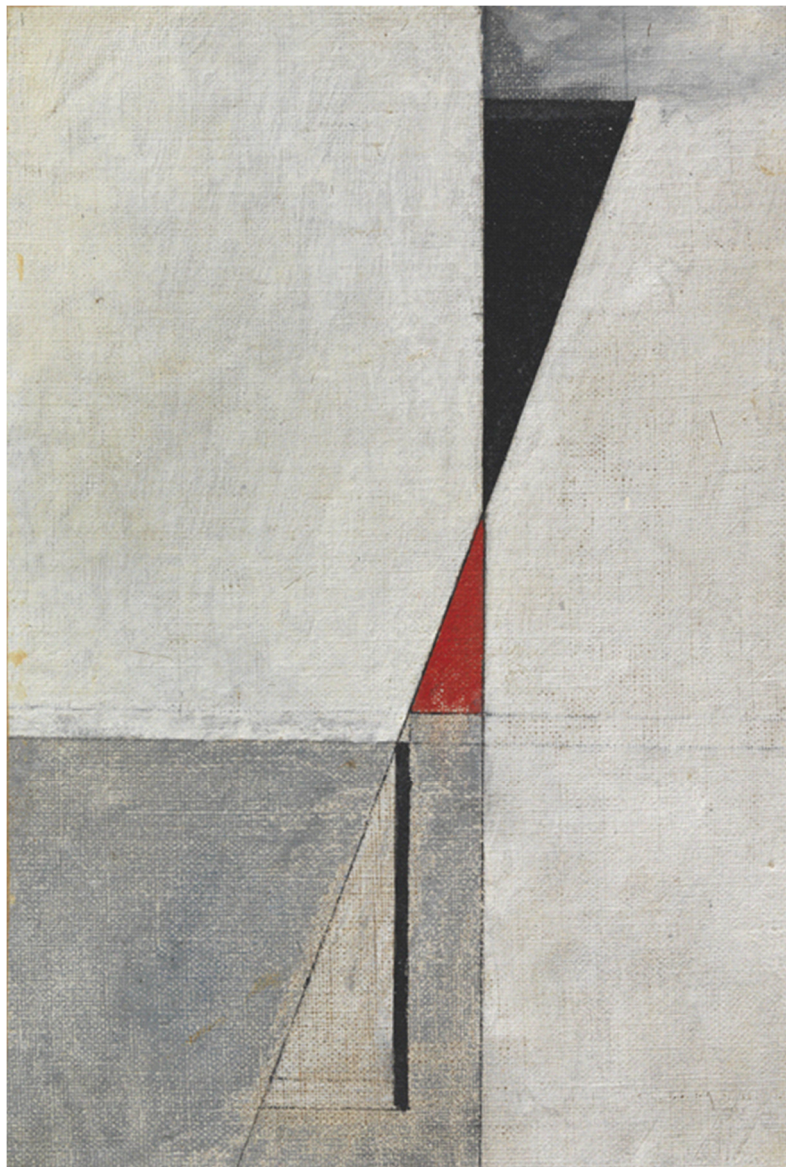


**Fig. 2.** O. LICINI, *Uccello*. 1932. cm 16x24. Ignota al Marchiori, l'opera è in MAGNONI 2001 (n. 66), che la segnala a Milano, in collezione privata: "Precedentemente incollata su compensato 26,5 x 34,5. A retro freccia e indicazione: basso, scritta da Licini. Timbro e cartellino del Milione - via Brera, 21 - n.275 e la data 1932".



**Fig. 3.** O. LICINI, *Il bilico*. 1932-33. Olio su tela, cm 90x68. N. 171 del catalogo Marchiori. Milano, Pinacoteca di Brera, Collezione Jesi.

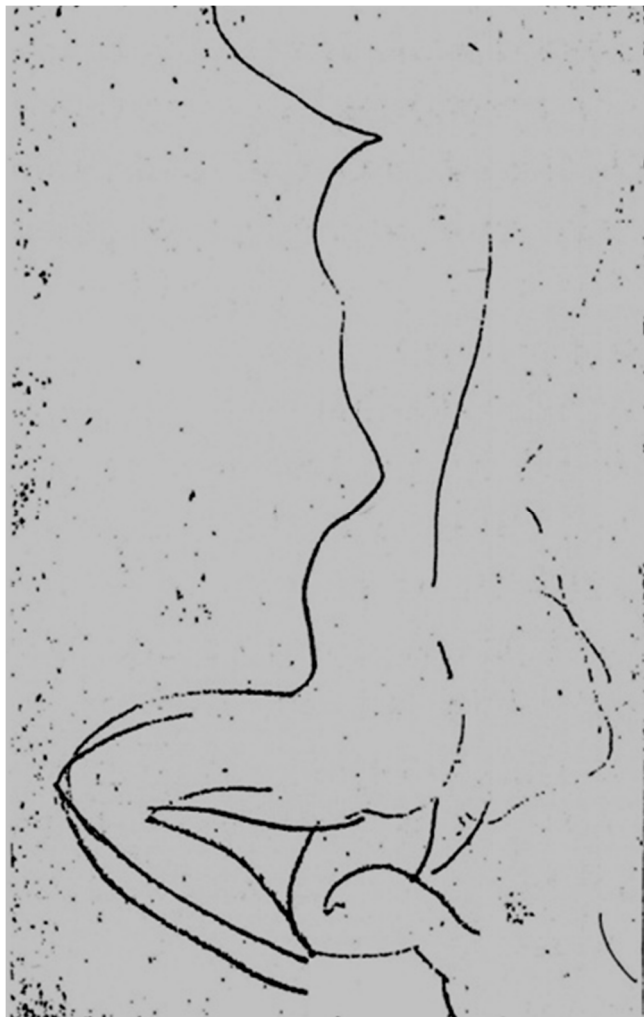




**Fig. 4.** O. LICINI, *Bilico*. 1932. Olio e matita su tela, cm 21,90x14,90. N. 170 del catalogo Marchiori. Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Collezione Augusto e Giovanna Giovanardi. (Courtesy of the MART)



**Fig. 5.** C. BRÂNCUȘI, *Uccello nello spazio*. 1923. Marmo bianco, cm 144x16.  
New York, Metropolitan Museum of Arts. (*Courtesy of the MET*)?

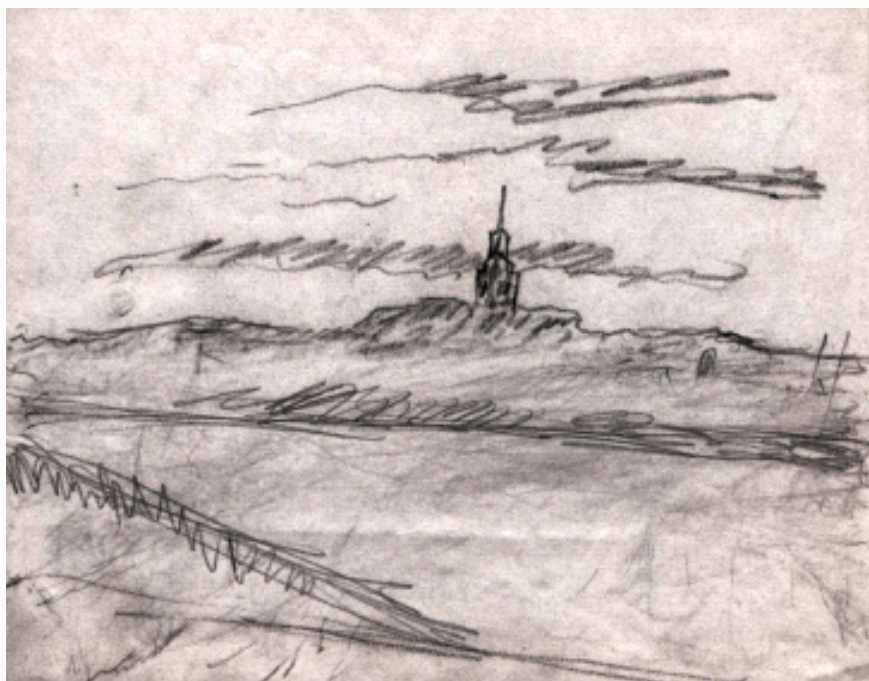


**Fig. 6.** O. LICINI, *Nudo femminile*. 1930-31(?). Disegno tracciato sulla pagina di controcopertina di F. Duviard, *Les cotillons barrés*, Parigi, 1928.





**Fig. 7.** *Veduta di Stoccolma*. Cartolina illustrata spedita da Osvaldo Licini il 12.9.1931. Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini.



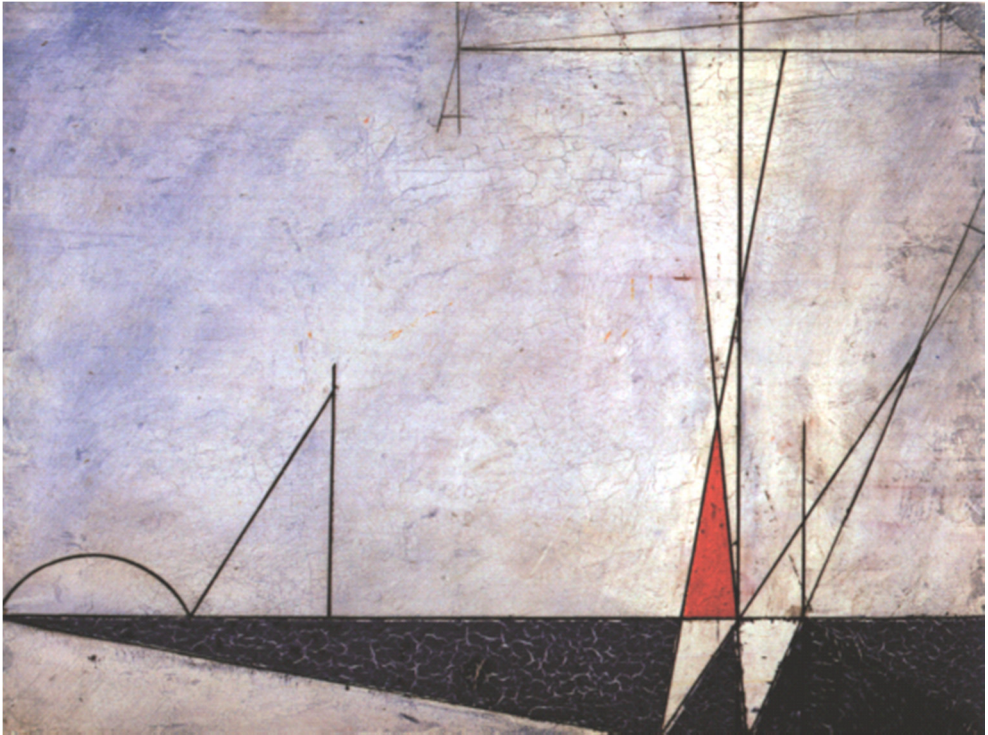
**Fig. 8.** O. LICINI, *Paesaggio svedese*. 1931. Matita su carta, cm. 21x26. Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini.



**Fig. 9.** O. LICINI, *Marina di Saint Tropez n.1*. 1931. Olio su tela, cm 37x57.  
N. 19 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera in collezione privata.

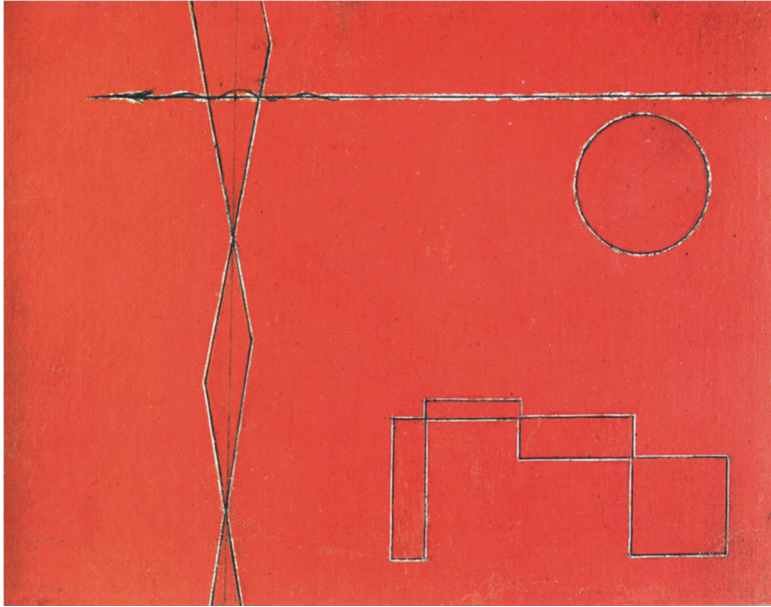


**Fig. 10.** O. LICINI, *Marina di Saint Tropez n.2*. 1924. Olio su tela, cm 33,5x48.  
N. 20 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera in collezione privata.



**Fig. 11.** O. LICINI, *Composizione spaziale/Marina*. 1933. Olio su tavola, cm 22x29,5.  
N. 138 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera a Milano, in collezione privata.





**Fig. 12.** O. LICINI, *Schemi astratti su fondo rosso (Scherzo)*. 1933. Olio su tela, cm 18x26. N. 141 del catalogo Marchiori. Genova, Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce, Collezione Ghirtinghelli.



**Fig. 13.** O. LICINI, *Ritmo rosso*. 1933. Olio su tela, cm 19x26. N. 157 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera a Milano, in Collezione Orombelli.



**Fig. 14.** O. LICINI, *Amalassunta n.2*. 1950. Olio su tela, cm 80x100.  
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

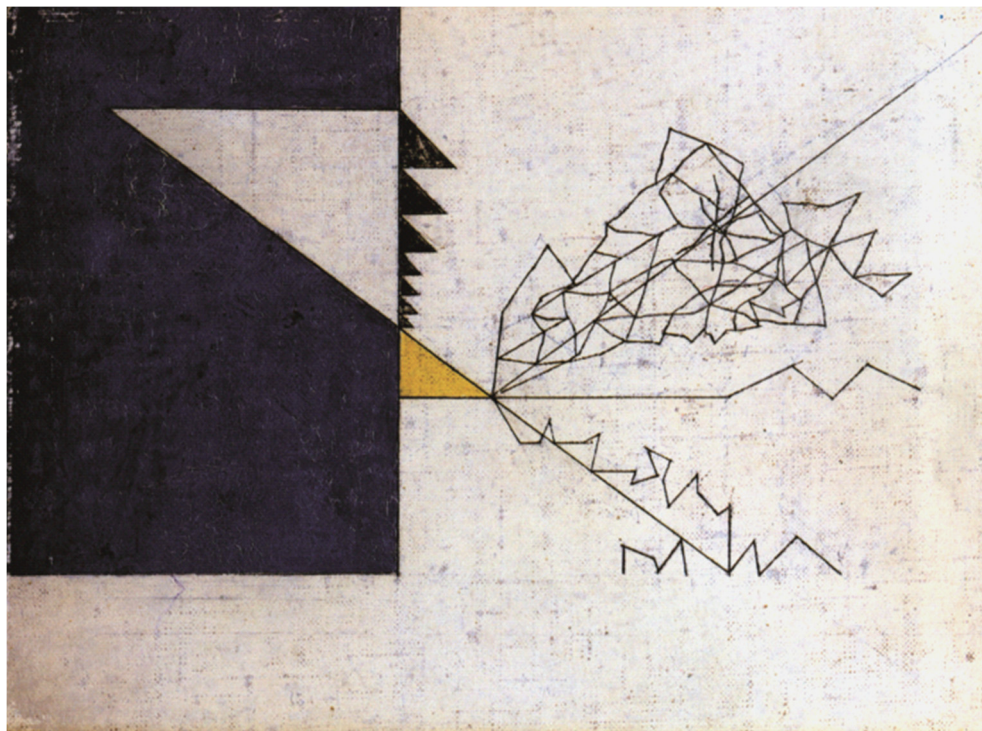


**Fig. 15.** O. LICINI, *Amalassunta con sigaretta*. 1954 (?). Olio su tela, cm 26×34.  
N. 346 del catalogo Marchiori. Rovereto, Museo d' Arte Moderna e Contemporanea.  
Collezione Augusto e Giovanna Giovanardi. (*Courtesy of the MART*)

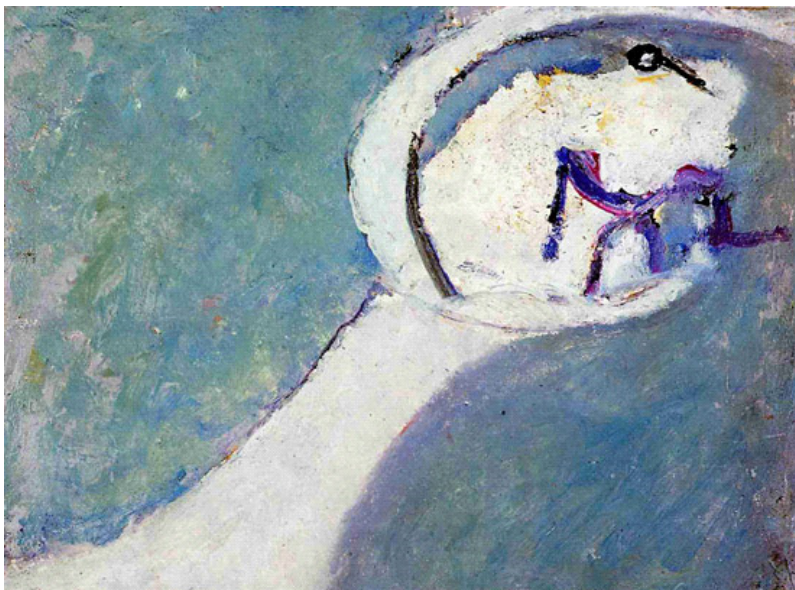




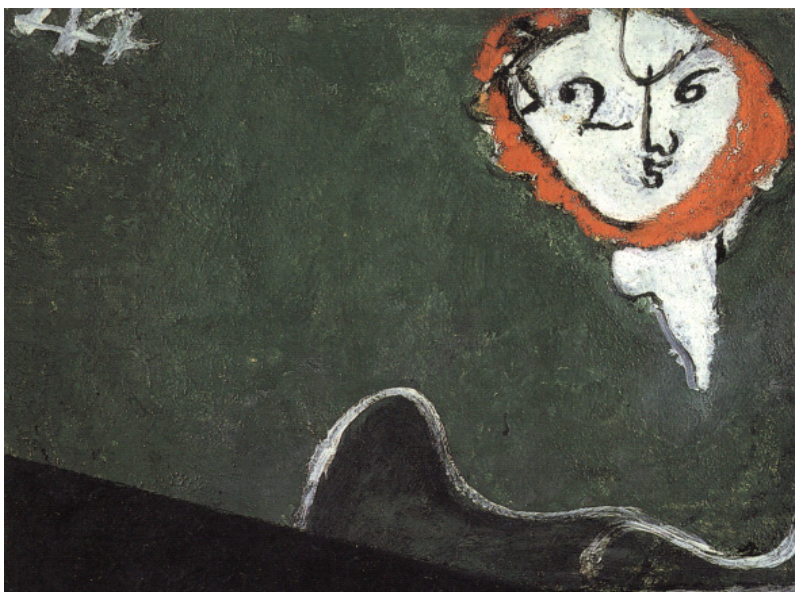
**Fig. 16.** Osvaldo Licini fotografato nell'estate del 1934 nell'atto d'indicare il Monte della Sibilla.



**Fig. 17.** O. LICINI, *Drago*. 1933. Olio su tela, cm 23x31.  
N. 167 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera a Milano, in Collezione Jucker.



**Fig. 18.** O. LICINI, *Olandese volante color viola*. 1946. Olio su tela, cm 21,5x26.  
N. 217 del catalogo Marchiori. Milano, collezione privata.



**Fig. 19.** Osvaldo LICINI, *Amalassunta con aureola rossa*. 1944. Olio su tela, cm 29,5x27.  
N. 229 del catalogo Marchiori. Porto San Giorgio, collezione privata.

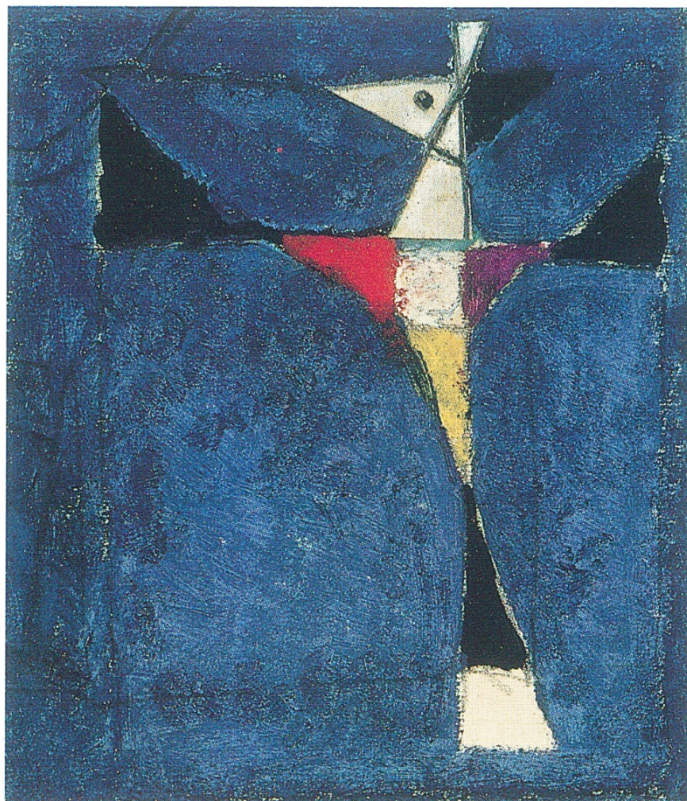




**Fig. 20.** Osvaldo LICINI, *Angelo ribelle su fondo rosso*. 1947. Olio su tela, cm 73,5x95,5.  
N. 238 del catalogo Marchiori. Ascoli Piceno, Galleria Civica d'Arte Contemporanea  
"Osvaldo Licini".

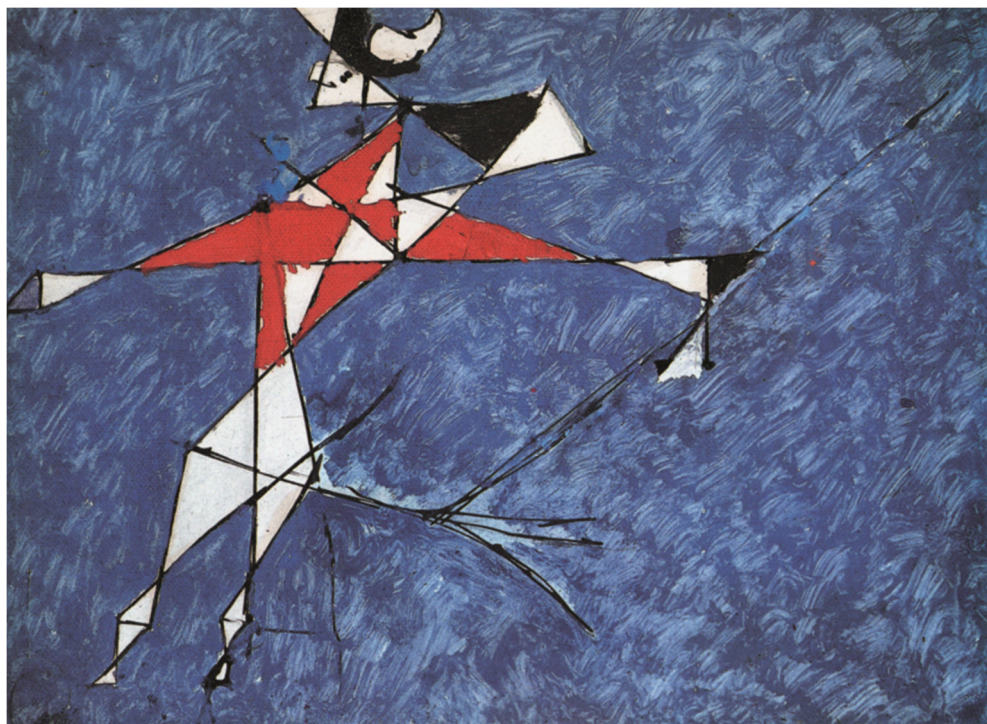


**Fig. 21.** O. LICINI, *Missili lunari*. 1957. Olio su cartone, cm 25x66. N. 622 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera in collezione privata.



**Fig. 22.** O. LICINI, *Uccello*. 1954. Olio su carta, cm 17x15. N. 454 del Catalogo Marchiori, che segnala l'opera ad Ascoli Piceno in collezione privata.





**Fig. 23.** Osvaldo LICINI, *Munchausen*. 1957. Olio su carta, cm 24x33. N. 462 del catalogo Marchiori, che segnala l'opera ad Ascoli Piceno, in collezione privata.





## CREATIVITÀ E CONTROLLO IDEOLOGICO: CONSIDERAZIONI SULLA FIGURA DEL'ARTISTA DA 1917 A OGGI

CONSUELO EMILY MALARA\*

**REZUMAT. Creativitate și control ideologic: considerații asupra figurii artistului din 1917 până astăzi.** Lucrarea de față intenționează să ofere o panoramă asupra raportului dintre putere și artiști în Rusia de la revoluție până în zilele noastre, cu o atenție particulară asupra perioadei care începe cu ascensiunea lui Stalin. Figura artistului este așezată în centru, fie ca interpret și promotor concret al societății timpului, fie ca geniu creativ prizonier al modului de exprimare și al modelelor definite de partid, creând în serviciul unei politici a imaginilor. Sub acest ultim aspect pe lângă nașterea artei totalitare, politica imaginilor a îndepărtat generația de mari artiști apărută până la 1917 și a marcat negativ creativitatea artei ruse, influențând, spre aceeași notă propagandistică, evoluția din țările ce au ajuns a fi captive comunismului după al doilea război mondial.

**Cuvinte cheie:** *Revoluția bolșevică, avangarda rusă, creația și gestiunea unei culturi proletare, Lunaciarski, Intelighentia, Realismul socialist, Idanov.*

### Dalla rivoluzione all'avvento di Stalin

Con la rivoluzione d'ottobre, nel 1917, i bolscevichi conquistarono il potere, e a partire da tale data, secondo Vittorio Strada, ebbe inizio un nuovo ciclo storico per la Russia, che lo stesso Strada individua in realtà «già nel 1903, col secondo congresso

---

\* *Consuelo Emily Malara s-a născut la Melito di Porto Salvo (Reggio Calabria) la 27 martie 1992. După obținerea bacalaureatului în 2011, s-a înscris la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din Messina, obținând licența în Litere în iulie 2015 cu o teză privind Istoria Europei Orientale: „Creativitate și control ideologic: considerații asupra figurii artistului din 1917 până astăzi”. În momentul de față este înscrisă la master în istorie la Sosya Bilimler Enstitüsü, Tahari Bolümü, a Universității din Hacettepe, Ankara, unde frecventează și cursurile de limbă turcă. e.carlmichael4@hotmail.it*

Fiind invitat ca Visiting Professor la Universitatea din Messina, în intervalul septembrie – decembrie 2014, la propunerea profesorului Pasquale Fornaro conducătorul tezei de licență a studentei Consuelo Emily Malara, am participat la numeroase dezbateri ocazionate de ultima fază a elaborării lucrării. Prin discuțiile prilejuite de prezentarea informațiilor pe care le-am putut oferi din cunoașterea personală a „transferului experienței sovietice” spre artiștii din România supusă îndoctrinării, am putut constata nivelul la care a ajuns cercetarea candidatei, iar finalizarea tezei mi-a oferit prilejul de a o invita să fie parte din grupul colaboratorilor acestui număr al revistei noastre, cu primele două capitole ale lucrării, necesare pentru a cunoaște evoluția practicilor impunerii modelului sovietic în țările comunizate după al doilea război mondial (Gheorghe Măndrescu)

del Partito socialdemocratico russo che vide la nascita del bolscevismo, se non prima ancora con la formazione del marxismo di Marx e di Engels»<sup>1</sup>. La vittoria dei bolscevichi, e la loro presa del potere a seguito della rivoluzione, portò alla nascita della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa, di cui Mosca divenne la nuova capitale. Mentre la rivoluzione si diffondeva, il nuovo governo *sovietico* (inteso come espressione del Congresso dei Soviet e non come governo dell'Unione Sovietica, che ancora non esisteva) muoveva i suoi primi passi ed emetteva i suoi primi atti formali. In quegli stessi anni gli artisti russi, spesso emarginati dalla società, si trovarono al centro dell'attenzione, poiché i bolscevichi, per poter esprimere le loro idee in ambito artistico e architettonico, cercarono un'arte che fosse radicale e progressista quanto la loro politica; gli artisti risposero a questa chiamata con un uragano di energie creative. Secondo Isaiah Berlin, caratteristica peculiare di quegli anni fu la preoccupazione per le questioni sociali e morali, sia da parte degli esponenti del nuovo governo sia nel campo artistico:

questa preoccupazione plasmò la grande rivoluzione e, dopo il suo trionfo, portò a una lunga e dura battaglia tra i ribelli, essenzialmente artisti, che volevano la rivoluzione per realizzare i propri atteggiamenti (e le proprie pose) violentemente "antiborghesi" da una parte, e dall'altra gli uomini d'azione essenzialmente politici, che desideravano piegare tutta l'attività artistica e intellettuale ai fini sociali e economici della rivoluzione<sup>2</sup>.

Gli artisti risposero alla chiamata di Lenin in modo repentino e caloroso, poiché vedevano in lui e nell'avvenimento stesso della Rivoluzione la possibilità di creare una nuova società giusta, in cui l'uomo avesse maggiore dignità, e la possibilità concreta che finalmente la Russia potesse avviare un progetto di industrializzazione e di sviluppo tecnologico tali da portare a un miglioramento sociale e politico, dopo gli anni di chiusura e arretratezza dettati dallo zarismo.

Fondamentale per lo sviluppo dell'arte e del pensiero dell'*intelligencija* russa fu non solo la conoscenza formale e teorica di quello che succedeva nel resto d'Europa in ambito culturale, ma soprattutto la grande mobilità degli artisti; questi ultimi mossero i primi passi dal loro sostrato culturale e artistico, ovvero il mondo spirituale russo in cui tanta parte avevano le icone, e, spingendosi attraverso la visione delle opere degli impressionisti francesi e di quelle degli espressionisti, nonché attraverso la conoscenza delle Avanguardie, del Futurismo e del Cubismo, fino alle prime opere astratte, diedero vita all'Avanguardia russa. Questa è caratterizzata da sentimenti di antipassatismo, antiaccademismo, antitradizionalismo, antiborghesismo e antinaturalismo, e dal rifiuto del modello classico di armonia; idee acquisite dai movimenti avanguardisti, attraverso la conoscenza del manifesto, pubblicazione quasi sempre edita su un giornale o una rivista, in cui venivano specificati i caratteri più importanti della corrente d'avanguardia. Più precisamente, con l'espressione Avanguardia russa

---

<sup>1</sup> V. Strada, *La questione russa*, Marsilio Editore, Venezia 1991, p. 12.

<sup>2</sup> I. Berlin, *Le arti in Russia sotto Stalin*, a cura di Henry Hardy, trad. it. Archinto, Milano 2001, pp. 32-33.

ci si riferisce, complessivamente, all'insieme dei movimenti artistici che, al seguito di un'immediata adesione al gruppo futurista, si riconobbero nella rivoluzione russo-bolscevica dell'ottobre 1917 e tentarono di progettarne l'identità culturale prima che gli apparati di Stato se ne assumessero il compito in modo esclusivo e autoritario<sup>3</sup>.

Al movimento dell'Avanguardia russa parteciparono molti artisti: tra le personalità più famose vi furono Vasilij Vasil'evič Kandinskij (Fig. 1), Michail Fëdorovič Larionov (Fig. 2), Kazimir Severinovič Malevič (Fig. 3), Vladimir Evgrafovič Tatlin (Fig. 4), ma è opportuno ricordare come l'Avanguardia russa sia caratterizzata da una pluralità di artisti e stili, che nei primi del Novecento hanno conosciuto le idee cubiste, espressioniste, e futuriste, mentre la conoscenza dell'arte astratta fu portata dallo stesso Kandinskij nel 1914, al ritorno dal suo viaggio in Germania, dove egli stesso fu tra i fondatori del gruppo "Der Blaue Reiter" nel 1911. Nello stesso anno Kandinskij pubblica il saggio *Lo spirituale nell'arte*, divenuto il primo manifesto dell'astrattismo<sup>4</sup>.

Non dobbiamo dimenticare che molti dei pittori più importanti furono teorizzatori di movimenti pittorici, come ad esempio Larionov, che nel 1913 pubblicò il manifesto del Raggismo, movimento che mirava alla rappresentazione delle forme spaziali che possono derivare dall'intersecazione dei raggi di colore attraverso la diffrazione della luce; la corrente si sviluppò fino al 1916. Le opere più rappresentative di questo movimento sono di Natal'ja Gončarova (Fig. 5) e dello stesso Larionov, il quale non fu certo l'unico teorizzatore di un nuovo movimento pittorico; infatti, Malevič «dopo aver assorbito e superato le avanguardie occidentali giunse alla formulazione del suprematismo»<sup>5</sup>, movimento artistico prima teorizzato sul manifesto del 1915, in collaborazione con Vladimir Majakovskij, poi in un suo saggio nel 1920:

attraverso la definizione delle forme geometriche essenziali e dei colori primari (passando dal nero al colorato al bianco) la sua arte va nella direzione di annullare l'oggetto trasfigurando l'artista nello "zero delle forme" e, più avanti, "al di là dello zero". Per M. la nuova arte diventa arte pura e assume uno statuto nuovo che ha una specificità prevalentemente formale<sup>6</sup>.

Negli stessi anni Vladimir Evgrafovič Tatlin, pittore e scultore, sviluppa le idee del Costruttivismo, movimento nato nel 1913, precedente di pochi anni la Rivoluzione bolscevica e attivo fino al 1934; questo movimento si propone di realizzare opere attraverso l'incontro tra arte e tecnica, e nel binomio tra arte e produzione. A lui, nel 1919, viene affidato il progetto per il monumento alla Terza Internazionale, mai realizzato ma che si sarebbe rifatto pienamente a questi concetti. Il Costruttivismo esprime un'arte

<sup>3</sup> P. Montani, voce online dell'Enciclopedia del cinema sull'*Avanguardia sovietica*, Treccani, 2003.

<sup>4</sup> Cfr. E. Petrova, *Arte astratta e figurativa nell'avanguardia russa tra il 1910 e gli anni venti*, in *Kandinskij, Chagall, Malevich e lo spiritualismo russo*, a cura di G. Cortenova e E. Petrova, Electa, Milano 1999, p. 30.

<sup>5</sup> Enciclopedia Treccani, voce online su Kazimir Severinovič Malevič.

<sup>6</sup> M. Galimberti, voce online dell'Enciclopedia del cinema su Kazimir Severinovič Malevič, Treccani, 2003.

totalmente funzionale, costruttiva, con grande attenzione verso i materiali e le tecniche industriali; la corrente costruttivista, inoltre, può essere riconducibile al Produttivismo, movimento che poneva come suo principio fondamentale la costruzione di una società nuova e egualitaria, concetti basilari per la creazione di uno stato socialista. Idee fondanti da cui poi avrebbe preso avvio l'arte di regime, intesa come arte di propaganda delle stesse idee del partito, che intendeva costruire una società secondo questi ideali, da veicolare al popolo attraverso il mezzo artistico. Nel 1920 viene pubblicato il manifesto del gruppo produttivista scritto da Aleksandr Michailovič Rodčenko (Fig. 6):

compito del gruppo produttivista – vi troviamo scritto – è l'espressione comunista del lavoro costruttivo materialista. Il gruppo si occupa della soluzione di tale problema basandosi su ipotesi scientifiche e sottolineando la necessità di sintetizzare l'aspetto ideologico e formale in modo da indirizzare il lavoro sperimentale sulla via dell'attività pratica [...] 1. Unico concetto fondamentale è il comunismo scientifico, fondato sulla teoria del materialismo storico. 2 La conoscenza dei processi sperimentali dei Soviet induce il gruppo a trasferire le sue attività di ricerca dall'astratto al reale<sup>7</sup>.

Inoltre, il movimento inseriva tra i punti fondamentali la lotta contro le altre forme artistiche che differivano dalla corrente:

a) il gruppo è in favore di una lotta a oltranza contro l'arte in generale; b) il gruppo deve dimostrare che non c'è transizione evolucionistica dalla passata cultura artistica alle forme comuniste di edificazione costruttiva<sup>8</sup>.

Mentre gli artisti proclamavano il "no" alla bellezza, al mistero dell'arte, il "no" all'idea di creatività come bene commerciale, Rodčenko allontanava sempre più la sua arte e il suo linguaggio artistico dalla rappresentazione: i costruttivisti non volevano essere creativi, ma ingegneri; costoro non si sarebbero occupati solo della costruzione di monumenti, ma volevano essere veri costruttori di una nuova società. Oltre ai pittori e agli scultori che rappresentarono visivamente questi fermenti, un contributo fondamentale per l'evoluzione dell'arte e della cultura di questo periodo fu dato da scrittori come Vladimir Majakovskij, attivo anche in campo artistico poiché fu uno dei primi creatori del manifesto di propaganda statale, insieme proprio a Rodčenko. Majakovskij fu

il maggior poeta futurista e uno dei maggiori del Novecento russo [...] Allo scoppio della rivoluzione si impegna in prima linea per «consegnare tutta la letteratura a tutto il popolo»: la creazione di un'arte nuova, autenticamente liberata dalle convenzioni borghesi e disponibile alla nuova società proletaria, è al centro della sua ricerca, tanto teorica e creativa quanto organizzativa<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Il programma del gruppo produttivista, redatto da Aleksandr Rodčenko e Varvara Stepanova, è riprodotto in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2014<sup>45</sup>, p. 406.

<sup>8</sup> Ivi, p. 407.

<sup>9</sup> R. Luperini, P. Cataldi L. Marchigiani, V. Tinacci, *La scrittura e l'interpretazione. Dal Naturalismo al Postmoderno*, G.B. Palumbo Editore, Palermo 2005, p. 873.



Inoltre, egli militò attivamente nel Partito bolscevico; nel 1923 diede vita al LEF (*Levyj Front Iskusstv*, Fronte di sinistra delle arti), sciolto nel 1930, che ruotò attorno all'attività dell'omonima rivista, sul cui primo numero lo stesso Majakovskij pubblicò il manifesto *Per che cosa si batte il LEF?*. Attorno al movimento non si raccoglievano solo pittori, poeti, scrittori futuristi, ma anche personalità appartenenti a diverse correnti col comune obiettivo di sostenere la costruzione dello stato socialista:

oltre a svolgere un lavoro organizzativo, abbiamo dato le prime opere dell'arte di ottobre [...] Abbiamo applicato i nostri metodi di lavoro all'attività artistico-propagandistica, richiesta dalla rivoluzione (i manifesti della Rosta, i feuillets ecc.). Allo scopo di propagandare le nostre idee abbiamo organizzato un giornale "Iskusstvo kommuny", e discussioni e letture di versi nelle fabbriche e nelle officine. Le nostre idee hanno conquistato il pubblico operaio<sup>10</sup>.

L'importanza di esprimere gli ideali rivoluzionari attraverso le arti non solo venne colta dagli artisti, ma fu anche un tema su cui già dalla Rivoluzione si era iniziato a discutere, chiedendosi come queste idee potessero arrivare alle masse poco istruite, creando allo stesso tempo centri di alfabetizzazione non solo nelle grandi città; la volontà di gestire la cultura, infatti, è sempre stata presente nelle intenzioni dei capi di partito: già nel 1917, i dirigenti bolscevichi si erano occupati della questione della cultura proletaria, partendo dalla nazionalizzazione dei mezzi di diffusione della cultura, e appoggiando sempre più i programmi di propaganda attraverso i monumenti, il cinema, le arti figurative, incentivando gli avanguardisti, che si fecero promotori delle nuove idee e di un nuovo corso politico che avrebbe dovuto portare la Russia a creare la società comunista.

Il partito inizialmente non impose una propria linea estetica, unica rappresentante degli ideali comunisti, in quanto in un progetto di incanalamento e controllo delle arti era relativamente semplice applicare la censura, più difficoltoso risultava invece indirizzare gli artisti su canoni prefissati:

il partito enuncia l'intenzione di dirigere l'arte e la cultura. Ciò comportava due tipi di intervento: chi dirigeva indicava, da un lato, cosa non si poteva, e dall'altro cosa si doveva scrivere, dipingere, scolpire ecc [...] più difficile era dirigere la parte "positiva" del progetto: mancava ancora l'esperienza nel costringere gli artisti a fare ciò che il partito esige<sup>11</sup>.

Tra i primi teorici all'interno del partito bolscevico troviamo Anatolij Vasil'evič Lunačarskij. Legato agli ambienti dell'Avanguardia anche per motivi di amicizia con gli stessi artisti, il suo apporto fu fondamentale ai fini dello sviluppo della cosiddetta "cultura proletaria". Egli sosteneva la necessità di fare dell'arte uno strumento di educazione del proletariato e per la costruzione del mondo nuovo, propugnando un uso consapevole della

<sup>10</sup> M. De Micheli, *op. cit.*, p. 413.

<sup>11</sup> M. Geller, A. Nekrič, *Storia dell'URSS dal 1917 a oggi*, Rizzoli, Milano 1984, p. 214.

materia artistica con simboli comprensibili alle masse poco istruite. Altro teorico della “cultura proletaria” fu Bogdanov (pseudonimo di Aleksandr Aleksandrovič Malinovskij), intellettuale, filosofo, scrittore, politico e sostenitore del *Proletkul't* (Organizzazione Culturale-educativa Proletaria). Fondato nel 1917, questo era un organismo che doveva servire a fornire le basi per un’arte proletaria, ovvero un’arte creata da artisti proletari per fruitori proletari, sovvenzionata dallo Stato ma indipendente dal controllo del Partito. A tal proposito si evince che il Partito voleva o, meglio,

doveva comunque affermare il suo inalienabile diritto a essere l’unico dirigente in campo culturale. C’era un concorrente, il Proletkul't. Ancor prima della rivoluzione, era stata fondata la teoria di una cultura proletaria autonoma, soprattutto ad opera di A. Bogdanov. Il principio organizzativo della borghesia era l’individualismo. E anche la cultura borghese aveva un carattere individualistico. Il principio organizzativo del proletariato era invece il collettivismo. E proprio da questa angolatura il proletariato doveva riesaminare tutta la vecchia cultura, rivalutarla e impossessarsene. Poi, pensava Bogdanov, il proletariato avrebbe ricostruito interamente la vecchia scienza e avrebbe creato una nuova “scienza organizzativa universale”, che gli avrebbe permesso di “organizzare tutta l’esistenza dell’umanità in modo armonioso e integrale”. [...] Lenin dichiarò guerra al Proletkul't [...] per Lenin il proletariato aveva un’unica organizzazione, il partito, che dirigeva “non solo la politica ma anche l’economia e la cultura”<sup>12</sup>.

Il partito incanalò quindi l’afflato creativo dei numerosi artisti nell’opera di costruzione dello Stato, attuando un controllo sulla produzione artistica che, nel caso ad esempio degli scrittori, portò alla pubblicazione di diverse riviste, prima dedicate esclusivamente agli autori proletari, in seguito anche agli altri come ad esempio Majakovskij; questi venivano annoverati fra i cosiddetti “compagni di strada”, personalità non proletarie ma neppure considerate, fino a quel momento, nemiche. Il giogo si strinse, colpendo i non allineati con tutti i mezzi possibili, ivi comprese le risoluzioni del Comitato Centrale, e le voci di dissenso andarono man mano sparendo. Intanto Lenin, nel 1921, inaugurò la NEP (Nuova Politica Economica), lasciandosi dietro la fase del Comunismo di guerra; nel 1922 venne colpito da paralisi, e i suoi ultimi anni furono seguiti da un peggioramento del suo stato fisico, fino alla morte nel '24. Nello stesso anno, Segretario Generale del Partito Comunista dell’URSS era Josif Vissarionovič Stalin, che iniziò ben presto ad avere sempre più potere all’interno del Partito:

nel 1925 la posizione di Stalin come Primo Capo del partito era fuori di dubbio. In questa fase il partito presta maggiore attenzione alla cultura e proclama la sua “linea generale” in riferimento ad essa. Il comitato moscovita del partito dedicò una riunione alle sorti dell’*intelligencija*. Fu l’ultimo incontro in cui gli esponenti del mondo intellettuale poterono esporre pubblicamente il loro punto di vista e ascoltare direttamente

---

<sup>12</sup> Ivi, pp. 214-215.

l'opinione del partito [...] La discussione verteva sul destino degli intellettuali, in altri termini sulla libertà di pensiero [...] Esisteva un obiettivo, che era di conquistare l'*intelligencija*, ossia "convincere o costringere" l'*intelligencija* a lavorare con il proletariato [...] "Poiché il potere sovietico, immerso in un accerchiamento ostile di dimensioni colossali, si batte per i suoi ideali e può trasformare la Russia dissestata in un'unità possente solo grazie alla vittoria di questi ideali", all'intellettuale senza partito "non resta che riconoscere che la sua sorte è sottomettersi"<sup>13</sup>.

Contestualmente a quest'ultimo, significativo incontro, il Comitato Centrale, il 16 giugno del 1925, approvò la risoluzione "Sulla politica di partito nel campo della letteratura artistica", definita quasi "liberale"<sup>14</sup> in quanto nel suo testo, al punto tredicesimo, si prevedeva che il partito non potesse «affatto legarsi con l'adesione ad una qualsiasi tendenza *nel campo della forma letteraria*»<sup>15</sup>, mentre nel punto successivo si stabiliva che il partito dovesse quindi «pronunciarsi a favore della libera competizione dei vari gruppi e delle varie correnti in questo campo»<sup>16</sup>. Tuttavia, questa "liberalità", come si può comprendere dal testo integrale della risoluzione del 1925 e da quanto venne poi stabilito nella delibera del 1932 del Comitato Centrale, di cui più avanti, non rispecchiava perfettamente lo stato di fatto, poiché nella risoluzione si

rifletteva una situazione reale di controllo assoluto della letteratura e della cultura da parte del partito comunista [...] Insomma, nessuna concessione strategica, ma soltanto qualche temporeggiamento tattico al fine di una piena «conquista delle posizioni» anche nel «campo della letteratura» da parte degli scrittori proletari e del marxismo sotto la guida, naturalmente, del partito comunista<sup>17</sup>.

Strumento della summenzionata conquista fu la RAPP (*Rossijskaja Associacija Proletarskich Pisatelej*, Associazione russa degli scrittori proletari), che ebbe come suo corrispettivo, nel campo delle arti figurative, l'ACHRR (*Associacija Chudožnikov Revoljucionnoj Rossii*, Associazione degli artisti rivoluzionari russi).

L'arte stava per diventare uno strumento del potere, un veicolo di pura propaganda al servizio del partito-stato, e così, «per tutti gli anni '20 lo Stato a partito unico affermò la propria legittimazione mediante il controllo dell'arte, assimilandola fino a renderla parte integrante della propria struttura ideologica»<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 220-221.

<sup>14</sup> Cfr. I. Golomstock, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini, nella Cina di Mao*, Leonardo Editore, Milano 1990, p. 89.

<sup>15</sup> Il testo della Risoluzione del 1925 del Comitato Centrale del Partito Comunista Russo, "Sulla politica del partito nel campo letterario", è riprodotto in G. Pacini, *Il realismo socialista*, Giulio Savelli Editore, Roma 1975, p. 51.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> V. Strada, *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Marsilio Editore, Venezia 1988, p. 210.

<sup>18</sup> S. Burini, *Vedere le Russie...*, cit., in G. Barbieri, S. Burini, *op. cit.*, p. 50.



**Fig. 1.** Vasilij Vasil'evič Kandinskij, *Composizione VIII*, 1923, olio su tela, Museo Guggenheim, New York.



**Fig. 2.** Michail Fëdorovič Larionov, *Raggismo rosso*, 1913, guazzo su cartone, collezione privata.



**Fig. 3.** Kazimir Severinovič Malevič, *Quadrato nero su fondo bianco*, 1915, olio su tela, Galleria Tret'jakov, Mosca.



**Fig. 4.** Vladimir Evgrafovič Tatlin, *Progetto per il Monumento alla Terza Internazionale*, 1920, Galleria Tret'jakov, Mosca.



Fig. 5. Natal'ja Gončarova, *Gatti* (percezioni in rosa, nero, giallo), 1913, olio su tela, Museum of Modern Art, New York.



Fig. 6. Aleksandr Michailovič Rodčenko, *Manifesto Libri*, 1920.



## Stalin e l'arte totalitaria

Gli anni che videro l'ascesa di Stalin coincisero dunque con il riuscito tentativo, da parte del Partito, di ricondurre sotto il proprio controllo le istanze creative degli artisti.

In Russia [...] – ha scritto uno dei più autorevoli studiosi dell'arte totalitaria, Igor Golomstock, costretto a lasciare l'URSS all'inizio degli anni '70 – l'ultima grande esposizione di opere dell'avanguardia ebbe luogo nel 1923 [...] La morte dell'avanguardia fu altrettanto naturale di quella di un pesce privato dell'acqua; lo stato condannò quella corrente rivoluzionaria soffocandola nell'aria pesante della nuova epoca; non ebbe bisogno di bandirla: fu sufficiente costringerla ad autofinanziarsi<sup>19</sup>.

La fase centrale degli anni '20, fino alla caduta di Trockij (espulso dal partito il 15 novembre del 1927 con una decisione che portò al consolidamento del potere di Stalin), fu comunque caratterizzata da grande vivacità intellettuale e dall'aspra diatriba fra gli artisti innovatori e coloro che invece, in maniera più conservatrice, si tennero fedeli alla rappresentazione realistica, in linea con i desideri del partito; questi ultimi, definiti da Majakovskij "i più insigni" nel primo numero di *LEF*, «erano i realisti che il regime sovietico aveva già deciso di sostenere»<sup>20</sup>.

Fra i numerosi gruppi in cui si riunirono gli artisti di ciascuna fazione spiccò l'AChRR, fondata nel 1922 da artisti realisti – tra cui alcuni provenienti dall'associazione dei *peredvižniki*<sup>21</sup> – e che rapidamente assunse un ruolo privilegiato in qualità di vero e proprio strumento nelle mani del Partito per indicare la direzione che avrebbe dovuto prendere l'arte da quel momento in poi.

During this time of ferment, the Party generally acted as an arbiter among the various groups and made little effort to establish an official aesthetic theory and control over the arts [...] However, further mobilization of the social forces was soon considered necessary to carry out the goals of the new state. Finding the art of the leftists "unintelligible", at a time when the masses had to be reached, the Party soon abandoned formalism for the more traditional and visually communicative art of realism. [...] By 1924, Anatoly Lunacharsky, head of *Narkompros* (the Commissariat of Enlightenment), who had earlier favored the work of the modernists, under mounting pressure switched his support to the right wing. [...] By 1925, the leftists were fighting for survival<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> I. Golomstock, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>20</sup> Ivi, p. 50.

<sup>21</sup> Col termine "peredvižniki" (Itineranti) si indica un gruppo di artisti russi nato nel 1870, i cui membri rinnegarono la pittura d'accademia in quanto cercavano un'arte più vicina alla realtà che essi vedevano nel corso dei loro viaggi. Finiti in disparte con la rivoluzione del 1905, essi tornarono in auge nel 1922, e il loro presidente, Pavel Radimov, divenne poi presidente dell'AChRR.

<sup>22</sup> P. Sjeklocha, I. Mead, *Unofficial art in the Soviet Union*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1967, pp. 39-40.

La caduta in disgrazia delle posizioni avanguardiste vide come episodio assolutamente pregnante una mostra del 1924, dal significativo titolo *Rivoluzione, vita e lavoro*, in cui opere delle due correnti vennero strategicamente esposte le une di fianco alle altre; nelle discussioni che ne seguirono, il gradimento del pubblico e delle autorità favorì la corrente realista<sup>23</sup>.

Stante la necessità dello Stato di poter usufruire di un'arte comprensibile alle masse al fine di poterle meglio raggiungere, dalla seconda metà degli anni '20 in poi la produzione artistica fu strettamente sotto il controllo del Partito stesso, e anche se è opportuno far notare come all'ACHRR si opponessero altri gruppi, tra cui l'OST (*Obščestvo Stankovistov*, Società dei pittori da cavalletto), che vide fra i suoi membri fondatori anche Aleksandr Dejneka, «in Unione Sovietica, l'esistenza di tutti questi gruppi fu condizionata, di nome e di fatto, all'accettazione delle direttive ufficiali relative alla costruzione di un ampio panorama di eroica realtà, che si riflettesse anche nelle forme figurative»<sup>24</sup>.

Nasce così quello stile definito “realismo eroico”, in cui gli artisti

usarono elementi figurativi reali per costruire il mondo ideale della loro pittura, un mondo purgato da ogni elemento d'atmosfera decadente (borghese), e permeato invece da un unico e potente sentimento: di zelo severo (nelle scene raffiguranti il lavoro), di radiosa esultanza (in scene di sport o maternità), di eroica resistenza (in scene di lotta), un mondo dove la natura compariva solo nella forma di sito costruito o teatro di un combattimento<sup>25</sup>.

Tutte le principali associazioni artistiche del periodo, pur con differenze stilistiche, o legate alla personale interpretazione della concezione di realismo, si rifecero a questo nuovo orientamento. Nel tentativo di imbrigliare anche queste ultime divergenze creative sotto il controllo della macchina statale, vennero create delle cooperative di artisti, tra cui nel 1929 il *Vsekočudožnik* (termine “sincopato” che sta a indicare l'Unione panrusa delle cooperative dei lavoratori delle arti figurative), fino a quando, nel 1932, il Comitato centrale non pose fine all'esistenza delle associazioni stesse, con la delibera del 23 aprile “Sulla ristrutturazione delle organizzazioni letterarie e artistiche”, direttamente rivolta alle associazioni letterarie ma che, nel terzo paragrafo, prevedeva analoghi provvedimenti anche per le altre forme d'arte. Vittorio Strada, a tal proposito, spiega come

il primo paragrafo, dopo aver constatato «la grande crescita sia quantitativa che qualitativa della letteratura e dell'arte» sovietiche «sulla base dei notevoli successi dell'edificazione socialista», implicitamente si allaccia alla Risoluzione del 1925, là dove afferma che «alcuni anni fa [...] mentre i quadri della letteratura proletaria

---

<sup>23</sup> Cfr. Ivi, p. 40.

<sup>24</sup> I. Golomstock, *op. cit.*, p. 63.

<sup>25</sup> Ivi p. 64.

erano ancora deboli, il partito in ogni modo aiutò la creazione e il consolidamento di particolari organizzazioni proletarie nel campo della letteratura e dell'arte allo scopo di rafforzare le posizioni degli scrittori e degli artisti proletari»<sup>26</sup>.

La parte finale della risoluzione, tuttavia, in apparente contrasto con quanto affermato in precedenza, decretava l'abolizione di dette organizzazioni, in campo letterario, stabilendo di «unificare tutti gli scrittori [...] in una sola unione degli scrittori sovietici con una frazione comunista al suo interno»<sup>27</sup> poiché

«gli ambiti delle associazioni letterarie esistenti (VOAPP, RAPP, RAMP ecc.) diventano ormai stretti. [...] «Questa circostanza crea il pericolo che tali organizzazioni da mezzi per mobilitare massimamente gli scrittori e gli artisti sovietici intorno agli obiettivi dell'edificazione socialista si trasformino in mezzo per coltivare un isolamento settario, un distacco dagli obiettivi politici del presente e da notevoli gruppi di scrittori e artisti, simpatizzanti con l'edificazione socialista»<sup>28</sup>.

Per quanto concerne gli scrittori, effettivamente una associazione onnicomprensiva venne prontamente creata dal partito, l'Unione degli scrittori sovietici, mentre per gli artisti un'istituzione corrispondente fu prevista solo a partire dal 1939. Del resto, dal punto di vista delle arti figurative, come dice Silvia Burini, «mentre negli anni '20 si dispiegavano ancora forme artistiche diverse, negli anni '30 non fu più possibile nemmeno pensare a differenze stilistiche nell'arte sovietica (per non parlare di quelle ideologiche)»<sup>29</sup>. Quando, nel 1939, dalla fusione delle varie organizzazioni locali nacque l'Unione degli artisti dell'URSS, il controllo sugli artisti si poté dire compiuto, in quanto essi, oltre ad esser costretti a far parte dell'associazione se desideravano lavorare nel loro campo, vedevano inoltre controllate le proprie opere dai cosiddetti "commissari dell'arte", al fine di garantire che rispettassero le norme indicate dal partito. In una situazione di mercato che prevedeva, poi, il monopolio dello Stato sul materiale sia litografico che pittorico, colui che avesse voluto fare l'artista senza essere iscritto all'associazione, avendo come unico mezzo di sostentamento la propria arte, sarebbe stato considerato un parassita e, di conseguenza, incriminato.

A circa un mese di distanza dalla sopracitata delibera, il 25 maggio del 1932 troviamo la prima attestazione dell'espressione "realismo socialista", ed è possibile affermare che «la nascita ufficiale del realismo socialista è sancita dalla risoluzione del 23 aprile 1932»<sup>30</sup>, che annoverò tra le sue conseguenze, l'anno successivo, la chiusura delle numerose pubblicazioni a tema artistico, sostituite da un'unica rivista, *Iskusstvo*

<sup>26</sup> V. Strada, *Simbolo e storia...*, cit., p. 211.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> S. Burini, *Vedere le Russie...*, cit., in G. Barbieri, S. Burini, *op. cit.*, p. 50.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 51.

(Arte). La denominazione “realismo socialista” diventò in seguito ufficiale in occasione del primo congresso degli scrittori, svoltosi dal 17 agosto all’1 settembre del 1934, in cui Andrej Aleksandrovič Ždanov (segretario del partito a Leningrado e tra i più stretti collaboratori di Stalin, oltre che ideologo del “realismo socialista”) affermò che «sotto la guida del partito, sotto la direzione sensibile e indefessa del Comitato centrale, con l’instancabile sostegno ed aiuto del compagno Stalin, l’intera massa dei letterati sovietici si è stretta intorno al potere sovietico e al partito»<sup>31</sup>, i cui dirigenti si proponevano non solo di indurre la popolazione a credere fedelmente e a considerare come verità storica, e unica attendibile, la verità del partito stesso, ma anche di eliminare quella parte degli artisti che ancora erano legati con un filo sottilissimo alla borghesia e al mondo capitalistico.

È importante segnalare come Stalin, nei suoi discorsi pubblici, non abbia mai accennato al problema della cultura, e soprattutto come non abbia espresso lui al popolo il concetto di arte realista e quali caratteristiche avrebbe dovuto avere. Secondo Golomstock, quei principi furono elaborati in un qualche vertice dell’apparato del partito sovietico, per essere quindi illustrati, in incontri chiusi, a gruppi scelti di intellettuali, e solo in seguito, e a piccole dosi, furono resi pubblici dalla stampa. La stessa definizione di “realismo socialista” comparve per la prima volta sulle pagine della “Literaturnaia Gazeta” del 25 maggio 1932: i suoi principi vennero posti come base dell’arte sovietica in un incontro segreto che ebbe luogo il 26 ottobre 1932 in casa di Gor’kij tra Stalin e gli scrittori del Soviet<sup>32</sup>.

Fu proprio Ždanov, nel già citato primo congresso degli scrittori, partendo da indicazioni fornite dallo stesso Stalin, a dettare la linea che gli artisti avrebbero dovuto seguire, ma anche quale ruolo avrebbero dovuto rivestire, da quel momento in poi, in particolar modo gli scrittori, ma estensivamente tutti gli artisti sovietici:

il compagno Stalin ha definito i nostri scrittori ingegneri dell’animo umano. Cosa vuol dire? che obblighi implica? Prima di tutto vuol dire che dovete conoscere la vita per poterla rappresentare fedelmente nella produzione artistica, per rappresentarla non accademicamente, come una cosa morta, non semplicemente come un “fatto oggettivo”, ma interpretando la realizzazione nel suo sviluppo rivoluzionario. La fedeltà e la concretezza storica della rappresentazione artistica devono conciliarsi nel contempo col compito di plasmare ideologicamente e istruire il popolo a operare nello spirito del socialismo. Questo metodo è ciò che noi chiamiamo realismo socialista nella letteratura artistica e nella critica letteraria<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Estratto del discorso pronunciato da Ždanov al primo congresso degli scrittori sovietici, il 17 agosto 1934, in G. Pacini, *op. cit.*, p. 70.

<sup>32</sup> I. Golomstock, *op. cit.*, p. 104.

<sup>33</sup> Estratto del discorso pronunciato da Ždanov al primo congresso degli scrittori sovietici, il 17 agosto 1934. Ivi, p.105.

All'artista, ormai, non è più consentito esprimere liberamente il proprio pensiero, la propria verità, e diventa mero decoratore e illustratore di una realtà creata da Stalin e dal *Politbjuro*. Il contenuto delle opere deve essere ideologicamente affine alle direttive del partito, mentre la forma artistica non viene definita; infatti, ciò che interessa è che il pensiero che sta dietro l'opera sia perfettamente comprensibile alle masse, e per fare ciò il linguaggio artistico deve essere quello classico, consistente nella ripresa di stilemi ottocenteschi o comunque legati il più possibile alla tradizione figurativa, e quindi a tutti comprensibile. Relativamente al contenuto, invece, Gianlorenzo Pacini stila una lista di «esigenze accampate dalla teoria nei confronti dell'artista realista socialista»<sup>34</sup>, perciò colui che intende continuare o intraprendere la carriera artistica deve: attenersi alla fedele raffigurazione della realtà, senza però dimenticare i valori socialisti; seguire le direttive del partito, ed educare le masse. L'artista nelle sue opere deve rappresentare la realtà e nello stesso tempo creare dei modelli che possano essere seguiti dal resto della popolazione, modelli che nell'immaginario del proletario e del contadino diventano eroi positivi sostituendosi ai vecchi miti russi; deve dunque far sì che dall'opera d'arte traspaia la sua convinta adesione al partito, così che il fruitore possa sentirsi il più possibile partecipe del sentimento rivoluzionario, e parte dei medesimi valori. Con questi espedienti si voleva sconfiggere l'indifferenza presente in molti di coloro che avevano assistito alla rivoluzione in maniera passiva, come i contadini o il proletariato stesso, non abbastanza istruito per sentirsi parte di quelle idee.

Se è vero che il "realismo socialista" presenta determinate caratteristiche per tutta la sua durata, è anche innegabile come, nel corso degli anni, vi siano state differenziazioni stilistiche nei soggetti e nei generi praticati, e infatti

si passa – precisa la Burini – da un realismo con tocchi di esaltazione romantica a un'immobilità solenne che rimanda alla ieraticità dell'icona, da un realismo che si richiama all'esperienza degli "ambulanti" del secondo Ottocento a un accademismo classico nel periodo staliniano maturo<sup>35</sup>.

Il protagonista principale ed eroe delle raffigurazioni e dei romanzi sovietici era Stalin, il capo della nazione, raffigurato all'interno della tradizione come continuatore e innovatore dello stato russo; è stato detto, a tal proposito, che «il culto della personalità di Stalin incomincia il 21 dicembre 1929, quando il suo cinquantesimo compleanno fu celebrato con toni entusiastici»<sup>36</sup>. Egli, in questo modo, non solo divenne di fronte agli altri dirigenti del partito continuatore dell'operato

---

<sup>34</sup> G. Pacini, *op. cit.*, p. 29.

<sup>35</sup> S. Burini, *Vedere le Russie...*, cit., in G. Barbieri, S. Burini, *op. cit.*, p. 53.

<sup>36</sup> M. McCauley, *Stalin e lo stalinismo*, Società editrice il Mulino, Bologna 2000, p. 32.

di Lenin, ma con lui «il potere totalitario fondato da Lenin entrava nella sua fase di consolidamento e di perfezionamento, omogeneizzando totalmente la società e l'ideologia e potenziando il monopolio del potere»<sup>37</sup>. La divinizzazione della figura di Stalin fu presente durante tutto il periodo in cui fu in carica, attraverso la realizzazione di ritratti ufficiali, e per tutti gli anni '30 e '40 egli fu raffigurato in varie pose, tanto in maniera più intima e toccante quanto come capo al lavoro per la nazione o mentre discute nei congressi (Figg. 7 - 8).

La raffigurazione divinizzata di Stalin rientra sia nell'alveo del filone della ritrattistica ufficiale sia in quello della pittura storica, sovente legata ai temi rivoluzionari, opere in cui i capi della rivoluzione venivano dipinti come creatori di un nuovo mondo. Altri soggetti importanti furono, soprattutto nella prima fase del "socialismo reale", i paesaggi e anche i corpi scultorei e senza tempo di giovani atleti; simboli, questi ultimi, del vigore del regime. Emblematici in tal senso sono i mosaici realizzati da Aleksandr Dejneka per la decorazione della metropolitana di Mosca alla fine degli anni '30 (Fig. 9). Infine, ulteriore tema fondamentale fu quello che aveva come soggetto il popolo sovietico lavoratore (Fig. 10), ed esempio che rasenta il mito è l'"eroe" Aleksej Stachanov, operaio specializzato nell'estrazione del carbone, che riuscì a conseguire obiettivi di produttività elevatissimi, divenendo per questo il lavoratore esemplare per la nazione, e guadagnandosi il ruolo di protagonista in molte opere scultoree.

Ciascun genere artistico – nota ancora la Burini – era incluso nel piano generale di inculcare nel popolo l'ideologia necessaria al partito e allo Stato: la ritrattistica riproduceva l'immagine del grande dittatore, la pittura storica celebrava l'eroismo della lotta rivoluzionaria, quella di paesaggio rivelava la grandezza della Russia [...] La propaganda prese di mira la realtà e la promosse non nelle sue forme concrete e quotidiane, ma in una trasfigurazione mitica [...] Così, paradossalmente, le raffigurazioni più gioiose risalgono a metà degli anni '30, ossia subito dopo la collettivizzazione forzata e la carestia del 1932<sup>38</sup>.

Sono quindi questi i massimi esempi di pittura degli anni '30, con carattere felice e gioioso per i nuovi livelli raggiunti nel campo dell'industria e dell'economia attraverso i piani quinquennali, in un'arte che, in quanto totalitaria, si ispirava più a un futuro felice, ideale, che al presente. Per quanto riguarda invece gli altri generi, in pittura ruolo minore ebbero la natura morta e il paesaggio. Il realismo socialista e l'arte di propaganda, tranne qualche variazione nell'importanza attribuita ai vari generi, non ebbero particolari mutamenti.

Un'apertura in ambito artistico e culturale si avrà solo dopo la morte di Stalin, il 5 marzo del 1953, e, più tardi, con la svolta politica di Nikita Chruščëv.

<sup>37</sup> V. Strada, *Simbolo e storia...*, cit., p. 222.

<sup>38</sup> S. Burini, *Vedere le Russie...*, cit., in G. Barbieri, S. Burini, *op. cit.*, p. 57.





**Fig. 7.** Fëdor Savvič Šurpin, *Il mattino della nostra madrepatria*, 1948, olio su tela, Galleria Tret'jakov, Mosca.



**Fig. 8.** Vasilij Prokof'evič Efanov, *Indimenticabile Incontro*, 1936-1937, olio su tela, Galleria Tret'jakov, Mosca.



**Fig. 9.** Aleksandr Aleksandrovič Dejneka, *Mosaico per la stazione della metropolitana di Mosca, stazione Majakovskaja*, 1938.



**Fig. 10.** Matvej Genrichovič Manizer, *Statua del Minatore*, 1938, bronzo, Metropolitana di Mosca, stazione Ploščad' Revoljucii.

## CONSERVARE IL TEMPO, COSTRUIRE LO SPAZIO. L'ARTE, IL PATRIMONIO CULTURALE E LE DIMENSIONI DELLA CONTEMPORANEITÀ

ANDREA RAGUSA\*

**REZUMAT. *A conserva timpul, a construi spațiul. Arta, patrimoniul cultural și dimensiunile contemporaneității.*** Odată cu sfârșitul secolului al XIX-lea tema conservării și a tutelei patrimoniului cultural – sau a valorilor care până la sfârșitul anilor cincizeci ai secolului XX – se vor fi numit “belle arti” reprezintă una dintre liniile cele mai relevante și de mare interes ale dezbaterii politice și culturale la nivel european și internațional. Conștientizarea evoluției introduse de capitalismul industrial determină burghezia secolului al XIX-lea să considere că apărarea frumosului și a trecutului este unul dintre obiectivele cele mai importante ale propriei acțiuni de guvernare, atât la nivel național cât și local. Primul Război Mondial – ruptură epocală în istoria contemporană – reprezintă sfârșitul unui echilibru și dovada evidentă a teribilului potențial distructiv pe care modernitatea a oferit-o omului. Din acest moment conștientizarea problemei apărării trecutului și a conservării frumosului are o importanță tot mai mare ținând cont de intervenția din partea organismelor internaționale care se ocupă cu protecția, precum și a codificărilor normative tot mai atente și specifice mai cu seamă față de daunele din perioada de conflict armat, și a creșterii ulterioare a atenției din partea guvernelor naționale. Studiul de față propune o reflecție asupra raportului dintre politicile de gestiune a patrimoniului cultural și ambiental și a evoluției modernității localizând în această temă terenul pentru dezvoltarea unei tendințe pe termen lung, care permite o interpretare a modernității și a secolului XX în sens nou. Cu o periodizare care începând cu Primul Război Mondial merge până la sfârșitul echilibrului bipolar marcat de contrastul dintre capitalism și socialism, studiul oferă un cadru complex al dezvoltării politicilor de gestiune ale patrimoniului ca și aspect central al guvernării societății contemporane. Abordând mai cu seamă modul diferit da a pune problema politicilor de protecție în cele două zone ale Europei - cea occidentală, condusă de guverne democratice în cadrul unui sistem economic propriu unui capitalism avansat și cea orientală, marcată de afirmarea, după 1945, a unor regimuri autoritare socialiste – studiul își propune să reflecteze asupra evoluției finale din secolul XX și asupra rolului pe care patrimoniul cultural sedimentat în teritoriu poate să-l aibă în noile scenarii ale lumii globalizate și ale post-modernității.

**Cuvinte cheie:** *Bunuri culturale, Europa, Primul Război Mondial, Modernitate*

---

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

## I.

Nel 1922 Thomas Stearn Eliot dette alle stampe, dopo una lunga gestazione, il proprio capolavoro, *The Waste Land*, dolente affresco di un mondo sepolto sotto le macerie della guerra. In questo immenso deposito di immagini e sensazioni, l'Europa e l'Occidente poterono contemplare la memoria scomposta del proprio passato. Proprio come in uno specchio in frantumi, l'intera storia occidentale giaceva di fronte al lettore, dispersa nei versi del grande poeta americano. Vi si intravedevano i miti eterni dell'antica Grecia, scaturiti dall'abissale fantasia omerica. Vi si leggeva la creazione immaginifica del lessico concettuale contemporaneo. Vi si scorgeva la forza di Roma, radice universale del mondo moderno su cui si era innestata la forza disarmante della novella cristiana, zattera del naufrago nel disfacimento buio del MedioEvo. L'orizzonte razionale delle città, squassato dal tuono del 1914, era adesso la linea fumante delle rovine tra le quali si aggirava l'uomo occidentale, disperso nell'angosciosa solitudine della propria colpa e nel vortice di terrore delle proprie immense possibilità distruttive. Come accade ad un individuo ancora acerbo ed intatto dopo la fine del primo amore, l'Europa aveva perduto la propria "età dell'innocenza". Tutto ciò che era stato prima non era più. Nulla, di ciò che sarebbe stato in futuro, sarebbe stato immune da quella colpa, pulito dal sangue di quella ferita.

Il poema eliotiano, come l'*Ulysses* di James Joyce, pure uscito nella prima edizione nel 1922; come *Der Untergang des Abendlandes*, che dal 1918, anno di pubblicazione del primo volume, avrebbe dato grande notorietà ad un anonimo dilettante, seppure "molto ingegnoso e colto"; come *Die letzten Tage der Menschheit*, la tragedia in cinque atti che dava voce alle inquietudini della borghesia ebraica viennese; rappresenta la testimonianza di quella sensibilità ferita, nella sua accezione probabilmente più cupa e più inesorabile. Come è stato osservato soprattutto dalla storiografia più recente, queste opere contemplavano, ciascuna nel proprio stile e nella propria forma allucinata, l'avvenuta fine del mondo, identificato con la modernità trionfante, e la distruzione della visione della storia propria dell'uomo moderno, come totalità razionale del divenire umano, culminante nel primato della civiltà europea e nella sua egemonia universale<sup>1</sup>.

Dove era nata quella fiducia ottimistica nel domani? Quando si era affermata l'attesa promettente di un futuro ogni giorno migliore? Gli uomini dell'Ottocento ne avevano visto l'espressione più alta nell'Illuminismo che aveva segnato l'apogeo della ragione nel secolo precedente: innalzando gli alberi della giustizia rivoluzionaria, definendo diritti e doveri di un uomo che da suddito era divenuto cittadino, relativizzando i costumi ed entificando i valori, conferendo al proprio Robinson una missione civilizzatrice nei confronti di ogni Venerdì. Ed il Quarantotto, "primavera dei popoli" che aveva spaventato

---

<sup>1</sup> E. Gentile, *L'apocalisse della modernità: la grande guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano 2008, p. 265.

i Sovrani restaurati, agli occhi dei quali essa avrebbe celato, sotto la rivendicazione del costituzionalismo e della democrazia, i germi del sorgente socialismo, ne aveva suggellato il trionfo. Quell'anno cruciale – che subito aveva visto ristretto nei ceppi umilianti della reazione l'afflato libertario dell'Europa – aveva anche riaperto la diga al fiume del movimento nazionale, che tornava adesso a scorrere sempre più impetuoso. Così, se la scienza giuridica aveva definito le libertà formali del cittadino ed insieme il diritto sovrano di ogni nazione; se la filosofia oscillava tra il positivismo costruttivo ed industrialista e la teoresi universalistica dell'idealismo; anche l'arte appariva sospesa tra i due estremi del pendolo: la razionalità classicista di David ed il titanismo di Goethe; il Satana carducciano, “forza vindice della ragione”, e le pulsioni esistenziali del Foscolo dei *Sonetti*; o il poderoso recupero della tradizione popolare, portata alle vette dell'armonia musicale nelle ballate di Chopin o nella maestosa sinfonia che Bedrich Smetana intitolava, tra il 1874 ed il 1879, a *Ma Vlast (La mia patria)*.

Su questa fiducia ottimistica la guerra aveva calato la propria scure, seppure le avvisaglie della crisi fossero apparse già chiare ben prima. Così per quanto riguardava la linearità della concezione del tempo: quel vettore sempre avanzante, frutto della rottura operata da Lutero nella circolare attesa della fine del mondo che aveva accompagnato la fede medievale, si era deformato nelle scoperte della relatività di Einstein. Ed il rapporto con un tempo che non appariva più gestibile, esterno al sé ed oggettivo, avrebbe dato luogo alla ricerca proustiana sviluppata nel corso di ben tredici anni (non a caso dal 1909 al 1922) di maniacale attività condotta tra gli spasmi dell'asma di un uomo che rincorreva il proprio tempo ed i continui ritorni di una “mano che scriveva”. O, dieci anni dopo, alla visione inquietante – proposta da Salvador Dalí - di una memoria che “persisteva” nel liquefarsi di una serie di orologi. Così per quanto riguardava la linearità dello spazio, che relativizzava Euclide nella ricerca di Riemann. Così, soprattutto, nell'interiorizzazione di un tempo e di uno spazio che si raggomitavano nelle nevrosi private indotte dall'alienazione della società industriale: non più l'invocazione della natura contro il dominio della macchina, o il richiamo alla Grecia classica contro l'abbruttimento estetico della modernità; ma piuttosto la soffocante invasività dello spazio e del tempo che non si riesce a vivere, capace di renderti inetto come lo Zeno del romanzo sveviano, insetto addirittura come nell'allucinazione kafkiana, o piuttosto burattino nell'ingranaggio dei *Tempi moderni* di Charlie Chaplin, proiettato ormai nel 1936<sup>2</sup>.

Ma la guerra aveva portato in superficie tutti questi segnali dando loro concretezza brutale: nell'apoteosi della morte industrializzata e di massa, nella carneficina che la tecnologia moderna aveva reso possibile ben oltre i limiti dell'umana previsione, nell'abbruttimento e nella regressione in cui aveva sprofondato l'individuo, sradicato

---

<sup>2</sup> Cfr. su questo tema S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988.

dalla *routine* del proprio lavoro e dei propri affetti, e gettato in una nuova e spaventosa *routine* di fango e di sporcizia, di pidocchi e malattie, di paura mostruosa della morte ed altrettanto mostruosa noia dell'attesa di quella stessa morte. Ed alla fine, lasciando sui campi di battaglia nove milioni di giovani uomini strappati alla vita, aveva consegnato all'Europa la certezza della fine di un mondo che era stato e che non era più: sospesa tra l'affermazione formidabile di una scienza – la chimica – che mostrava le immense possibilità ma anche i tremendi rischi di un futuro ancorato al progresso tecnologico; e l'inabissamento, appena avviato ma irreversibile, di una scienza – la storia – che aveva perduto ormai il proprio senso e le proprie ragioni.

## II

Se la Prima Guerra Mondiale può essere considerata, come l'ultima stagione della storiografia evidenzia in maniera condivisa, la fine del mondo borghese ottocentesco, con le sue certezze inattaccabili e la sua fiducia incrollabile nel domani, resta il problema di capire come possa e debba leggersi il periodo successivo. Stabilendo nel quadriennio 1914-'18 il termine *a quo* della storia contemporanea – come si tende a fare nelle interpretazioni più recenti e soprattutto nella più recente manualistica non solo italiana – la domanda che immediatamente si pone allo studioso è quella relativa ad una possibile caratterizzazione del nuovo secolo. E' forse essa da rinvenire in una sorta di "lunga eclissi della modernità", come tende a ritenere una visione pessimistica che schiaccia su quell'evento lo snodarsi degli eventi che ne sono seguiti<sup>3</sup>? O piuttosto un tentativo di recupero dei valori civili e morali che la guerra aveva distrutto, come si potrebbe dedurre da letture meno deterministiche e soprattutto meno cupe<sup>4</sup>? La questione appare oggi storiograficamente attuale in ragione della tendenza, invalsa in una certa generazione di studiosi, a tentare letture complessive e generali della nostra epoca postulando, anche di questa, una fine<sup>5</sup>. La pubblicazione del memorabile volume di Eric J. Hobsbawm – *The Age of Extremes* – nel 1995, sembra infatti aver dato la stura ad un coro di voci le quali tutte – seppur in forme e dimensioni diverse – esprimono l'esigenza di dire una parola chiara, e soprattutto definitiva, sul complicato e tragico percorso del Novecento. Forse non manca una qualche tentazione emulativa, evidente in particolare – ci sembra – nello

---

<sup>3</sup> M. Mazower, *Le ombre dell'Europa. Democrazie e totalitarismi nel XX secolo*, Garzanti, Milano 2005.

<sup>4</sup> T. Judt, *Dopoguerra. Come è cambiata l'Europa dal 1945 a oggi*, Mondadori, Milano 2005.

<sup>5</sup> Si veda in proposito il bilancio proposto da M. Salvati, *Il Novecento. Interpretazioni e bilanci*, Laterza, Bari-Roma 2001.



sforzo di operare sintesi lineari che rendano accessibile al più vasto pubblico la comprensione di eventi di straordinaria complessità. L'utilizzo di un linguaggio che, nel rincorrere il mito della "democratizzazione del sapere storico" e la virtù antica dello "scrivere bene" diventa spesso ultimativo, e talvolta non privo di didascalismo, conferma questa impressione. Ma vi è soprattutto, nelle diverse definizioni che di questo Novecento sono state offerte in questi vent'anni, l'esigenza di quella generazione di storici di dar senso ad una esperienza di cui almeno in parte essi stessi sono stati protagonisti. Nella nuova cesura che il mondo sta attraversando, quella esperienza e quel mondo appaiono infatti ormai distanti, e come tali passibili di una prima storicizzazione. E d'altra parte, proprio l'incapacità di delineare i contorni di questo nuovo mondo che si va affermando e che si intravede da innumerevoli segnali, sembra voler essere surrogata dallo sforzo di dare senso e capire il "mondo di ieri".

Non ci arroghiamo la pretesa e la presunzione di poter proporre una nuova interpretazione del Novecento, convinti come siamo non solo della necessità che la distanza dagli eventi sia sufficiente ma anche e soprattutto che altri siano gli strumenti e la maturità necessari. D'altra parte, se è vero che la storia è tutta fatta a balzi, è difficile sintetizzare in pochi elementi le caratteristiche di un'età. Ma immaginando come un ipotetico studioso che riflettesse sul nostro tempo tra alcune centinaia di anni potrebbe leggere quella che noi consideriamo la nostra età contemporanea, non possiamo esimerci dall'osservare come essa si porti addosso i tratti marcati di una divaricazione che proprio la Prima Guerra Mondiale sembra aver aperto. Da una parte vi è la folle rincorsa verso il futuro, che insegue il progresso come strumento salvifico capace di liberare l'uomo dalle paure che lo hanno accompagnato per secoli. Dall'altra vi è la paura del futuro ed il bisogno di conservare il passato e la sua memoria come mondo idilliaco di quiete e di buoni sentimenti. Da una parte vi è il progetto, dall'altra la memoria: l'uno rivolto alla costruzione del domani, alla razionalizzazione del vivere organizzato; l'altra rivolta alla contemplazione di un ieri di cui si cercano continuamente le tracce per difenderle da quel futuro che si teme; da una parte la forza di una ragione che sprigiona una creatività incessante, dall'altra la bellezza dell'intuizione poetica che coltiva il ricordo e la nostalgia; da una parte *Lete*, dall'altra *Mnemosine*; da una parte la razionalità apollinea, dall'altra l'intuizione dionisiaca.

Lungo il crinale del rapporto con il tempo, l'uomo contemporaneo sembra affetto da uno strabismo che lo porta a raccontare il proprio passato per mantenerlo in vita, nello stesso momento in cui costruisce il proprio futuro scrutandone i segni e le avvisaglie. Non è un caso che – proprio dopo il conflitto del 1914-'18 – la scienza storica abbia testimoniato la propria esigenza di riacquisizione di senso dando il via ad una stagione di studi che sarebbe stata la più intensa e la più ricca di tentativi di definizione dei propri paradigmi epistemologici, dei propri apparati organizzativi, del

proprio ruolo istituzionale. Ma che – per altro verso – il mondo si sia avviato nello stesso tempo ad una intensissima stagione di sviluppo economico e di trasformazione sociale. Fermare il tempo mentre lo si addomesticava ed organizzava, è stato l'obiettivo alla base di alcune delle straordinarie innovazioni che nel campo della tecnica hanno segnato il secolo appena trascorso: si pensi alla fotografia o al cinema, per fare solo due esempi.

Questo contrasto tra sviluppo e conservazione - che rappresenta se non una delle dinamiche dominanti della storia certamente una delle chiavi interpretative più funzionali alla loro comprensione – appare segnato nel Novecento da una improvvisa accelerazione che spiega il bisogno di recuperare il passato conservandolo. E l'arte, espressione più alta dell'intuizione umana, ha rappresentato il terreno più fertile e per molti aspetti più delicato sul quale questo tentativo si è sperimentato. Come sistema di comunicazione simbolica, come espressione delle tendenze profonde della società, essa ha costituito lo strumento più idoneo per dare senso all'esistenza<sup>6</sup>. Come risultato di quella ricerca di senso, essa è diventata patrimonio da difendere e conservare per ancorare l'esistenza a radici solide. Come patrimonio protetto e conservato, essa si è offerta come strumento fondamentale di organizzazione del vivere sociale: funzionale alle esigenze di gestione e rappresentazione del potere, ma anche profondamente immersa nei meccanismi dell'azione economica.

Nello stesso tempo, però, anche l'arte è stata a sua volta oggetto ed espressione delle trasformazioni profonde che hanno investito la società contemporanea. L'esplosione delle avanguardie dopo la prima guerra mondiale non è stata in questo senso che l'inizio di una deformazione dei canoni estetici che ha portato fino alle più recenti avveniristiche sperimentazioni, legate esse pure all'utilizzo della tecnologia. Le riproduzioni seriali di Andy Wharol, che destarono scalpore negli anni Sessanta, appaiono oggi largamente superate ad esempio dall'utilizzo di elaborazioni particolarmente sofisticate dell'immagine fotografica o addirittura della tecnologia digitale. E lo stesso – è appena il caso di ricordarlo – potrebbe dirsi a proposito delle trasformazioni intervenute nella musica con l'introduzione dell'elettronica, o nel cinema con l'utilizzo ad esempio del montaggio analogico o della tridimensionalità. Un discorso a parte merita poi il problema della scomposizione del rapporto tra pubblico, committenza, artista, ove il mercato – uno degli elementi caratterizzanti la società di massa contemporanea – ha raggiunto oggi dimensioni di tale complessità da apparire anch'esso difficilmente definibile nei suoi tratti essenziali. A chi si indirizza, ad esempio, e come viene commercializzata, la produzione

---

<sup>6</sup> Punti di riferimento rimangono, in questa direzione d'analisi, le opere di A. Gerbrands, *Kunst als cultuur-element, in het bijzonder in Niger-Afrika*, Gravenhage 1956 (trad. ingl. *Art as an element of culture, especially in Nigro-Africa*, Leiden 1957), e E. Panofsky, *Studies in iconology*, New York 1939 (trad. it. *Studi di iconologia*, Torino 1975).

fotografica digitale che invade di miliardi di immagini la rete? O la diffusione su nuovi supporti della produzione musicale, che accompagna quotidianamente la nostra vita? E che tipo di pubblico e di mercato possono avere, ad esempio, le nuove forme d'arte – i graffiti su tutti – legittimate negli ultimi decenni dai critici come espressione del dissenso metropolitano e che ridisegnano, occupandoli, spazi ed ambienti del paesaggio urbano?

Il mondo moderno sepolto nel fango delle trincee ha così lasciato un orizzonte di tracce sulle quali la contemporaneità ha stratificato, nel corso di questi cento anni, una miriade infinita di altre tracce che ne indicano le due direzioni visive: lo sviluppo verso il futuro, la conservazione del passato. Tuttavia, proprio la frattura che si è aperta negli ultimi anni e che sembra trascinare con sé anche l'insieme di conquiste che si erano compiute dopo la fine del secondo conflitto mondiale, propone un problema assai simile a quello sul quale poggiava la riflessione eliotiana: quale sia, cioè, il senso della conservazione del passato in un'epoca schiacciata sul presente, e quali ne siano gli strumenti più idonei. Se l'antico Museo ottocentesco è oggi divenuto anche un nuovo museo digitale e virtuale che immette il passato dentro il presente e verso il futuro; se sempre maggiori sono i problemi legati alla costruzione di depositi di conservazione del patrimonio legati all'utilizzo della tecnologia (basti pensare soltanto al gigantesco problema delle biblioteche digitali); se in fondo qualunque traccia del passato viene resa accessibile al più vasto pubblico mentre d'altra parte sempre maggiori sono i problemi nella manutenzione e nella fruibilità di quelle che una volta erano considerate le sole testimonianze degne di protezione e valorizzazione (e basti pensare ai problemi di gestione che investono grandi complessi monumentali nel nostro paese e non solo); ci sentiremmo di dire che il rapporto tra passato e presente, tra progresso e conservazione, quella frattura tra la proiezione verso il futuro razionale e l'ovattata conservazione della memoria, aperta dalla Prima Guerra Mondiale sembra arrivato oggi ad un termine di irreversibile collasso. Ed in questo senso la storia del Novecento, la storia del nostro mondo contemporaneo, sembrerebbe davvero essere arrivata ad una possibile fine.

Lo studioso che si avvicini oggi ad un tema come quello delineato – il Novecento ed il suo carattere di epoca storica definita – trova pertanto di fronte a sé una smisurata quantità di possibili tracce del passato. La selezione di queste “testimonianze e prove di veridicità storica” rappresenta non a caso oggi uno dei problemi metodologici più rilevanti e delicati. Che la scelta di valutare il secolo appena trascorso dal punto di vista delle testimonianze artistiche sia scientificamente legittima e fondata, lo conferma del resto una tradizione di storia dell'arte che a partire dal proprio primo sorgere si è progressivamente affermata come strumento di comprensione del mondo e dei complessi intrecci tra la struttura sociale, l'espressione culturale, e gli indirizzi politici di ciascun consorzio umano. A chi guardi oggi il problema dal punto di arrivo di una

società che si va liquefacendo e trasformando in qualcosa di profondamente differente, gli studi che nel cuore del Novecento evidenziarono i nessi tra arte, cultura, e struttura sociale, appaiono ancora degli attualissimi e validi strumenti di comprensione del mondo<sup>7</sup>. Tuttavia, proprio per la caratterizzazione di “fine” che il tempo in cui questa riflessione viene svolta dà al Novecento, l’attenzione sarà portata al doppio rapporto tra sviluppo dell’arte come espressione delle trasformazioni che lo hanno caratterizzato e conservazione dell’arte come tentativo di organizzare in senso razionale e già storicistico il discorso sul Novecento. Non è casuale, ci sembra, che l’attuale dibattito politico, ma non meno l’indagine storica e la riflessione filosofica, appuntino la propria attenzione sul problema dell’arte come “testimonianza storica”, ed in questo quadro sul ruolo ed in fondo anche sul destino del patrimonio culturale accumulatosi. Vi si legge in trasparenza, ci pare, proprio il bisogno di dar senso a quel passato riflettendo e dando ordine alle testimonianze che ha lasciato. E’ lo sforzo, che ci accingiamo a compiere in queste pagine, di leggere in controluce, nella riflessione intorno al passato ed alle sue testimonianze, ed al bisogno problematico di gestirle, i caratteri dell’età che abbiamo attraversato, e di intravedere i segni del tempo nuovo che si stanno profilando all’orizzonte.

### III

Nella notte tra il 14 ed il 15 aprile 1912, il Titanic, l’enorme transatlantico della lunghezza di 269 m progettato dall’irlandese Thomas Andrews, affondò in seguito all’impatto con un iceberg durante la traversata inaugurale. L’impressione fu enorme su tutta l’opinione pubblica mondiale: l’inabissamento dell’“inaffondabile” segnava la fine del sogno progressista della *Belle Epoque*. Guardato dalla confusa ed incerta situazione in cui appare precipitato oggi, il Novecento sembra in qualche modo ricordare l’immagine di una nave lanciata verso il futuro ed andata a spiaggiarsi in maniera inattesa ed imprevedibile. Come allora si cercò di recuperare una qualche fiducia nel domani, ed insieme la memoria di quello che era stato, così oggi l’uomo contemporaneo appare sospeso tra il tentativo di cercare nuove strade per il proprio futuro, ed il bisogno di recuperare e salvare le testimonianze del proprio passato. Le avanguardie artistiche che

---

<sup>7</sup> In particolare ci riferiamo alla polemica storiografico-sociologica apertasi negli anni immediatamente successivi alla fine del secondo conflitto mondiale intorno alle opere di F.D. Kingender, *Art and the industrial revolution*, London 1947 (trad. it. *Arte e rivoluzione industriale*, Torino 1972); F. Antal, *Florentine painting and its social background*, London 1948 (trad. it. *La pittura fiorentina ed il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960); A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1951 (trad. it. *Storia sociale dell’arte*, 2 voll., Torino 1955-1956); ed agli studi proposti da Pierre Bourdieu negli anni Settanta.

si diffusero proprio nel primo decennio del secolo, e che esplosero dopo la carneficina del 1914-'18, anticiparono la rottura del tempo oggettivo: decomposto, ritagliato, smontato e rimontato, attraversato dall'esperienza personale e psichica, ripercorso nei *collages* testuali. Visto dal punto d'arrivo, il Novecento appare un secolo di categorie "velocizzate", condizionate dal mercato e dalla trasformazione dei sistemi produttivi che giungono, in anni a noi vicini, a moltiplicare ed estendere fino al virtuale le possibilità di fruizione<sup>8</sup>. Nello stesso tempo il problema di conservare la memoria si è esso stesso diluito e disarticolato in una serie di estensioni che ne hanno allargato a dismisura l'oggetto e ne hanno trasformato in maniera impressionante gli strumenti e le modalità. Alla trasformazione dell'arte – nei suoi contenuti, nei suoi metodi, nelle sue funzioni – ha corso parallelo il ridefinirsi continuo del problema della conservazione dell'arte, e con essa del passato. L'arte ha espresso le trasformazioni e le inquietudini novecentesche mutando continuamente sembianza e vestendo spesso abiti plurimi. Al tempo stesso essa si è fatta oggetto di una riflessione sul problema della propria collocazione nella storia che ha mutato progressivamente ambiti e contenuti. Ed insieme, è stata oggetto di un dibattito sul problema della conservazione del passato che ha investito pressoché tutti i campi della conoscenza e del sapere.

Quando i primi artisti che sarebbero stati considerati appartenenti a movimenti di avanguardia cominciarono a produrre ed a raccogliersi in gruppi e circoli esibendo le proprie intenzioni in programmi e manifesti dai toni spesso roboanti e velleitari, l'arte era già stata conquistata dal mercato di massa. A ciò si aggiungeva la dirompente novità dello sviluppo tecnologico ed industriale. Contro la prima, ma attenti e sensibili a comprendere il secondo, gli artisti d'avanguardia aprirono la strada ad alcune delle tecniche e degli strumenti comunicativi contemporanei. Nel 1892, il genio di Toulouse-Lautrec, già minato dall'alcoolismo e dalla sifilide, rappresentò l'allegria disperata dei quartieri *bohémien* di Parigi pubblicizzando l'artista Aristide Bruant. Gli anni che seguirono furono quelli durante i quali più violentemente le diverse correnti d'avanguardia si scagliarono contro l'accademia, l'arte ed in definitiva la società borghese, ove prevaleva il mercato. Anche se è vero, come è stato opportunamente osservato, che questi stessi giovani ed inferociti artisti finirono poi tutti per essere assorbiti essi stessi dal mercato, dal collezionismo che ne sanciva la grandezza, dal circuito delle gallerie e delle mostre che ne garantiva le possibilità di mantenimento, e spesso di sperpero economico<sup>9</sup>.

Per altro verso, la rivolta generazionale che questi artisti incarnarono si proiettò verso la rincorsa del moderno, inteso come rottura degli schemi classici dell'estetica. In questa direzione andò il *Manifesto del Futurismo* che, pubblicato il 20 febbraio 1909 su "Le Figaro", dette notorietà internazionale a Marinetti ed ai suoi sodali. In esso, l'ansioso

<sup>8</sup> N. Lorenzini, *Poesia del Novecento italiano*, Carocci, Roma 2002, vol. I, p. 12.

<sup>9</sup> Cfr. Sul tema M. Degl'Innocenti, *L'epoca giovane. Generazioni, fascismo, antifascismo*, Lacaïta, Manduria-Bari-Roma 2002.

ribellismo si univa alla fascinazione quasi mitica della luce, della velocità, delle nuove forze della tecnologia. Nello stesso senso si mossero gli artisti, come David Bomberg, che in Inghilterra seguirono le indicazioni del manifesto di Wyndham Lewis; o i tedeschi uniti nelle parole d'ordine del manifesto surrealista del 1924, in cerca di una incarnazione pittorica della psiche umana. L'ungherese Lazlo Moholy-Nagi si conquistò un posto di diritto nel "Bauhaus" weimeriano, impressionando Walter Gropius con le sue applicazioni fotografiche e cinematografiche.

Ma l'avanguardia fu anche e soprattutto politica, e la rottura della prima guerra mondiale si esprime in maniera assai incisiva nell'equazione tra arte e propaganda postulata in nome del socialismo e della rivoluzione da Wladimir Majakovskij. La seconda ondata delle avanguardie, ormai successiva alla fine del secondo conflitto, fu largamente debitrice alla nuova ideologia che l'industrializzazione ed il costruttivismo innestato sui valori del razionalismo illuministico avevano generato. Basti pensare al gruppo Forma1 in Italia, o al Gruppo 47 in Germania, alla rivista "Tel Quel" in Francia, per non fare che pochi esempi.

Scaturita dall'intreccio di tensioni originate dalla trasformazione industriale del mondo contemporaneo, questa ondata generazionale rappresentò in definitiva il sogno e l'attesa del "mondo nuovo", contro quello "vecchio" che la guerra aveva seppellito. Ed in esso la perdita di senso che l'intellettuale stava vivendo: sradicato dalla propria tradizionale committenza e dal pubblico conosciuto; svuotato della propria funzione di critico universale; protagonista – vittima e complice allo stesso modo – del mondo dei consumi e della massificazione. La seconda ondata di avanguardie cercò non a caso di "conquistare" assai più che di "contestare" i nuovi mezzi di comunicazione – il cinema, la radio, la televisione soprattutto – che ne erano i simboli e gli strumenti. Esaurito l'ideale dell'intellettuale universale di origine illuministica, l'intellettuale specialista si proiettava verso il futuro quasi nella rincorsa spasmodica alla cancellazione del passato, in ciò dando la stura ad un fiume di imprese artistiche che trovavano nell'ideologia la propria nuova collocazione: progressiva, come nel caso del socialismo; reazionaria, pur sotto l'illusione innovativa, come nel caso del fascismo o ancor più del nazismo. Dalla società letteraria alla società tecnologica, l'arte visse così il sogno di poter addomesticare e ricostruire il tempo e lo spazio del mondo all'insegna di una razionalità nuova. L'ingegneria sociale, che si sviluppò nelle mostruosità dei totalitarismi, ne raccolse gli elementi fondamentali, e scienza e tecnologia divennero – nella forma della "tecnica artistica" già matura nel movimento britannico di "Arts and Crafts" – funzionali a questa nuova visione. Mentre per altro verso le pulsioni modernistiche delle avanguardie finirono per rifluire nella reazione cupa dei fascismi europei. E dopo l'esplosione atomica dell'agosto 1945, in un nuova forma di organizzazione del consenso che nello stretto connubio tra razionalità tecnologica sempre più avanzata, sviluppo economico, e terrore, avrebbe garantito la stabile pace ed il benessere apparentemente illimitato del "trentennio glorioso".



## IV

Se l'arte si mosse lungo il vettore dello sviluppo e della sperimentazione, inseguendo il tempo nuovo ed il mondo di domani, il discorso sull'arte e sulla sua conservazione si declinò al contrario, per una lunghissima fase, in senso conservatore e persino, potrebbe dirsi, passatista. Della trasformazione intervenuta nella concezione del tempo a cavallo tra i due secoli, il problema della conservazione della bellezza rappresentò così l'aspetto esattamente opposto a quello della produzione: contro la visione del domani la memoria di un ieri perduto; contro la pulsione tecnologica la difesa del passato letterario; il passato contro il futuro.

Se ne leggono assai chiare le sembianze, di questa biforcazione, ove si consideri la definizione che dei beni, o delle cose, da conservare, si dette sin dal periodo in cui il problema cominciò ad emergere. Come risultato della storicizzazione del passato operata sulla linea della concezione progressiva del tempo, anche il problema della conservazione e della tutela del passato artistico fu il prodotto dell'Illuminismo e della Rivoluzione Francese. Dopo la presa della Bastiglia, così, i governi che si misero all'opera per costruire il nuovo Stato ebbero chiara l'importanza di difendere il patrimonio lasciato dalla storia che la Rivoluzione aveva voluto distruggere. Ciò fu particolarmente rilevante per quanto riguardava il patrimonio ecclesiastico, che in ragione del Concordato con la Santa Sede venne reso acquistabile dallo Stato senza che la Chiesa ne rivendicasse la proprietà. Ma il risultato più rilevante scaturito dalla radice illuminista sottesa alla concettualizzazione del bello come traccia del passato da conservare, fu senza dubbio il fatto che esso acquisisse, nell'esperienza francese, un tratto di universalismo. Come è stato osservato, la Francia non si accontentò di riflettere sull'universalità della Ragione e dei Lumi, né di proclamarli valori rivoluzionari; essa inventò anche una "filosofia del Bello Ideale". Il primato della Francia risiedette in questo senso nel fatto di concepire non solo l'arte neo-classica, erede dell'arte antica, come bellezza ideale; ma di rappresentare e promuovere l'arte francese, nella sua interezza, come una sorta di "classicismo" nel quadro dell'arte mondiale<sup>10</sup>. All'opposto, il Romanticismo tedesco considerò la bellezza anch'essa frutto della storia e delle condizioni particolari in cui la storia di un popolo si era sviluppata. All'idea illuminista e cosmopolita, dunque, si contrappose il recupero romantico della radice nazionale della bellezza; alla decontestualizzazione storico-sociologica del bello, la piena e profonda contestualizzazione storicistica; da un lato il bello come concetto universale e quindi immediatamente fruibile in quanto tale dall'universalità del pubblico; dall'altro il bello come concetto storico e quindi fruibile da chi partecipasse, o perlomeno conoscesse, quella determinata storia.

---

<sup>10</sup> J.M. Leniaud, *Les fondaments et l'évolution de l'approche française de la protection du patrimoine culturel*, in *La libre circulation des collections d'objets d'art*, Schulther Polygraphischer, Zürich 1993, p. 61.

L'elemento storico, che pure fu presente nella legislazione francese postrivoluzionaria, fu però inteso in senso esattamente inverso: il passato non era infatti più inteso come autorità in quanto trasmesso come tradizione; bensì piuttosto come un passato che prese ad esistere in virtù di un atto organizzativo razionale che lo conformava alle sembianze ideologiche, politiche ed istituzionali del nuovo Stato. La prima legge organica promulgata in Francia, alla data del 30 marzo 1887, recava così il titolo di *Legge relativa alla conservazione dei monumenti ed oggetti d'arte aventi un interesse storico ed artistico*. Il criterio della classificazione, che diveniva un atto amministrativo con il quale l'oggetto mobile o immobile era sottoposto ad un regime di protezione stabilito con legge ed applicato dall'amministrazione, era vincolato alla condizione dell'esistenza, in capo all'oggetto considerato, di un interesse nazionale d'arte o di storia<sup>11</sup>. La successiva legge, emanata il 31 dicembre 1913 e destinata a rimanere a lungo il quadro normativo di riferimento, si spingeva anche più avanti: la classificazione rendeva i beni, mobili o immobili, su cui ricadesse, "monumenti storici", in riferimento al fatto che essi facessero, appunto, "ricordare". Scompareva invece il riferimento all'arte, che implicava un giudizio di valore estetico: il monumento era rilevante in quanto testimonianza della storia nazionale, e per questo "scelto" e classificato, ed al limite per la storia dell'arte, ovvero per una storicizzazione razionale dello stesso giudizio estetico<sup>12</sup>.

La "decontestualizzazione" del bene nella Francia postrivoluzionaria fu talmente profonda ed estesa che portò a concentrare l'attenzione dei conservatori e del legislatore soltanto sugli oggetti, mobili o immobili che fossero, che potessero essere immediatamente concepiti come opere d'arte - una Chiesa, un quadro, una scultura, un edificio monumentale - o, soprattutto, dal 1913, come testimonianze della storia nazionale. Tale perimetro, però, non toccò mai, almeno fino al secondo dopoguerra quando il concetto di bene culturale cominciò a subire anch'esso una trasformazione profonda, il terreno del paesaggio e dell'ambiente. Anche l'edificio monumentale fu considerato di per sé e come oggetto "decontestualizzato" dal proprio ambiente e dalla propria storia. Al contrario, la radice nazionale e storicista della definizione tedesca, fece sì che in Germania il problema della conservazione e della protezione del patrimonio di bellezza storica della nazione si concentrasse proprio sul paesaggio e sull'ambiente. Fu cioè l'*Heimat* - il suolo patrio o territorio nazionale - a divenire il perno dell'intera impostazione delle politiche di gestione del patrimonio culturale tedesco. La prima legge organica approvata nel territorio tedesco - quella del Granducato di Assia-Darmstadt del 1902 - metteva così sotto tutela non soltanto gli edifici che rivestissero particolare importanza sotto il profilo della storia ed in particolare della storia dell'arte, ma anche gli "ambienti", ovvero "le formazioni naturali della superficie del suolo quali corsi

---

<sup>11</sup> F. Lafarge, *La protezione giuridica del patrimonio culturale in Francia dalla metà del XIX secolo alla legge del 1913*, in M.L. Catoni (a cura di), *Il patrimonio culturale in Francia*, Electa, Milano 2007, p. 71.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 82.

d'acqua, rocce, alberi ed altri, la conservazione dei quali (costituì) un interesse pubblico per rispetto della storia, della storia della natura e della bellezza o peculiarità del paesaggio". L'interesse pubblico veniva inoltre rilevato anche ai fini della storia locale, e quindi della tutela dell'*Heimat* come "piccola patria", ricadendo quindi anche sulle amministrazioni locali e sulle associazioni. La tutela era infine estesa all'ambiente circostante i monumenti e poteva prevedere divieto di installazioni pubblicitarie.

Se la diversa concettualizzazione del patrimonio da tutelare corrispose, in Francia ed in Germania, a due diverse e per molti aspetti opposte visioni del tempo e del passato – miseria e grandezza, venerazione ed iconoclastia, peso del passato da arginare, forza del passato di cui nutrirsi – vero è però che in entrambi i casi essa operava una rottura definitiva verso la modernità. In entrambi i casi, il monumento cessava di vestire i panni totemici, e di avere il significato magico-simbolico che ad esso era stato assegnato dall'antichità e sino a quel momento. Esso diveniva oggetto di una nuova liturgia rituale che tuttavia lo ancorava profondamente, e definitivamente, alla concretezza storica dello Stato nazionale. Di esso esplicitava la pedagogia patriottica, l'educazione civile, secondo la distinzione operata da Saint-Etienne nel 1792: l'istruzione pubblica ad illuminare ed esercitare lo spirito, l'educazione nazionale a formare il cuore<sup>13</sup>. Collocato nella propria dimensione storica, il monumento era al tempo stesso testimonianza del passato ed oggetto di immersione continua nel passato: dapprima legato ad utilizzi contingenti e spesso anche a riutilizzo a scopo edificativo, adesso era collocato in una dimensione spazio-temporale al tempo stesso interna alla storia dello Stato ma esterna ad esso. Sul confine spazio-temporale che segnava l'inizio della storia dello stato nazionale, esso rappresentava tutto quanto era stato prima ed aveva portato alla creazione della nuova realtà istituzionale; ma al tempo stesso ne era concettualmente escluso: da un lato memoria da conservare per ricordare, dall'altro passato da allontanare per non più tornarvi. Nella Francia post-rivoluzionaria, però, questo passato e questa storicizzazione trovavano le proprie radici nell'universalità dei diritti che la Rivoluzione aveva consacrato; nella Germania guglielmina ed imperiale piuttosto nella grandezza della storia che proprio alla Francia aveva sottratto nel 1870-'71 il primato in Europa.

## V

La protezione della bellezza proveniente dal passato fu dunque uno degli aspetti di quel più vasto processo di *nation building* che si verificò tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e che contemplò l'"invenzione di una tradizione nazionale".

---

<sup>13</sup> D. Poulot, *La nascita dell'idea di "patrimoine" in Francia tra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, in M.L. Catoni (a cura di), *Il patrimonio culturale...*, op. cit., p. 34.

I monumenti ed i luoghi di rilevante interesse storico ed artistico – posti sul confine spazio-temporale del nuovo Stato – ne definirono anche i confini storici e territoriali. Su questa “soglia” tra la fine di una determinata realtà istituzionale e l’emergere di una nuova, il patrimonio culturale acquisì rilievo sul piano politico. Pressoché tutte le legislazioni nazionali ottocentesche posero infatti attenzione al problema di definire appartenenze ed esclusioni, elementi fondativi della propria identità, e quindi di acquisire allo Stato il patrimonio. Furono di questo periodo le prime leggi organiche di tutela: dalla Spagna all’Italia, dalla Danimarca al Belgio, alla Grecia; per non dire della diffusione di provvedimenti analoghi al di fuori dell’Europa. Senza indulgere ad eccessive generalizzazioni, e nella consapevolezza dell’irriducibilità di ogni vicenda nazionale ad un’altra, tuttavia appare indiscutibile una certa omogeneità nell’emergere di questa sensibilità in aree così diverse del mondo in uno stesso momento storico. Nel 1844 fu istituita in Spagna una Commissione centrale – da cui dipendevano Commissioni provinciali – abrogata dalla legge Moyano del 1857, e poi dalla legge che all’inizio del secolo creava un Ministero per l’Educazione al cui interno veniva costituita una Direzione Generale per le Belle Arti. In Italia - dopo la notevole esperienza degli Stati preunitari, che avevano prodotto modelli importanti di tutela, di indirizzo maggiormente repressivo, come nella Roma del Cardinale Pacca, o più liberale, come nella Venezia di Antonio Zanetti – il primo quarantennio unitario, ed in particolare i primi anni del nuovo secolo, furono forieri di un dibattito assai vasto e di concreti ed importanti risultati sul piano legislativo. La legge per la tutela della pineta di Ravenna, del 1905, e soprattutto la legge generale del 1909 *Per le antichità e le belle arti*, nota come legge Rosadi-Rava dai nomi dei due promotori, lo confermano. Sin dalla sua indipendenza la Grecia si preoccupò di mettere sotto tutela il proprio patrimonio, fundamentalmente costituito da beni archeologici. La prima legge fu del 1834, relativa alle antichità classiche, e prevedeva la loro appartenenza allo Stato ed il diritto esclusivo dello Stato a condurre scavi. Con la legge del 1902 tale potestà venne allargata a tutti i luoghi storici e con le due leggi del 1914 e del 1921 si misero sotto tutela i beni del periodo bizantino e medievale, imponendo ai proprietari ed ai mercanti d’arte l’obbligo di denunciarne il possesso.

In taluni casi la costruzione dell’identità nazionale passò attraverso un processo di “traslazione selettiva del passato nel presente”: la storia dello Stato venne ridisegnata scegliendo di accendere i riflettori su specifici momenti e figure e di far cadere il buio su altre. Le une tornarono o entrarono a far parte del presente sotto forma di memoria, sulle altre scese l’oblio. In tutti questi casi, tuttavia, il criterio prevalente fu sempre quello della rilevanza storica nazionale, insieme ed assai più che quello del valore estetico. Un esempio di questo processo fu la legge del 1905 con la quale il governo italiano mise sotto tutela la pineta di Ravenna. Il complesso ambientale fu considerato degno di protezione non in ragione della sua bellezza naturalistica, ma proprio in quanto

luogo della memoria dantesca, e quindi spazio di un riferimento simbolico della nazione. Progressivamente il quadro dei monumenti tutelati si allargò per ricomprendere momenti e figure che segnavano il tempo nuovo della storia nazionale. Con legge del 5 dicembre 1909, per fare solo un esempio, fu dichiarato monumento nazionale lo scoglio di Quarto, da dove era partita la spedizione dei Mille al comando di Giuseppe Garibaldi. Proprio la battaglia talvolta aspra che si combattè nella costruzione di un pantheon delle glorie italiane e dei padri fondatori dello Stato, come nella difficoltosa gestione della rinnovata toponomastica cittadina, dimostra del resto quanto politicamente rilevante fosse improvvisamente divenuto il problema del rapporto con il passato.

Un percorso analogo avvenne in Francia, dove più che in ogni altro paese la Restaurazione post-napoleonica fu epoca di trionfo della storia universale, come coscienza collettiva e nel suo statuto pubblico. Nel 1855, pubblicando il proprio corso dedicato a *Les origines du gouvernement représentatif*, François Guizot lo affermò perentoriamente, sottolineando come l'utilità della storia non fosse più un semplice dogma letterario, praticato dagli eruditi, ma piuttosto una necessità per il cittadino che volesse partecipare agli affari del proprio stato o semplicemente avere gli strumenti per giudicare. Di questo apogeo anche la politica di gestione dei monumenti storici fu parte decisiva, a partire dalla costituzione, nel 1837, della Commissione per il monumenti storici presieduta da Prosper Mérimée. La lista pubblicata nel 1840 si limitava a monumenti di epoca medievale: tra questi la Cattedrale di Beauvais, la Basilica di Vézelay, e soprattutto la Cattedrale di Notre-Dame di Reims, luogo dell'incoronazione di tutti i Re di Francia a partire da Ugo Capeto nel 987. Si aggiungeva il complesso megalitico di Carnac come unica eccezione. La legge del 1913 introdusse edifici posteriori al Medioevo: il Palazzo del Lussemburgo, la Reggia di Versailles, il Castello di Maisons-Laffitte, il Palazzo del Louvre. Negli anni Venti, poi, l'apertura avrebbe toccato il Rinascimento e l'arte classica: nel 1920 sarebbe stato riconosciuto come monumento storico il Pantheon di Parigi.

Questa opera di "traslazione" toccò ben presto anche la storia più recente, se è vero che con provvedimento del 26 marzo 1914 il governo belga mise sotto tutela - vietando l'impianto di alberi, l'edificazione di strutture o altri interventi che avessero carattere invasivo - il campo di battaglia di Waterloo. Più frequentemente essa investì il recupero di una radice originaria della storia nazionale, come dimostrano i diversi ed interessantissimi casi di intervento attuati proprio in questi anni nel vastissimo continente sudamericano dai paesi che, ottenuta l'indipendenza, si affacciavano finalmente sul palcoscenico della storia. Lo sforzo di costruzione di una identità nazionale e sudamericana, verso il quale furono impegnate soprattutto le *élites* intellettuali delle grandi città - coerentemente, del resto, alla natura prevalentemente urbana delle *leadership* rivoluzionarie - fu sotteso da due principali obiettivi. L'uno fu quello di affrancare l'identità dei rispettivi paesi dall'antica sudditanza nei confronti del dominio

spagnolo, e da tutti quegli elementi – che ne erano diretta o indiretta eredità – legati all’arretratezza economica, sociale e culturale: il servaggio ed addirittura la schiavitù, il gravoso persistere del radicamento del clero, il dilagante ed endemico fenomeno del *caudillismo*. L’altro fu la distinzione rispetto al pericolo della nuova colonizzazione esercitata dal mercato americano, rispetto al quale si intese disegnare un Sudamerica fresco protagonista di una vicenda nuova, ricco di energie nobili e spesso persino ingenue, di purezza di sentimenti e di ideali. In questo contesto – sospeso tra civilizzazione urbana e “mito precolombiano” nascente – si collocano alcune importanti leggi emanate già nel primo periodo dell’indipendenza, o addirittura a lotta ancora in corso. In appena dieci anni, tra il 1822 ed il 1832, la Colombia approvò ad esempio ben quattro decreti che istituivano regole per la gestione di un museo nazionale a Bogotà, fondato nel 1823 in una struttura conformata al modello benthamiano del *panoptico*. La legge n° 34 promulgata il 29 maggio 1881 stabiliva che il Museo di Bogotà avrebbe raccolto testimonianze della ricchezza del territorio colombiano e tutte quelle testimonianze che potessero “esaltare la memoria storica della patria”. Nella stessa direzione andarono le leggi con cui nel 1870 la Repubblica Dominicana dichiarò monumenti nazionali l’Alcazar de Colon, prima costruzione eretta nel Nuovo Mondo che portava addosso i segni dell’incuria e del tempo, oltre che degli assalti di Francis Drake, e la Colonna Chata, situata sulla Costa di San Diego. O, ancora, quelli con cui, tra il 1845 ed il 1892, furono dichiarati monumenti nazionali i reperti maya della valle del Copàn in Honduras. Dello stesso periodo fu l’istituzione di un Archivio Nazionale in Costa Rica (1881) ed in Nicaragua (1896), ove pure si costituì un Museo Nazionale industriale, commerciale e scientifico a Managua (1897), e della Biblioteca Nazionale di San Salvador (1870).

L’attenzione al recupero del passato precolombiano si accentuò ulteriormente negli anni precedenti la prima guerra mondiale, come dimostra la legge boliviana del 1906 che dichiarava “proprietà della nazione” il complesso monumentale di Tihuanaco, collocato sulla sponda sud-orientale del lago Titicaca e non distante dalla capitale La Paz, e ricco di testimonianze di una civiltà addirittura precedente a quella Inca: in particolare la monumentale Porta della Luna, e l’altrettanto impressionante Porta del Sole, quest’ultima quasi uno strumento di osservazione astronomica sulla cui metà esatta sorge il sole nella stagione primaverile. Dello stesso tenore fu la legge dominicana del 1903, che dichiarava proprietà nazionale gli “oggetti archeologici” rinvenuti sul territorio della Repubblica, intesi come quelli relativi alle popolazioni aborigene al tempo della scoperta dell’isola da parte di Colombo, o ai periodi immediatamente successivi, e che si trovassero “sulla superficie o nel seno” della terra. Alle popolazioni aborigene ci si riferiva con l’aggettivo “nostre” a significare il legame storico di continuità che si intendeva strutturare.



## VI

L'affermazione dello Stato nazionale, e la definizione dei suoi confini territoriali e simbolici, passò in altri casi attraverso un'opera di distruzione di culture precedentemente dominanti. In questi casi il processo di iconoclastia si accompagnò all'invenzione ed all'imposizione di una tradizione nuova. All'opposto di quanto avveniva in Sudamerica, la costruzione degli Stati Uniti vide attuarsi una procedura sistematica di rimozione della cultura dei nativi. Le raccolte di oggetti e testimonianze della cultura indiana, che cominciarono a farsi sin dalla fine del secolo XIX, e di cui quella di George Gustav Heye fu la più nota ed importante, furono al tempo stesso il frutto della curiosità etno-antropologica crescente in questo momento e destinata a legittimarsi in futuro sul piano scientifico, e la testimonianza di quella marginalizzazione. In questo senso la costruzione della nazione americana fu un tipico caso di conquista legittimata dalla imposizione di una nuova narrazione storica proveniente dall'esterno. Non a caso le politiche del governo americano si indirizzarono sin dal 1862 a mettere sotto tutela cimiteri e parchi di guerra. La prima legge organica, l'*Antiquities Act* promulgato nel 1906, metteva sotto controllo paesaggi storici, oggetti e testimonianze di valore storico o preistorico, sul territorio "posseduto" o "controllato" dal Governo dell'Unione, con un esplicito riferimento al nesso tra affermazione della sovranità e costruzione del patrimonio nazionale. La Heye Foundation, creata nel 1916, divenne così piuttosto uno dei luoghi nei quali fu delineato il confine tra il riconoscimento dell'eguaglianza del popolo americano in nome dell'appartenenza alla nazione americana, e la definizione dell'"altro" sul piano razziale, linguistico e culturale. Fu, in altri termini, uno dei luoghi ove si diffuse la contrapposizione tra nazione come unità riconosciuta tra dimensione politica e dimensione nazionale, ovvero come congruenza tra dimensione etnica e dimensione statale; ed etnia come gruppo privo di una dimensione statale riconosciuta. Nello stesso tempo l'avvio di una pacificazione nel nome della comune appartenenza alla nazione americana ebbe nella gestione del patrimonio uno degli strumenti più significativi. Sin dal 1864 l'Associazione per il Memoriale della Battaglia di Gettysburg, con il contributo successivo di altre associazioni di veterani, acquistò il terreno ove appena un anno prima si era consumato il decisivo scontro, per costruirvi un memoriale. Nel 1893 si avviò l'acquisto dello spazio monumentale da parte del governo federale ed il Parco Nazionale Militare di Gettysburg fu infine inaugurato nel 1895. A suggellare l'immagine del "Nuovo mondo" come terra vergine di purezza naturale, fu infine avviato un processo di riconoscimento dei luoghi naturalisticamente interessanti. Nel 1872 fu creato il Parco Nazionale di Yellowstone, il primo di un sistema che nel 1916 sarebbe stato messo sotto l'attenta ed efficiente amministrazione del National Park Service.

In taluni altri casi sul patrimonio culturale si sviluppò uno scontro legato a motivi etnici ma soprattutto religiosi. Un caso particolare fu in questo senso quello della Bulgaria, terreno di una pulizia etnica che corrispose anche ad una pulizia culturale ai tempi della guerra russo-turca del 1877-'78. Le truppe russe, con il consenso dei Bulgari, abbattono, devastarono e saccheggiarono per intero il patrimonio lasciato dalla precedente dominazione musulmana, dopo la resa di Osman Pascià. La distruzione di moschee, minareti, edifici, addirittura abitazioni, rappresentò un fenomeno di devastazione culturale gravissimo e peraltro durevole nel tempo, ove si consideri che, in particolare all'inizio del secolo XX°, i Bulgari – che detenevano ormai il controllo del governo e delle istituzioni, che rappresentavano ormai la maggioranza della popolazione anche se i turchi e musulmani rimanevano ancora oltre il 20% della popolazione, che controllavano la scuola ed il sistema formativo – perseguirono in maniera sistematica la distruzione del patrimonio arabo, proprio in ragione del fatto che esso incarnasse un passato di cui si intendeva cancellare ogni traccia, nell'intento di costruire una identità bulgara. Tale processo seguì due direttrici fondamentali: la negazione del comune passato con le popolazioni turche e musulmane – circa quattro secoli di storia comune – in nome del recupero della tradizione dei principi medievali di Bulgaria, ed il desiderio di "occidentalizzarsi". Così ad esempio fu distrutto il mercato turco (il *bedesten*), le terme turche; a Jambol la moschea di Sofular, costruita nel 1481; vennero invece eretti edifici in architettura bizantina, come nel caso delle nuove terme di Sofia, o nell'interpretazione russa di quella stessa architettura bizantina (la cattedrale Aleksandr Nevski a Sofia); o ancora venne demolito il *khan* di Plovdiv (i magazzini turchi). Proprio la ricerca di identità, però, spiega il perché la Bulgaria fosse uno dei primi paesi, nell'area dell'Est europeo, ad occuparsi del problema della tutela, promulgando, dopo la fine del primo conflitto mondiale, una legge generale di notevole efficacia ed assai avanzata.

Negli stessi anni delle demolizioni bulgare, in Croazia si assistette ad una edificazione ricca di riferimenti occidentali come di riferimenti arabi. Dopo la fine della prima guerra mondiale, tuttavia, anche la Jugoslavia mostrò un sostanziale disinteresse ed anche una forte ostilità per i monumenti arabi. Nel 1922, per fare solo un esempio, la moschea di Ali-Hodxha fu distrutta da un incendio a Mostar e nessuno si preoccupò di difenderla, ricostruirla o recuperarla. In generale il passato arabo fu considerato con ostilità perché la questione araba, e la presenza dell'Islam, si collegava alla questione albanese del Kosovo e della Macedonia, mentre in uno stato serbocentrico erano considerati nemici pericolosi i musulmani albanesi come gli slavi musulmani di Bosnia e di Serbia. Proprio la piccola Albania, al contrario, si offriva come esempio di peculiare affermazione di una identità etnico-linguistica che superava largamente il conflitto religioso. Già prima della costituzione in Stato, nel 1912, la cultura albanese – presente in patria come nelle comunità e nei gruppi intellettuali insediatisi all'estero: dalla Romania alla Grecia, dall'Italia fino agli Stati Uniti – aveva promosso un movimento importante

per la propria affermazione. Naim Frasheri, forse il maggiore intellettuale albanese ottocentesco, si era così prodigato ad un'opera di avvio e diffusione di riviste in lingua albanese, parallelamente all'apertura di scuole di lingua albanese. "Drita" (luce) e "Dituria" (conoscenza) ne furono gli esempi più significativi. Ma non meno importante fu l'opera svolta da Dora d'Istria, la duchessa di origini arumene dedita alla raccolta ed alla difesa e popolarizzazione delle tradizioni e del folklore albanese.

Un percorso ancora diverso seguì infine il Giappone, ove l'emergere di una attenzione alla tutela dei monumenti fu uno degli aspetti più significativi della modernizzazione politica, istituzionale ed amministrativa che segnò il periodo della dinastia Meiji. Dopo la comparsa, per la prima volta nel 1872, del concetto di "tesoro nazionale", la ristrutturazione operata dalla classe dirigente che aveva distrutto lo shogunato percorse infatti due strade complementari: da un lato la separazione del buddismo dallo shintoismo, con l'elevazione di quest'ultimo a religione di stato; dall'altro la ricerca e la costruzione di identità nazionale imperniata sui due principi "paese ricco, esercito forte" e "civiltà e illuminazione". L'uno produsse un periodo di violenza iconoclasta durante il quale gravissimi e numerosi furono gli atti di distruzione e soppressione di complessi templari, edifici religiosi e grandi opere monumentali di età antica ma anche medievale e più recente. La ricerca di identità nazionale a sostegno del processo di accentramento e modernizzazione statale che aveva distrutto il secolare assetto feudale portò per altro verso, dopo alcuni esperimenti di ricognizione compiuti da missioni delle quali furono partecipi anche molti artisti e cultori d'arte italiani, alla *Legge di Tutela dei Templi e Santuari Antichi*, emanata nel 1897, che rappresentò, fino al 1950, il quadro normativo di riferimento dell'intera materia. Con essa lo Stato giapponese si assumeva finalmente la responsabilità istituzionale, legale e finanziaria per la tutela dei monumenti, che venivano ricondotti alla categoria generale di "tesori nazionali", indicando tra questi le opere di eccezionale significato storico o artistico che dovevano essere considerati come "modelli artistici" ed in questo senso messi a disposizione nei Musei di Tokyo e di Kyoto. Il rilievo storico-artistico ne faceva degli esemplari unici, e quindi meritevoli di tutela, ma al tempo stesso ne prospettava un utilizzo ai fini del futuro sviluppo dell'arte e dell'industria, in un originalissimo legame tra secolare passato e prossimo futuro.

## VII

Il complesso disegno di tutela che si era andato disegnando tra la fine del XIX° e l'inizio del XX° secolo – e di cui si è rapidamente tracciato un quadro nelle pagine precedenti – subì anch'esso gli effetti del conflitto mondiale. Anche nel settore della tutela del patrimonio storico-artistico la guerra intervenne in modo dirompente, determinando alcune conseguenze che si inserirono nel più ampio quadro delle trasformazioni che ne furono l'eredità. La prima, e forse più importante, fu l'apertura

e lo spostamento del problema della tutela alla prospettiva internazionale. Essa si legò essenzialmente al drammatico rilievo dei danneggiamenti che il conflitto aveva prodotto, ed ai durissimi colpi che erano stati inferti proprio ai beni storico-artistici nel quadro della distruzione di intere porzioni del tessuto urbano europeo. Poggiante sull'equilibrio tra necessità militare e rispetto del diritto di guerra, la normativa internazionale atta alla tutela dei beni culturali aveva le proprie radici addirittura nell'avvento stesso del diritto internazionale. Essa si inseriva quindi nel quadro di una cultura – quella dominata dal giusnaturalismo – che riconosceva l'esistenza di diritti naturali inviolabili, tra i quali il godimento della bellezza era implicitamente ma chiaramente individuato. La normativa internazionale in materia di conflitto armato aveva in questo senso avuto le proprie prime sperimentazioni addirittura nell'opera di Alberico Gentili o di Ugo Grozio, sia sul piano teorico che sul piano delle soluzioni pratiche. A metà del Settecento, era stato Emmer De Vetter (1758) a riconoscere l'inutilità di distruzioni che colpissero oggetti e beni recanti "onore" al genere umano (tombe, monumenti, chiese, pubblici edifici, edifici di notevole bellezza). Poi, negli anni della Guerra Civile, la redazione del cosiddetto *Lieber Code* (1863) negli Stati Uniti aveva ulteriormente precisato il concetto di necessità militare prevedendo l'obbligo per i belligeranti di non arrecare danni ad opere d'arte, collezioni scientifiche, librerie ed ospedali. La Dichiarazione di San Pietroburgo (1868), la Dichiarazione di Bruxelles (1874) ed il Manuale di Oxford (1880), avevano infine delimitato la guerra entro i confini di necessità che dovevano essere bilanciate con esigenze e diritti riconosciuti da tutta l'umanità. Era stata tuttavia la II<sup>a</sup> Convenzione sulle leggi e gli usi della guerra terrestre stipulata a L'Aja nel 1899, ed otto anni dopo la IV<sup>a</sup> avente lo stesso oggetto, a definire in maniera precisa i limiti alla necessità militare affermando per la prima volta il principio giuridico, valido sul piano internazionale, della tutela dei beni culturali nei conflitti armati. L'articolo 27 della Convenzione del 1899, in particolare, stabiliva che:

in sieges and bombardments all necessary steps should be taken to spare as far as possible edifices devoted to religion, art, science and charity, hospitals and places where the sick and wounded are collected, provided they are not used at the same time for military purposes.

L'articolo 27 del Regolamento allegato alla Convenzione del 1907 confermava questi principi inserendo, tra i luoghi da preservare da danneggiamento, anche i monumenti storici. Non prive di contraddizioni e lacune – la previsione della tutela limitata all'assenza di un utilizzo a scopi militari; il mancato riconoscimento della responsabilità individuale e l'applicazione ai soli Stati aderenti; l'applicazione nei soli casi di guerra dichiarata - le due Convenzioni costituiscono comunque, per tutto il periodo a cavallo della Prima Guerra mondiale, le fondamentali normative di riferimento sul piano internazionale.

La guerra apportò a questo quadro alcune ulteriori novità di rilievo ed una accelerazione non trascurabile sul piano dello studio di soluzioni pratiche. I danni subiti da città come Ravenna o Venezia, ad esempio, il bombardamento della cattedrale di Reims, i guasti subiti da città come Lovanio, Ypres, Arras, spiegano il fatto che già nell'aprile del 1918, a guerra non ancora conclusa, la Società olandese di archeologia fosse incaricata dal governo olandese di redigere un rapporto – basato su di un questionario – che formulasse adeguate proposte per la tutela. Oltre a sollecitare la preparazione della difesa dei beni e dei siti monumentali in tempo di guerra, tale rapporto chiedeva l'istituzione di un Ufficio intergovernativo che redigesse un inventario dei siti e dei beni da tutelare, e proponeva l'inviolabilità e la smilitarizzazione di interi centri urbani in ragione del loro valore storico-monumentale: Bruges, Firenze, Norimberga, la *Cité* di Parigi, Roma, Venezia, Rothemburg.

Soprattutto alla guerra aerea ed alle nuove straordinarie possibilità di distruzione che essa aveva evidenziato – e che ancor più avrebbe evidenziato durante il secondo conflitto mondiale – si ricondussero poi due tentativi, dall'esito differente, compiuti tra il 1922-'23 ed il 1935. Il primo fu la redazione di *Regole per il controllo della radiotelegrafia in tempo di guerra e sulla guerra aerea* fatta all'Aja nel dicembre 1922, per essere applicata a partire dall'inizio dell'anno successivo. Tali regole prevedevano in particolare il riconoscimento della possibilità di attacco aereo esclusivamente su obiettivi militari, superando la precedente distinzione tra città difese e città non difese. Specificando rispetto alla genericità delle indicazioni delle due Convenzioni del 1899 e del 1907, evidenziava inoltre il rilievo della difesa dei monumenti “di grande valore storico”, prevedendo, per la loro sicurezza, una serie di “regole speciali”.

Il secondo fu il cosiddetto *Patto Roerich*, stipulato a Washington il 15 aprile 1935 e redatto dal Presidente Onorario del Roerich Museum di New York Nicholas Roerich, che a differenza delle *Regole* dell'Aja del 1922 ebbe valore cogente per gli Stati aderenti. In particolare esso riconobbe come condizione per la protezione dei beni culturali – monumenti storici, musei, istituzioni di scienze, arti, educazione e cultura presenti sul territorio dello Stato membro – la loro *neutralità*, prevedendo una serie di misure operative atte a garantirla, pur ribadendo all'articolo 5 il venir meno di questo principio nel caso di utilizzo del sito a scopi militari.

Nella stessa direzione – già dopo lo scoppio della guerra di Spagna – andò infine il progetto di Convenzione che l'“Office International des Musées”, redasse su sollecitazione della Società delle Nazioni. Basato sul principio di perseguire la tutela del patrimonio in ragione dell'assenza di ogni rilevante interesse alla distruzione, il progetto prevedeva che, senza riferimenti precisi agli obblighi dello Stato nemico, ciascun paese dovesse approntare già in tempo di pace misure per la difesa dei propri monumenti. Tra questi l'isolamento dei siti considerati di rilevante interesse, e la notifica dei beni sottoposti a tutela. Si prevedeva altresì la stipula di accordi bilaterali e l'istituzione di Commissioni Internazionali di inchiesta per la verifica dello stato del patrimonio.

A guerra ormai scoppiata, fu infine l'Associazione internazionale per la protezione delle persone civili e dei monumenti storici in tempo di conflitti armati "Lieux de Genève" a redigere un ulteriore progetto nel quale impegnava lo Stato a non utilizzare i monumenti storici tutelati a fini militari, e lo Stato nemico a collaborare nel rispetto di tali siti. Si prevedeva nuovamente la notifica, la previsione di segni distintivi per le aree protette, l'istituzione di Commissioni di controllo. Sviluppando alcuni principi già presenti *in nuce* nelle Convenzioni dell'Aja, prevedeva l'introduzione della nozione di "città aperta", cui riservare una inviolabilità assoluta attraverso smilitarizzazione: nozione che peraltro fu applicata raramente in ragione delle contestazioni opposte nei singoli casi da Stati nemici.

## VIII

Accanto alla maggiore attenzione sul piano internazionale, la guerra produsse anche il risultato esattamente opposto di una accentuazione ulteriore del ruolo dello Stato nazionale e di una sua trasformazione nel senso dell'allargamento delle competenze. Furono gli Stati nazionali, infatti, ad attuare quel poderoso sforzo di recupero della memoria e dell'identità che ebbe tra le due guerre il proprio apogeo, ed alla base del quale vi era il bisogno di ricomporre il passato che la guerra aveva distrutto. Si pensi, in questo senso, all'apertura di una istituzione come l'Imperial War Museum britannico, le cui collezioni si erano cominciate ad accumulare già nel corso del conflitto con lo scopo di tramandare agli inglesi la memoria dello sforzo e del sacrificio compiuto. Il museo ebbe inizialmente la sua sede presso il Crystal Palace a Sidenham Hill, per poi spostarsi quattro anni dopo negli spazi dell'Imperial Institute a South Kensington ed infine, nel 1936, a Southwark, nell'edificio dell'ex Bethlem Royal Hospital. Il provvedimento del 2 luglio 1920 lo mise sotto il controllo di un Board of Trustees, concepito come un organo autonomo (*corporate*) con compiti di controllo e di gestione. Con analogo provvedimento, e con analogo organizzazione, nel 1934 fu istituito a Greenwich il National Maritime Museum, il maggiore museo inglese per la storia marittima, nato dalle generose donazioni di James Card ed inaugurato nel 1937 da Giorgio VI. O si pensi ad analoghe istituzioni nate negli altri paesi: la collezione della famiglia Leblanc destinata a costituire il nucleo centrale della futura "Bibliothèque de documentation internationale contemporaine", il Museo della guerra australiano, la Biblioteca della guerra tedesca a Stoccarda, le collezioni della Public Library di New York. Di grande rilievo fu poi la battaglia che si ingaggiò intorno alla costruzione dei monumenti ai caduti, ai cimiteri ed ai parchi di guerra, e non meno alle statue che furono erette immediatamente a celebrare il lutto, e che spesso modificarono in maniera significativa lo stesso asse orientativo delle città. In Italia, a dare centralità



geografica e simbolica alla Grande Guerra nella storia nazionale fu la traslazione della salma del milite ignoto al Vittoriano nel 1921. Un caso di grande interesse è quello legato al monumento che celebra la battaglia di Verdun, di cui si cominciò a discutere nel Consiglio municipale della cittadina francese già nel 1917, la cui prima pietra fu posta nel 1920, e che fu infine inaugurato alla presenza del Presidente della Repubblica francese il 23 giugno 1929.

Il compito che lo Stato nazionale si assunse - sanare la ferita aperta dalla guerra e veicolare una adeguata elaborazione del lutto - trovò nelle forme estetiche più tradizionali il proprio terreno d'elezione. Come è stato osservato, alla "lama tagliente dell'ironia" brandita dalle avanguardie per denunciare la disperazione indotta dalla guerra, rispose un'arte molto tradizionale, forse più superficiale ma assai più capace di attivare una forma di ricordo che consentiva a chi avesse subito una perdita di convivervi<sup>14</sup>. Il rapporto con la frattura del quadriennio 1914-'18 si declinò appunto lungo la forma della proiezione avveniristica, o piuttosto verso il recupero malinconico del passato. Da una parte l'allucinazione del moderno, che penetrò le avanguardie artistiche; dall'altro la tristezza del mondo perduto, coltivata nei grandi "depositi della memoria": collezioni, musei, parchi e memoriali, gallerie. La nuova ondata di provvedimenti con i quali i diversi governi intervennero sulla materia del patrimonio culturale ne sono la conferma, come dimostrano ad esempio i ben tredici atti normativi emanati dal 1920 al 1939 dal governo di Sua Maestà britannica. Il principale di questi - l'*Ancient Monuments Act* dell'11 giugno 1931 - aggiornava la precedente normativa del 1909 e costituiva un quadro di riferimento complessivo di lunga durata. Quasi antecedente di questo atto, un provvedimento analogo anche nel titolo - *Ancient Monuments Act* - era stato promulgato l'anno precedente in Irlanda. Ma nella stessa direzione andava ad esempio la legge austriaca del 26 giugno 1928 che assegnava al Governo la cura di biblioteche ed archivi di carattere scientifico e tecnico; la tutela e la gestione di collezioni e servizi relativi all'attività artistica e scientifica; la tutela del paesaggio. O le due leggi promulgate nel 1939 dal governo italiano, così come la legge greca del 1926, che dichiarava proprietà dello Stato qualunque ritrovamento di interesse storico, o la legge maltese del 1925.

Per altro verso, però, l'accentuazione del ruolo dello Stato nazionale determinata dalla guerra, intersecò ed accelerò la sua trasformazione. Il complesso dibattito che attraversò la dottrina giuridica europea tra le due guerre ne segnalò il rilievo perimetrandone i confini. L'industrializzazione aveva già aperto la riflessione verso le nuove competenze che allo Stato avrebbero potuto e dovuto essere riconosciute, nel governo di una società che diveniva di giorno in giorno più complessa. La guerra aveva saldato il legame tra direzione politica e governo economico, allargandola ulteriormente

---

<sup>14</sup> J. Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 156-157.

verso la definizione di uno Stato che nell'assumere nuovi compiti riconosceva il proprio carattere di *welfare State*, secondo una definizione destinata ad entrare nel linguaggio comune all'indomani del secondo conflitto mondiale. Ma di questi compiti, anche la tutela della bellezza ed il riconoscimento di un diritto pubblico al suo godimento furono elementi formativi. Non è un caso che le Costituzioni che cominciarono ad essere approvate tra le due guerre, e poi quelle successive al 1945, inserissero tutte almeno un riferimento anche remoto al problema del governo del patrimonio culturale, o perlomeno del territorio e del paesaggio. Tale riconoscimento ebbe il proprio modello nella Costituzione dell'11 agosto 1919 che delineava l'assetto della neo-costituita Repubblica di Weimar. L'articolo 150, in particolare, precisava che i monumenti storici, le opere d'arte, le bellezze della natura, ed il paesaggio dovessero essere protetti e curati dal Reich, e che rientrasse nella competenza del Reich evitare l'esportazione all'estero del patrimonio artistico. Di questo principio che – come ebbe ad osservare già Costantino Mortati nel 1946 – sanciva la prevalenza del “sociale” sull’ “individuale”, diverse furono le applicazioni, ed in particolare la Costituzione della Repubblica Spagnola del 1931 che poneva sotto la salvaguardia dello Stato, dichiarandola “tesoro culturale della Nazione”, tutta la ricchezza artistica e storica del paese. In taluni casi si riconobbe anche l'esproprio per pubblica utilità, e tra le fattispecie considerate rilevanti ai fini del possibile intervento statale, anche la tutela di intere porzioni di territorio, o ancor più di risorse naturali, come avveniva nella Costituzione irlandese del 1937, in quella polacca del 1921, in quella estone del 1937. Ma ad esempio la Costituzione approvata nel 1930 in Austria riconosceva la competenza al governo federale anche per servizi scientifici e tecnici degli Archivi e delle Biblioteche, per collezioni ed impianti artistici e scientifici, per questioni relative al Teatro federale. La Costituzione romana del 1938, prevedeva all'articolo 16 l'esproprio, inserendo, tra le fattispecie di pubblica utilità, anche l'interesse culturale. Nel 1948, analoga competenza in materia di tutela delle bellezze storico-artistiche nazionali sarebbe stata riconosciuta all'articolo 9 dalla Costituzione della Repubblica Italiana.

## IX

Dopo il 1945, questo intreccio tra dimensione nazionale ed internazionale andò ulteriormente accentuandosi. Da un lato lo Stato nazionale sviluppò al massimo i nessi tra governo politico e direzione economica sull'onda della nuova fase espansiva che l'economia visse fino agli anni Settanta. Lo “Stato del benessere” o *Welfare State*, come fu definito in contrapposizione allo “Stato di guerra” o *Warfare State*, allargò così in maniera sempre più consistente le proprie competenze. E nell'impalcatura dei nuovi diritti che vennero progressivamente riconosciuti, anche quello al godimento della

bellezza, dell'arte, del paesaggio e della natura rappresentò elemento decisivo. Dall'altro lato il problema della tutela della bellezza sedimentata – ovvero del patrimonio culturale ed ambientale – fu al centro del tentativo di riorganizzazione dell'ordine mondiale che si avviò sin dalle ultime fasi della guerra. L'istituzione dell'“United Nations Educational Scientific and Cultural Organization” (UNESCO), nel novembre del 1945, pochi giorni dopo la creazione dell'Organizzazione delle Nazioni Unite (ONU), ne fu il risultato più evidente. Esso testimoniava non solo l'acquisita consapevolezza dell'importanza che il problema della cultura e del suo sviluppo aveva per l'umanità, ma anche di quanto essa dovesse diventare strumento di pace e di dialogo tra i popoli nella ricostruzione del mondo dopo la catastrofe bellica. Questo intreccio ebbe peraltro sullo sfondo un terzo decisivo elemento, che rappresentò le quinte e lo scenario reali della storia dal 1945 in avanti: l'affermarsi, cioè, di un equilibrio politico che nella contrapposizione tra Est ed Ovest, ed ancor più e soprattutto tra il sogno della pace ed il terrore di una nuova devastante e definitiva guerra nucleare, trovò l'elemento effettivo della propria legittimazione.

Osservato da un presente in cui quell'equilibrio è venuto meno, e nel quale anche il ruolo dello Stato nazionale è messo profondamente in discussione, questo periodo tutto sommato assai breve – appena 44 anni – appare in definitiva come il passaggio finale dell'epoca che si era aperta con la prima guerra mondiale. Fu durante questo quarantennio che alcune delle tendenze caratterizzanti la contemporaneità giunsero all'apice della loro forza: basti pensare anche soltanto all'industrializzazione ed al progresso tecnologico, ma non meno alla pervasiva presenza dell'economia nella vita degli Stati e dei cittadini. La stessa percezione del tempo e dello spazio continuarono a deformarsi: l'uno sempre meno controllabile, l'altro sempre più addomesticato, fino agli abissi dello spazio o ai segreti del sottosuolo o degli spazi sottomarini. Fu durante questo periodo, soprattutto, che giunse alle sue estreme conseguenze quel rapporto tra rincorsa del futuro e conservazione del passato che la prima guerra mondiale aveva anticipato. L'arte, da un lato, esprime in maniera sempre più accentuata la prima tendenza: rincorrendo lo sperimentalismo più parossistico o facendosi strumento dei nuovi metodi di organizzazione del consenso per i progetti di ingegneria sociale che si tentarono in alcune parti del mondo. La diffusione e lo sviluppo del realismo socialista ne fu la prova più evidente. La riflessione intorno alla conservazione dell'arte, e più in generale della bellezza, incarnò la seconda, ed il tentativo estremo di adeguarla al mondo nuovo che si delineava all'orizzonte.

La prima conseguenza fondamentale di questo delicato intreccio di elementi fu l'incidenza che la riflessione internazionale ebbe nel dare rilievo al problema e non meno nel trasformare, ampliandolo, il concetto stesso di cultura e di patrimonio culturale. Già la Convenzione dell'Aja del 1954, a lungo documento di riferimento per tutte le legislazioni nazionali in materia, pur riferendosi ancora alla condizione soggettiva del

bene – ovvero alla proprietà culturale (*cultural property*) – indicava al suo interno un ventaglio di beni assai più ampio rispetto alla tradizionale definizione delle “bellezze storico-artistiche”: monumenti di architettura, arte o storia; siti archeologici; complessi di edifici di interesse storico o artistico; manoscritti, libri o altri oggetti di interesse storico, artistico o archeologico; collezioni scientifiche; musei, biblioteche, archivi; ma anche centri monumentali. La Convenzione di Parigi del 1972, introduceva infine l’espressione *cultural heritage* facendo riferimento all’aspetto oggettivo, ovvero all’elemento dell’eredità, del lascito, e del passaggio generazionale. E comprendeva in esso tanto i monumenti, quanto i complessi di edifici di interesse storico ed artistico, quanto infine i “siti” intesi come complessi o aree di interesse storico, archeologico, o estetico, di carattere naturale o frutto del lavoro umano. L’intervento antropico diveniva in questo senso centrale a definire il paesaggio.

Come risultato di questo ampliamento, e del rilievo internazionale che il problema del patrimonio culturale ed ambientale aveva acquisito, pressoché tutti gli Stati del mondo attuarono provvedimenti, settoriali o generali, di tutela, che seguivano gli indirizzi delle Convenzioni, non cogenti sul piano giuridico ma certamente su quello politico e morale. Un censimento anche rapido del database costruito dall’UNESCO nel 2003 lo conferma: anche a non voler considerare le leggi speciali adottate in Italia per le città monumentali (Venezia ed Assisi negli anni Cinquanta), basti considerare le diverse leggi che negli anni Sessanta furono promulgate dal governo danese su singoli aspetti del patrimonio, la legge tedesca del 1955 contro l’esportazione ed il traffico illecito di oggetti d’arte, il nuovo *Monument Act* irlandese del 1954, anche a voler considerare solo alcuni dei paesi europei. In taluni casi fu significativa la trasversalità delle tematiche e dei problemi affrontati: il problema della salvaguardia dei centri storici e del rapporto tra antico e moderno nello sviluppo urbano fu centrale nel dibattito politico e culturale italiano degli anni Sessanta, ma ad esempio fu al centro di alcuni provvedimenti adottati dal governo austriaco prima per la salvaguardia del centro monumentale della città di Salisburgo, poi per la gestione razionale dello sviluppo urbano di Vienna. Ed altrettanto significativamente, tra il 1961 ed il 1962 il governo albanese adottò alcuni provvedimenti per la tutela delle città monumentali ed in particolare della città di Berat.

Certamente divaricati ed assai diversi furono gli indirizzi che questa gestione assunse nelle due aree del mondo, che rispecchiarono in pieno il diverso assetto determinato dall’aprirsi della contrapposizione tra blocco occidentale e blocco sovietico. Nei paesi dell’Europa centro-occidentale, il percorso della tutela continuò a seguire, semmai approfondendole, alcune delle linee già adottate prima della guerra. Semmai si può dire che l’accentuato ruolo dello Stato condusse ad una espansione notevole delle burocrazie: fino a vere e proprie opere di centralizzazione che misero la materia sotto la direzione di un autonomo ministero, come avvenne in Francia nel 1959 ed in

Italia nel 1974-'75. Nei paesi ove era penetrata l'Armata Rossa e che quindi si erano conformati al modello politico, economico ed istituzionale dell'Unione Sovietica, la gestione del patrimonio culturale fu legata essenzialmente ad un modello verticistico, autocratico ed autoritario che rimetteva nelle mani dello Stato ogni tipo di intervento e di controllo. Questa scelta era del resto legittimata dall'acquisizione, nel lessico politico di questi paesi, del concetto di proprietà sociale, che negava pienamente la proprietà privata assoggettando ogni bene al controllo dello Stato. Il patrimonio tutelato era legato, nella sua determinazione, all'idea dell'evidenza del valore culturale, come dimostra il fatto che la legge di riferimento per tutti questi paesi – ovvero la legge polacca del 15 febbraio 1962 – parlasse di “monumenti della cultura” e non di beni culturali. D'altra parte è pure vero che la distanza tra la legge scritta e la sua effettiva applicazione fu sempre molto ampia in considerazione da un lato della debolezza del sistema di controllo affidato ad un personale scarso e poco preparato tecnicamente in quanto di nomina politica; dall'altro al fatto che ogni singolo governo scegliesse un proprio indirizzo concreto di gestione esso pure legato ad obiettivi di carattere politico: la battaglia contro il patrimonio religioso e soprattutto gli edifici di culto – addirittura brutale nel caso della Romania – ne costituisce un esempio tipico.

Il ruolo dello Stato nella protezione del patrimonio fu infine sottoposto ad una ulteriore prova dal fatto che il ventaglio dei beni da tutelare si allargasse, a partire dagli anni Settanta, anche a quello che venne definito come patrimonio culturale intangibile; e che al compito della tutela si affiancasse, per progressivamente sostituirlo, quello della valorizzazione. Sotto il primo rispetto, è utile osservare come il concetto di patrimonio culturale intangibile – ovvero quel patrimonio che si considera costituito di tutte quelle manifestazioni appartenenti alla cultura di un popolo che vivono nel momento in cui vengano praticate (dalla musica al ballo, al folklore) – riflettesse, nel suo affermarsi, anche un mutamento negli indirizzi complessivi della geopolitica mondiale. Fu infatti dall'originario movimento delle Conferenze panamericane degli anni Cinquanta, e poi dalla richiesta inoltrata all'UNESCO dal governo boliviano nel 1973, che prese le mosse una definizione giunta oggi al riconoscimento anche della lingua come patrimonio culturale meritevole di tutela. Fu pertanto anche in relazione al vasto movimento di decolonizzazione apertosi negli anni Cinquanta, e più in generale all'affermazione di nuovi soggetti nazionali sul palcoscenico della storia, di nuove aree del mondo nella geopolitica planetaria, che prese consistenza questa concettualizzazione nuova. Insieme a questo, poi, non va dimenticato come al concetto di patrimonio culturale intangibile si sia profondamente legato anche lo sviluppo del movimento internazionale per la tutela dei diritti umani, fino a ricongiungerlo in una problematica che può essere considerata – e viene oggi considerata – unitaria.

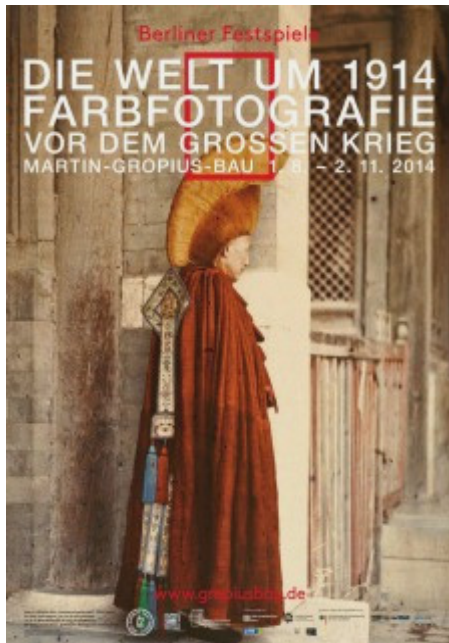
D'altra parte è pure opportuno chiedersi se questo dilatarsi non abbia rappresentato in fondo anche la progressiva rottura di quei limiti concettuali e di quei principi filosofici che la modernità aveva introdotto e che questa così breve età contemporanea ha tentato di salvare e di conservare. Quanto ad esempio l'apertura sempre maggiore del concetto di bene culturale denunci anche lo smarrimento dell'antica idea di bellezza che aveva legittimato la ricerca storico-artistica dall'Illuminismo in avanti. E quanto la ricerca di nuove forme e di nuovi luoghi di conservazione non confermi questa tendenza nel tentativo – oggi almeno certamente vano – di adeguare un concetto come quello di bellezza al pervasivo potere della tecnologia, che sta cancellando così rapidamente la presenza stessa della cultura letteraria e storica. Né meno si dovrebbe forse riflettere sul declino dello Stato come soggetto deputato all'organizzazione del vivere sociale, e quindi anche alla gestione di questo peculiare e significativo aspetto di esso. Quale ruolo può avere – in questo senso – la salvaguardia del patrimonio e la sua valorizzazione a fini economici nel "villaggio globale" dell'informatica e della finanza? E quale in un mondo che tende a superare i confini ed il ruolo delle culture nazionali verso dimensioni sovra-nazionali o ancor peggio verso una informe amalgama dove tutto appare in fondo uguale a tutto? Se lo si guarda da un minuscolo angolo della terra, il mondo attuale sembra davvero assumere le forme di una landa "desolata" nella quale i segnali del futuro cercano faticosamente di emergere insediandosi nei paesaggi urbani, nelle reti di comunicazione, nei suoni e nelle luci di un tempo schiacciato su di un eterno presente. Ed i segnali del passato, i grandi "depositi" nei quali si cerca di conservare la memoria che il Novecento ci ha lasciato, appaiono sedimenti ogni giorno più periferici, più lontani dalla comprensione e dalla realtà della vita, quasi oggetti abbandonati sulla strada del mondo. Forse, ad un eventuale studioso che vi si accosterà tra due o trecento anni, il Novecento apparirà come una delle tante flessioni e decadenze che la storia presenta a cicli continui. Allo storico che lo vive come contemporaneità, il problema si pone oggi come interrogativo forse innanzitutto esistenziale: capire cosa resti di un passato che sembra inabissarsi e cosa stia emergendo sulla superficie di questa "terra desolata". Capire se sotto il gelo attuale si nascondano i germogli di una nuova primavera o se questa terra "desolata" sia anche, ormai, irrimediabilmente "guasta".



## LUMEA LA 1914. FOTOGRAFIA COLOR ÎNAINTE DE MARELE RĂZBOI

**RALUCA BETEA\***

O incursiune vizuală în universul începutului de secol XX, care defilează prin fața ochilor imaginea vechiului pod din orașul Mostar (Bosnia Herzegovina), figurile locuitorilor cartierului Pera din Istanbul (Turcia),



portretul de grup al unor asceți indieni, imaginea unui lama în straie de ceremonie (China). Aceste fotografii color, alături de multe altele, au fost prezentate în cadrul expoziției *Die Welt um 1914. Farbfotografie vor dem Grossen Krieg* (Lumea la 1914. Fotografia color înainte de Marele Război), organizată cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la izbucnirea primului război mondial. Realizată de Berliner Festspiele Martin-Gropius-Bau, în colaborare cu LVR-LandesMuseum Bonn, expoziția a fost găzduită de Martin-Gropius-Bau, unul dintre cele mai renumite spații expoziționale din Germania, putând fi vizitată în perioada 1 august – 2 noiembrie 2014.

Meritul principal al acestui proiect expozițional este de a face cunoscută publicului larg colecția *Les Archives de la planète*, având în vedere faptul că fotografiile color și filmele care o constituie au fost aproape uitate și nu au fost accesibile până de curând. Fondatorul și finanțatorul colecției a fost bancherul și omul de afaceri francez Albert

---

\* Referent cultural în cadrul Institutului Cultural Român de la Berlin, [raluca\\_betea@yahoo.com](mailto:raluca_betea@yahoo.com)

Kahn (1860-1940). Începutul arhivei se situează în anul 1909, când inspirat de reușita fraților Lumière, acest mecena milionar a susținut bursieri și a angajat fotografi, pe care i-a trimis în întreaga lume, pentru a realiza fotografii color. Pentru a familiariza publicul cu contextul mai larg al evoluției fotografiei color, curatorii expoziției au propus în prima sală o prezentare succintă a acesteia, punctând primele încercări și tehnicile dezvoltate până la reușita lui Auguste și Louis Lumière, care au patentat în anul 1904 procesul lor Autochrome.

Afișul expoziției. Stéphane Passet, China, Peking, Palatul Purității Cerești, cea de-a patra curte, un lama în haine de ceremonie, 26 mai 1913.

Ca punct central al expoziției din Berlin – din colecția *Les Archives de la planète*, care cuprinde 72,000 de fotografii realizate prin procesul color Autochrome – au fost expuse o selecție extrem de valoroasă de 200 de instantanee. Li s-a oferit astfel vizitatorilor o șansă unică de a admira, conform afirmațiilor organizatorilor, această comoară vizuală care prezintă o lume de mult dispărută. O parte dintre imaginile incluse în cadrul expoziției, sunt pentru prima dată prezentate publicului. Pe lângă această selecție reprezentativă de fotografii, sunt prezentate și o parte dintre filmele realizate de angajații și bursierii lui Albert Kahn. Așa cum surprinde atât de bine titlul arhivei, imaginile fac o incursiune planetară, parcurgând Europa prin regiuni precum Norvegia, Insulele Britanice, Franța, Peninsula Balcanică sau Turcia. Continentele mai îndepărtate au constituit de asemenea un punct de atracție: fotografiile realizate în Brazilia și Statele Unite ale Americii reprezintă cele mai timpurii fotografii color din aceste zone, cunoscute până în prezent. O parte dintre imaginile selectate în expoziția din Berlin oglindesc fascinația lui Albert Kahn pentru Asia, care a desemnat fotografi să immortalizeze prin intermediul acestui proces, țări precum China, India, Vietnam sau Mongolia. Surprinzând viața de zi cu zi din aceste areale geografice, la începutul secolului XX, scopul întemeietorului acestei arhive a fost să prezinte diversitatea aspectelor culturale și totodată să immortalizeze pe plăci fotografice tradițiile, care începeau să fie tot mai amenințate de efectele globalizării și ale procesului de modernizare.

Fotografiile expuse reușesc să impresioneze vizitatorul contemporan, obișnuit cu o imagine alb-negru a acelei perioade din istoria umanității, prin intensitatea culorilor, contrastele cromatice, expresivitatea chipurilor umane, bogăția cadrelor naturale și arhitecturale, diversitatea obiceiurilor și frumusețea costumelor vechi. Creată în perioada de dinainte de primul război mondial, într-un moment când statele europene începeau deja să se înarmeze, într-un context apăsător care prevestea izbucnirea primei conflagrații mondiale, această colecție a fost plănuită și ca o misiune în slujba păcii, prin aducerea străinilor mai aproape unul de celălalt.

Viziunea internaționalistă și idealistă a lui Albert Kahn explică convingerea sa că, documentarea lumii prin intermediul noului proces fotografic Autochrome, va putea să conducă la creșterea conștientizării și cunoașterii varietății culturale.

Pe lângă prezentarea detaliată a arhivei realizate de Albert Kahn, expoziția acordă atenție și omului care a stat în spatele acestui amplu demers. Prin intermediul unor fotografii, filme și obiecte din anturajul său, sunt prezentate ambianța în care a trăit bancherul și pasiunea acestuia pentru proiectul fondat.

Deși din punct de vedere al economiei spațiului, expoziția aduce în prim plan *Les Archives de la planète*, prin prezentarea altor proiecte asemănătoare, este oferită o privire de ansamblu a modalităților folosirii fotografiei color de-a lungul primei perioade a secolului trecut. Sunt documentate două demersuri contemporane cu cel al bancherului francez. Deși nu se caracterizează prin viziunea enciclopedică și perspectiva internațională specifică arhivei planetei, fotografiile realizate de Adolf Miethe (1862-1927) și Sergej Mikhailovich Prokudin-Gorskii (1863-1944) surprind aceeași tendință de a documenta lumea înconjurătoare prin intermediul fotografiei color. Limitându-se la o perspectivă regională și națională, instantaneele surprinse de cei doi immortalizează regiuni din Germania și respectiv Rusia țaristă.

Pe lângă demersurile de documentare a vieții cotidiene, noua tehnică a fotografierii color, a fost pusă în prima parte a secolului XX în slujba propagandei de război. Această întrebuințare este documentată în ultimele săli ale expoziției, unde sunt prezentate fotografii de război și cărți poștale, care redau printre altele, într-o aură patriotică, viața în spatele frontului și buna înțelegere între soldați. Prin eludarea momentelor de suferință și a distrugerilor materiale provocate de război, statele beligerante încercau să își legitimeze astfel acțiunile.

Dacă în ansamblu, această expoziție se caracterizează prin modalități de expunere clasice, ultima sală aduce în centrul atenției un element interactiv, care constă în reconstituirea procedeeului fotografiei color, care are la bază trei plăci pigmentate în roșu, albastru și verde. Vizitatorul este invitat să se fotografieze singur și să fie martor la combinarea celor trei ecrane care redau culorile mai sus menționate și din care rezultă produsul final: imaginea color.

*Lumea la 1914. Fotografia color înainte de Marele Război* reprezintă o reușită din mai multe puncte de vedere. În primul rând expoziția oferă o documentare detaliată a începuturilor fotografiei color și a diverselor funcții cu care noua tehnică a fost investită. Mai mult, acest proiect curatorial reușește să aducă la viață o lume plină de culoare, care nu încetează nici astăzi, după o sută de ani, să impresioneze privitorii. Nu în ultimul rând, prezentând publicului larg un demers cultural deosebit, care până în ultimii ani a rămas relativ necunoscut, expoziția poate fi considerată un omagiu adus lui Albert Kahn, fondatorul celei mai importante colecții de fotografii color timpurii.



## ART BASEL 2015

### GHEORGHE MÂNDRESCU\*

Un bun și vechi prieten, elvețian, m-a invitat să văd Art Basel 2015 în ziua de 17 iunie (prima din cele trei deschise publicului) și să intru în imensul șir de vizitatori care putea să vadă grandioasa desfășurare de oferte reunite la târgul celor mai importante galerii de artă din lume. Nu era o expoziție cu o temă, cum corect erai avizat de la intrare, ci era Art Unlimited 2015.

Am scris aceste rânduri în dimineața zilei următoare copleșit de impresiile adunate în multele ore trăite în labirintul compartimentărilor din cuprinzătoarea hală ridicată în centrul orașului, după modelul spațiilor industriale mult răspândite astăzi. Comentariul se referă la panorama unei realități artistice dificil de urmărit prin amploarea sa. Peste opinii surprinzătoare despre secvențe adesea șocante, provocatoare, plutește dominatoare obsesia urmăririi disecărilor, a unei repetabilități impusă de patima modelului epidemiei de publicitate, strecurând printre geometrizări și exerciții de culoare ceea ce poate servi, psihologic, o lume cercetată de echipe și în laboratoare sofisticate destinate a găsi ungherele ascunse ale indivizilor și mulțimilor spre a putea să fie exploatate mai eficace. Într-o asemenea expoziție unde vorba românului, a tunat și a adunat de toate pentru toți, aproape nimic nu te îndeamnă să te oprești la nume, la autori. Amatorul și colecționarul de artă de astăzi pare a fi total diferit de cel de la începutul secolului XX. Toți sunt sclavii tehnologiilor, materialelor noi, efectelor surprinzătoare, îmbârligăturilor neașteptate, cât mai neașteptate, patronate adesea decisiv de soluția calculatorului.

Într-un moment de respiro, scriind aceste rânduri, am căutat în biblioteca prietenului Seppi, bogată în a ilustra panorama artistică a ultimului secol, deci am căutat un reper al anilor trecuți și ochii mi-au căzut pe un catalog de expoziție: **Francis Bacon und die Bildtradition-Tizian, Velasquez, Rembrandt, Goya, Van Gogh, Picasso**, Kunsthistorisches Museum, Wien 2004, și nu întâmplător, căci în panorama de la Basel erau și frecvente coborâri în adâncuri tenebroase, exercițiu devenit manierist în ultimele decenii, relevând „plăcerea” cercetării mizeriei fără limite ca un fel de purgatoriu impus în acel „gunoi uman” cum preciza titlul uneia dintre lucrările

---

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

expuse la Art Basel. Lumea căutărilor lui Francis Bacon a lăsat și ea rădăcini pe același drum. Obosisem în acel periplu și mă întrebam: până când mizăm pe coborâre în adâncuri? până unde? Poarta deschisă acum mii de ani la Lascaux și Altamira spre frumos și ideal a sărit din țâțâni și azi trebuie (parcă așa ni se spune) să trecem mai adesea prin porțile întunericii descifrând mesajul său prin instalații și decorativism facil.

Dar să nu mă rezum doar la atât. Imensa reunire de ofertă artistică nu s-ar zice că era lipsită de inventivitate urmând asemenea unei pelicule de film cadru după cadru, numeroase curiozități. Producții industriale, precum zeci de oale plasate pe un imens fundal, sau nenumărate ecrane de televizor cu proiecții țâșnind din întuneric, reluate obsedant, reflectă tirania axată pe noutatea efectelor tehnice și materiale. Lipsește ceva ce este dincolo de aceste jucării moderne produse ale revoluțiilor industrială și tehnologică.

Și totuși tot la Basel, într-o altă zi m-am simțit eliberat de apăsătoarea tutelă a temei mecaniciste, industriale, când m-am bucurat de inteligența și inventivitatea tehnică a geniului artistic în muzeul dedicat lui Tinguely. Este o expoziție în care zâmbești și te bucuri de frumusețea deloc apăsătoare pe care descoperirile lumii tehnice ne-au oferit-o mai la începuturi. Lumea avea atunci și alte reperi, încă nezdrobite. Gustul pe care îl simțeai la ieșirea din Art Basel 2015 era diferit. Se cerea o clarificare pentru a face un pas înainte.

Un spirit mai liber, variat, cu evident mult mai multă bucurie a creației l-am găsit la **Liste**. Ce este **Liste**? este tot un târg de artă organizat concomitent și în paralel cu Art Basel și care există de douăzeci de ani, găzduit tot câteva zile în fabrica de bere Warteck care-și golește spațiile și-l oferă celor ce nu au loc la Art Basel. Condiția este să fie tineri, până la patruzeci de ani. În încăperile mici ale unei construcții de la jumătatea secolului al XIX-lea expozițiile restrânse de artist oferă o mare diversitate nefiind limitate de dominantele de la Art Basel. La Liste nu se vrea a se face concurență celor de la Art Basel. Cum spunea într-un interviu din 2013 Peter Bläuer, entuziastul director de la Liste, „... la Warteck se află sora mai mică a lui Art Basel, o surprindere sinceră a spiritului timpului”. Este încurajator că tinerii artiști de la Liste au un drum mai detașat. Este o șansă pentru diversificarea în viitor a ceea ce se va expune la Art Basel. Va conta și contribuția alegerii galeriștilor ca și evoluția culturală a publicului.

Vizita la Art Basel 2015 mi-a prilejuit întâlnirea și cu opera artistului român Mircea Cantor care pe un cadru gigantic 400×900 cm a expus **Anthroposynaptic 2015 - Embroidery on traditional Romanian male and female shirts 50 elements**. Atrăgea atenția prin dimensiune și decorativism. Când am văzut cele cincizeci de cămăși țărănești încorsetate printr-o funie răsucită suprapusă, am zăbovit spre a



încerca o lămurire pentru o primă senzație șocantă. Știind cât de greu se mai găsesc aceste cămăși în lumea satelor românești de astăzi, m-am gândit la efortul artistului de ale aduna singur sau prin misiți, la cei care s-au lepădat de ele și la zelul achizitorilor. Dacă aceștia din urmă apreciau valoarea sau nu, contează mai puțin. În schimb artistul este cert că a mizat pe unicitatea lor pentru a da cât mai mult sens, susținere, "instalației" sale. Pentru majoritatea străinilor prezenți în hală, dincolo de ideea reunirii artistului, altfel interesantă, lucrarea nu putea spune mai mult. De departe bietecele cămăși nu rămân decât niște bucăți de pânză mototolite, suport al unei "savante" și unice imaginații jucăușe de autor. De aproape însă, pentru cine are ochi și suflet ele au un mesaj profund, nedemn subordonat. Nu de puține ori în istoria noastră acest mesaj ori nu a fost perceput, ori nu a fost respectat cum se cuvine.

Încearcă să spună mai mult, un text alăturat pus pe o pagină de Mihnea Mircan. Și cum se întâmplă adesea, se fac comentarii care încearcă să îmbogățească mesajul strict plastic și care nu spun mare lucru, ci îmbracă totul într-o aură misterioasă. Se exagerează conexiuni se subliniază angoasa în care trăim și pe care opera ar prezenta-o.

Pentru mine a fost tulburătoare de la început ideea folosirii masive a unor elemente de patrimoniu național românesc, pe cale de dispariție, ce ar putea fi conservate într-un muzeu etnografic și expuse în cadrul unor teme ilustrând complex epoci și istorie a creației populare, decât să fie subordonate inventivității unui artist contemporan, român și el, preocupat de a stârni curiozitate prin originalitatea ideii sale. Nu aș zice că m-am simțit chiar mândru de cele văzute.

