



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI



HISTORIA ARTIUM

1/2022

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
HISTORIA ARTIUM**

1 / 2022

January – December

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES

HISTORIA ARTIUM

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

GENERAL EDITOR:

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 KOVÁCS ANDRÁS, 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 67 (LXVII) 2022
DECEMBER
1

PUBLISHED ONLINE: 2022-12-30
PUBLISHED PRINT: 2022-12-30
ISSUE DOI: 10.24193/subbhistart.2022

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

NICOLAE SABĂU, *La Beatissima Vergine del Carmine* – icoana miraculoasă a Bisericii catolice de pelerinaj de la Maria-Radna * *La Beatissima Vergine del Carmine* – l'icoana miracolosa della Chiesa cattolica di pellegrinaggio di Maria-Radna * *La Beatissima Vergine del Carmine* – the Miraculous Icon of the Catholic Pilgrimage Church of Maria-Radna 5

GIULIO ANGELUCCI, Hortus conclusus. *La Sacra Famiglia* lauretana di Lorenzo Lotto * Hortus conclusus. *Sfânta Familie* din Loreto de Lorenzo Lotto * Hortus conclusus. *The Holy Family* of Loreto by Lorenzo Lotto 47

TEODORA SMULTEA, Figuri de sfinți ierarhi in iconografia ortodoxă de secol XIV în spațiul românesc * Figures of Holy Hierarchs in the Fourteenth Century Orthodox Iconography in the Romanian Space 65

CLAUDIA M. BONȚA, *Tableaux vivants*. Cotidian rococo în grafică de secol XVIII * *Tableaux vivants*. Rococo Daily Life Scenes Depicted in Graphics of the 18th Century 91

- CONSUELO EMILJ MALARA, Mahmud II e l'uso propagandistico della propria immagine. Il caso della miniatura di Torino * Mahmud II și folosirea propagandistică a propriei imagini. Cazul miniaturii de la Torino * Mahmud II and the Propagandistic Use of His Own Image. The Case of the Turin Miniature..... 105
- GUDRUN-LIANE ITTU, Ausstellungen der Maler Otto Fikentscher (1862 Zwickau – 1945 Baden Baden) und Franz Domscheit/Pranas Domsaitis (1873 Kropiens/Gajewo – 1962 Kapstadt) in Hermannstadt/Sibiu * Expoziții ale pictorilor Otto Fikentscher (1862 Zwickau – 1945 Baden Baden) și Franz Domscheit/Pranas Domsaitis (1873 Kropiens/Gajewo – 1962 Cape Town) în Sibiu * Exhibitions of the Painters Otto Fikentscher (1862 Zwickau – 1945 Baden Baden) and Franz Domscheit/Pranas Domsaitis (1873 Kropiens/Gajewo – 1962 Cape Town) in Sibiu..... 121

RECENZII – BOOK REVIEWS

- Bryan C. Keene, Karl Whittington (eds.), *New Horizons in Italian Trecento Art. Proceedings of the Andrew Ladis Trecento Conference, Houston, November 8-10, 2018*, Brepols, 2020, publicată 2021, 320 p., cu ilustrații color (SIMONA DRĂGAN) 137
- Radu Popica, *Centrul artistic Brașov de la origini până la contemporaneitate. Artele plastice (sec. XV-XX)*, Editura Muzeului de Artă Brașov, 2022, 488 p. + ilustrații color și alb-negru (GHEORGHE MÂNDRESCU) 147

IN MEMORIAM

- VASILE DUDA, In Memoriam - Ingo Glass (09.IV.1941 – 27.X.2022) 151

LA BEATISSIMA VERGINE DEL CARMINE – ICOANA MIRACULOASĂ A BISERICII CATOLICE DE PELERINAJ DE LA MARIA-RADNA

NICOLAE SABĂU*

RIASSUNTO. *La Beatissima Vergine del Carmine – l'icona miracolosa della Chiesa cattolica di pellegrinaggio di Maria-Radna.* Il presente articolo rappresenta un intervento scientifico di un'incontro tra la ricerca storico-documentaria, iconologica e iconografica del tema. Lo studio delle "Sacre icone miracolose" della Transilvania, delle regioni di Maramureș, Bihor e Banat hanno fatto, e fanno parte del programma di ricerca dell'autore da più di cinque decenni, aggiungendosi alla ricchissima bibliografia riguardante le icone miracolose che si trovano nelle chiese della Moldavia e Muntenia, menzionati dal ricercatore di Cluj. Nel preambolo il lettore conoscerà la storia documentaria ma anche quella leggendaria della fondazione del monastero francescano Maria-Radna iniziando dall'anno 1327, nell'epoca del re Carlo Roberto d'Angiò, la vita, i compimenti e le metamorfosi di questo monastero, le costruzioni successive, l'edificazione della capella nell'anno 1520, le distruzioni del periodo ottomano (1551), le ricostruzioni della Chiesa dovuti a fedeli generosi e la sua dotazione con l'icona della Vergine col Bambino, più precisamente, in conformità all'epigrafo dalla parte inferiore, LA BEATISSIMA VERGINE DEL CARMINE, meraviglioso dono dell'anziano bosniaco Georg Viriçonosa (Virchonossa) dell'anno 1668. Il momento che segna e nota il miracolo è l'anno 1695, quando la piccola chiesa fu saccheggiata e messa a fuoco, l'unico pezzo salvato dalle rovine e dalla cenere essendo l'icona della Madre di Dio. Questo momento leggendario fu seguito da un'altra vicenda miracolosa cioè quella della punizione del visir profanatore della Chiesa quando il suo cavallo fu bloccato mentre un suo zoccolo fu intrappolato in un frammento di pietra (*La traccia dello zoccolo*). Il terzo atto dello scenario leggendario racconta di un nuovo incendio della capella francescana dai turchi e il giudizio divino, quello d'indirizzare le fiamme distruttive verso l'esercito ottomano oltre il fiume Mureș a

* Profesor universitar la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Romania, sabau.nicolae43@yahoo.com



Lipova. La notizia di questi fatti miracolosi si è diffusa con rapidità, da allora in poi i fedeli venendo in pelegrinaggio, non solo dalle vicinanze, ma proprio da lontano per inchino e preghiera di fronte alla icona della Madre di Dio, l'icona miracolosa, responsabile per le guarigioni miracolose di pelegrini malatti, guarigioni che furono iscritti nel registro della chiesa iniziando col 1707. Di seguito la cronaca della chiesa nota lavori di ricostruzione tra (1722-1727), l'inizio della costruzione della nuova chiesa (24 giugno 1734), l'innalzamento dell'ala nordica e di sud-ovest del monastero (1743-1747), la collocazione della prima pietra di una basilica monumentale, il 7 giugno dell'anno 1756 nel giorno di Pentecoste, in presenza del gran Preposto del Capitolo cattedrale di Cenad, che aveva la residenza a Timișoara, Clemente Rossi, del Consigliere originario di Banat Iacob Salbek e del superiore del monastero Ieronim Bocsin. Le costruzioni condotte da Karol Vogel saranno concluse nel 1767, anno in cui fu santificata la Chiesa dal Vescovo di Cenad, Anton Engel, in quale occasione fu collocata sull'altare principale l'icona *La Beatissima Vergine del Carmine*, placcata con ornamenti di argento, oro, perle e pietre preziose grazie al maestro viennese Joseph Moser. La meta del XIX secolo segna la fine del montaggio del mobilio liturgico formato da otto altari dedicati a santi protettori [*Il sacro cuore di Gesù e Il sacro cuore di Maria* (1824); San Francesco d'Assisi (1805) e Sant'Ana (1822); il fidanzamento della Vergine (1781), lavoro del pittore dell'Accademia regale ed Imperiale, Franz Wagenschön; Sant'Antonio da Padova (1762), creazione del maestro Ferdinand Schiestl autore anche della fresca del santuario; il Battesimo del Redentore (fine del XVIII secolo) e San Giovanni Nepomuk (1723)]. L'icona miracolosa della chiesa di Radna fu lavorata nell'officina Remondini di Bassano del Grappa, dopo la meta del XVII secolo, facendo parte di un'ampia produzione d'incisioni religiose popolari richiesti dal mercato artistico del tempo. Il lavoro su carta delle dimensioni di 477 x 705 mm rappresenta nel campo centrale La Vergine Maria con il Gesù bambino in braccia (*Hodighitria*), in un'originale riunione iconografica dei modelli *Elousa* e *Glykophilousa*. La silografia nota il evidente collegamento del messaggio iconografico e iconologico con la storia del culto dell'abito liturgico (lo scapolare) dei testi liturgici medievali e premoderni come anche con l'immagine con la scena del registro inferiore, una rappresentazione visuale di quello "privilegio Sabatino", più precisamente la promessa per quelli che indosseranno quello "scapolare" di essere liberati dal Purgatorio nel primo sabato dopo la loro morte (uno dopo l'altro gli angeli salvatori tirano fuori dal luogo avvolto dalle fiamme, le anime e i corpi che indossano lo scapolare). Tra i lavori di riferimento sul tema, per capire, intendere e per la storia dell'immagine, per l'iconografia tradizionale della *Madonna "del Carmelo"* (oppure nella lingua spagnola "*del Carmine*"), per l'origine / la storia della festa, per le commemorazioni solenni, per la festa dell'abito dello "*scapolare*", per la festa fuori dell'Ordine carmelitano e la festa nella Chiesa Universale, l'autore presenta in traduzione dalla lingua italiana, un testo inedito nella letteratura rumena specializzata, il libro di P. Albino del Bambino Gesù (OCD), *Lo Scapolare della Madonna del Carmine*, Ed. Ancora, Milano 1957. Una dettagliata analisi relativa alla composizione, iconografica fu fissata sui 14 *ex-voto* quali incorniciano l'icona *La Beatissima Vergine del Carmine*. Grazie alla moderna tecnica fotografica, attraverso l'amplificazione, attraverso

l'aumento della loro dimensione, fu "letta" la storia e il racconto di questi miracoli. Sopra la Madre di Dio: 1. *Molti dormendo colti sotto alla /ruina della casa nescono viui* (Mentre dormivano sono colti sotto la rovina della casa, ma essi rimangono vivi). 2. *Sommergendosi la naue, fa voto/ vn pesce ottura e si saluano* (Mentre la nave sommerge, fa voto/, un pesce riempie la rottura e la nave si salva). 3. *Vn putto stato 3. giorni nel fiume, / fa voto Pad(re) e Mad(re), e la pesca viuo.* (Un bambino è rimasto per tre giorni nel fiume, facendo voto il padre e la madre lo pescano vivo). 4. *Vno ferito graueamente, getato in/mare fa voto e si libera* (Un ferito grave viene gettato nel mare, fa voto e si libera). 5. *Vn figliuolo gettato in pozzo, eco/-perto di sassi dopo 8. die caua vivo* (Un figlio gettato nel pozzo e coperto di pietre è trovato vivo dopo otto giorni). 6. *L'an(no). 1050 (=1500) portandosi quest imag(ine)/. À Roma v(n) strop Risanato la segue* (Nell'anno 1050 (=1500) portando quest'immagine a Roma uno storpio guarisce). Nella parte destra della Madre di Dio (alla sinistra di chi guarda): 7. *Da altiss(ima). Finestra vn fu-/giendo dall incendio d'une casa fa voto alla (Madonna), e si sal(vano).* (Dall'altezza della finestra di una casa un fuggente da incendio fa voto alla Madonna e si salva). 8. *Cadendo vno da vn altissi-/ma pianta inuoca la Ma-/donna del Carmine, e non/ riceue male alcuno.* (Cadendo uno da un alto albero, invoca la Madonna del Carmine e viene salvato dal male). 9. *Vn ferito con 30 ferite a que-/B(eata). V(ergine) del Carmine/ricore e si risana* (Un ferito con 30 ferite chiede aiuto alla Santa Vergine del Carmine e si riprende). 10. *Essendo sententiato vno al-/la forcha viene dalla Beata/Vergine liberato.* (Uno essendo condannato ad essere innalzato sul patibolo viene liberato dalla Santa Vergine). Nella parte sinistra della Madre di Dio (alla destra di chi guarda). 11. *Carlo Cassa di Verona/ da Barbare gente in prigionia-/te fa voto e si libera.* (Carlo Cassa di Verona fatto prigioniero dai Barbari s'inchina e viene rilasciato). 12. *Vn cieco fa voto alla Glo-/riosa Maria del Carmine, e impetra il ve-/dere).* (Un cieco s'inchina alla gloriosa Vergine Maria del Carmine e riprende la vista). 13. *Vn padre Troua viuo il figlio./ chegli era stato da un nemi(-)co vciso e sepolto.* (Un padre trova il suo figlio vivo quale fu ucciso e sepolto da un nemico). 14. *Giostrando a vn principe,/ viene passata la coscia fa voto e si sana.* (Nella giostra un principe viene trafitto alla coscia, fa voto e si riprende.) La nostra ricerca dimostra il fatto che la xilografia della chiesa di Radna è una delle realizzazioni più elaborate della La Stamperia Remondini che produce tra gli anni 1657-1861. L' affermazione si appoggia sul paragone con altre stampe che hanno rappresentazioni a questo tema, tra i quali una incisione "a bulino" (233x167 mm) dove la Madonna del Carmine è inquadrata da dieci scene che illustrano i miracoli di Santa Maria e una seconda variante dovuta alla stamperia Remondini, dell'anno 1830, una xilografia colorata con l'epigrafe " B. V. DEL CARMINE CO' MIRACOLI", dove in quelli dieci scene che inquadrano il lavoro furono ripresi una parte delle sequenze miracolose dell'icona della Chiesa di Radna.

Parole chiave: il monastero Maria-Radna, l'icona miracolosa, La Madonna del Carmine, ex-voto, L'Ordine Franciscano, L'Ordine Carmelitano, l'abito liturgico (lo scapolare), La stamperia Remondini, xilogravure religiose popolari.

REZUMAT. *La Beatissima Vergine del Carmine* – icoana miraculoasă a Bisericii catolice de pelerinaj de la Maria-Radna. Articolul de față reprezintă un demers științific al unei comuniuni între cercetarea istorică-documentară, iconologică și iconografică a temei. Studiarea „Sfintelor icoane făcătoare de minuni” din Transilvania, din ținuturile maramureșene, bihorene și bănățene a făcut și face parte din programul de cercetare al autorului de mai bine de cinci decenii, adăugându-se bibliografiei extrem de bogate referitoare la icoanele miraculoase aflate în bisericile din Moldova și Muntenia, menționate de cercetătorul clujean. În preambul cititorul va cunoaște istoria documentară dar și aceea legendară a fondării mănăstirii franciscane Maria-Radna începând cu anul 1327, în epoca regelui Carol Robert de Anjou, viețuirea, realizările și avaturile acestui așezământ monahal, construcțiile succesive, edificarea capelei în anul 1520, distrugerile lăcașului în perioada ocupației otomane (1551), refacerile bisericii datorate unor credincioși generoși și înzestrarea ei cu icoana Fecioarei cu Pruncul, mai exact, potrivit epigrafului din partea inferioară, LA BEATISSIMA VERGINE DEL CARMINE, minunat dar al vârstnicului bosniac Georg Viriçonosa (Virchonossa) din anul 1668. Momentul de marcare și de remarcare a miracolului este anul 1695, când mica biserică a fost jefuită și incendiată, unica piesă salvată de sub ruine și de sub cenușă fiind icoana Maicii Domnului. Momentul acesta legendar a fost urmat de o altă întâmplare miraculoasă aceea a pedepsirii vizirului profanator al lăcașului prin blocarea calului său a cărui copită a fost prinsă într-un fragment de piatră (*Urma copitei*). Actul al treilea al scenariului legendar povestește despre o nouă incendiere a capelei franciscane de turcii și judecata divină, aceea de purtare a flăcărilor mistuitoare spre tabăra otomană de peste Mureș, la Lipova. Vestea acestor întâmplări miraculoase s-a răspândit cu repeziciune, de atunci încolo credincioșii venind în pelerinaj, nu doar din zonele învecinate, ci chiar de la mari depărtări, pentru închinăciune și rugă în fața icoanei Maicii Domnului, icoana făcătoare de minuni, căreia i se vor atribui vindecările miraculoase ale unor pelerini bolnavi, însănătoșiri ce au fost înscrise în evidența bisericii începând cu anul 1707. În continuare cronica așezământului religios consemnează lucrări de refacere a lăcașului (1722-1727), deschiderea unui șantier de ridicare a noii biserici (24 iunie 1734), edificarea aripii nordice și aceea sud-vestică a mănăstirii (1743-1747), așezarea pietrei de temelie a unui lăcaș de cult monumental, în 7 iunie 1756, în ziua de Rusalii, în prezența Prepozitului mare a Capitlului Catedral din Cenad, cu reședința la Timișoara, Clemente Rossi, a Consilierului bănățean Iacob Salbek și a starețului mănăstirii, Ieronim Bocsin. Construcțiile conduse de Karol Vogel vor fi încheiate în 1767, an în care a fost sfințită biserica de Episcopul de Cenad, Anton Engel, cu acel prilej fiind așezată la altarul principal icoana *La Beatissima Vergine del Carmine*, placată cu ornamente din argint, aur, perle și pietre prețioase datorate maestrului vienez Joseph Moser. Mijlocul secolului al XIX-lea marchează epilogul montării mobilierului liturgic compus din opt altare închinatelor unor sfinți patroni [*Sfânta Inimă a lui Iisus* și *Sfânta Inimă a Mariei* (1824); *Sf. Francisc de Assisi* (1805) și *Sf. Ana* (1822); *Logodna Fecioarei* (1781), operă a pictorului Academiei Regale și Imperiale, Franz Wagenschön; *Sf. Anton de Padova* (1762), creație a maestrului Ferdinand Schiestl autor și al frescei din sanctuar; *Botezul Mântuitorului* (sfârșitul sec. XVIII.) și *Sf. Ioan Nepomuk* (1723)]. Icoana

miraculoasă a bisericii din Radna a fost elaborată în atelierul Remondini din Bassano del Grappa, după mijlocul secolului al XVII-lea, făcând parte dintr-o amplă producție de gravuri religioase populare solicitate de piața artistică a vremii. Lucrarea pe hârtie de dimensiunile 477 x 705 mm o reprezintă în câmpul central pe Fecioara Maria cu prucul lisus în brațe (*Hodighitria*), într-o originală îmbinare iconografică a modelelor *Eleousa* și *Glykophilousa*. Xilogravura marchează evidenta legătură a mesajului iconografic și iconologic cu istoria cultului veșmântului liturgic (*lo scapolare*) din textele liturgice medievale și premoderne, precum și cu imaginea, cu scena din registrul inferior, o reprezentare vizuală a aceluși „*privilegio Sabatino*”, mai exact promisiunea pentru cei care vor îmbrăca acel „scapolare” de a fi eliberați din Purgatoriu în prima sâmbătă după moartea lor (pe flancuri, îngerii salvatori extrag din locul cuprins de flăcări, sufletele și corpurile purtătoare de scapolare). Dintre lucrările de referință la temă, pentru înțelegerea, deslușirea și istoria imaginii, pentru iconografia tradițională a *Madonei „del Carmelo”* (sau prin mijlocire spaniolă „*del Carmine*”), pentru originea/istoria sărbătorii, pentru comemorările solemne, pentru sărbătoarea veșmântului „*scapolare*”, pentru sărbătoarea în afara Ordinului carmelitan și sărbătorirea în cadrul Bisericii Universale, autorul prezintă în traducere din limba italiană un text inedit în literatura română de specialitate, cartea lui P. Albino del Bambino Gesù, *Lo Scapolare della Madonna del Carmine*, Ed. Ancora, Milano, 1957. O detaliată analiză compozițională și iconografică a fost focalizată pe cele 14 *ex-voto*-uri care încadrează icoana *La Beatissima Vergine del Carmine*. Grație tehnicii fotografice moderne prin amplificarea, prin mărirea dimensiunii lor, a fost „citită” istoria și povestea acestor miracole. Deasupra Maicii Domnului: 1. *Molti dormendo colti sotto alla/ ruina della casa nescono viui* (Deși mulți dorm sub ruina casei, ei rămân vii). 2. *Sommergendosi la naue, fà voto/, vn pesce ottura e si saluano* (Deși nava se scufundă, face jurământ, un pește umple ruptura și nava se salvează). 3. *Vn putto stato 3. giorni nel fiume,/ fà voto Pad(re), e Mad(re), e la pesca viuo.* (Un copilăș a stat trei zile în fluviu, făcând jurământ tatăl și mama, îl pescuiesc viu). 4. *Vno ferito grauemente, getato in/ mare fa voto e si libera* (Un grav rănit este aruncat în mare, face jurământ și se eliberează). 5. *Vn figliuolo gettato in pozzo, eco/-perto di sassi dopo 8. die caua viuo* (Un fiu aruncat în puț și acoperit de pietre e găsit viu după opt zile). 6. *L’an(no). 1050 (= 1500) portandosi quest imag(ine)/. À Roma v(n) strop Risanato la segue* (În anul 1050 (= 1500) purtând această imagine la Roma un schilod se însănătoșește). În partea dreaptă a Maicii Domnului (stânga privitorului): 7. *Da altiss(ima). Finestra vn fu-/ giendo dall incendio d’une/ casa fà voto alla M(adonna), e si sal(vano).* (De la înălțimea ferestrei unei case un fugar de incendiu face jurământ Maicii Domnului și reușește să se salveze). 8. *Cadendo vno da vn altissi-/ma piana inuoca la Ma-/donna del Carmine, e non/ riceue male alcuno.* (Căzând unul de pe un copac înalt, invocă pe Madonna del Carmine și este salvat de rău). 9. *Vn ferito con 30 ferite a que-/sta B(eata). V(ergine) del Carmine/ ricore e si risana.* (Un rănit cu 30 de răni cere ajutor Sfintei Fecioare del Carmine și se însănătoșește). 10. *Essendo sententiato vno al-/la forcha viene dalla Beata/ Vergine liberato.* (Unul fiind condamnat la ridicarea în furci este eliberat de Sfânta Fecioară). În partea stângă a Maicii Domnului (dreapta privitorului): 11. *Carlo Cassa di Verona/ da Barbare gente in prigiona-/te fà*

voto e si libera. (Carlo Cassa din Verona prins de Barbari în prizonierat se închină și este eliberat). 12. *Vn Cieco fà voto alla Glo-/riosa Maria del Carmine, e impetra il ve-/dere.* (Un orb se închină glorioasei Fecioare Maria del Carmine și își recapătă vederea). 13. *Vn padre Troua viuo il figlio./ chegli era stato da vn nemi(-)co vciso e sepolto.* (Un tată își găsește fiul viu care a fost ucis și îngropat de un inamic). 14. *Giostrando à vn principe,/ viene passata la coscia fà voto, e si sana.* (În turnir un principe e străpuns în coapsă, face jurământ și se însănătoșește). Cercetarea noastră învederează faptul că xilografia bisericii din Radna reprezintă una dintre realizările mai elaborate ale acelei *La Stamperia Remondini*, productivă între anii 1657-1861. Afirmatia se bazează pe comparația cu alte stampe având reprezentări la temă, între care o gravură „a bulino” (gravură cu dălțița, 233 x 167 mm) unde Madonna del Carmine este încadrată de zece scene ilustrând miracolele Sf. Maria și o a doua variantă datorată tipografiei Remondini, datată 1830, o xilografie colorată cu epigraful „B. V. DEL CARMINE CO’MIRACOLI”, unde în cele zece scene rânduite pe laturile lucrării au fost reluate o parte dintre secvențele miraculoase ale icoanei bisericii din Radna.

Cuvinte cheie: mănăstirea Maria-Radna, icoana miraculoasă, La Madonna del Carmine, ex-voto-uri, Ordinul franciscan, Ordinul Carmelitan, veșmântul liturgic (lo scapolare), La Stamperia Remondini, xilogravuri religioase populare

Interesul și atașamentul nostru pentru această temă coboară în timp până în perioada satisfacerii serviciului militar la Școala Militară de Ofițeri Rezervă din Radna - august 1966 - februarie 1967, șapte luni în care instrucția, marșurile noastre spre colinele învecinate treceau de fiecare dată pe lângă biserica și fosta mănăstire franciscană Maria-Radna construită sub coasta împădurită a dealului Cioaca Igrîș (Fig. 1 a, 1 b). Curiozitatea istoricului de artă în devenire, dorința și încăpățănarea de a descoperi frumusețile unui convent „persecutat” în acea perioadă au sădit în mintea și în sufletul meu credința și voința de închinare a cunoștințelor mele, acumulate în timp, imaginii miraculoase a *Maiicii Domnului cu Pruncul*, podoaba prețioasă a altarului principal a lăcașului radnean (Fig. 2).¹

¹ Pentru realizarea acestui demers științific am beneficiat de ajutorul Pr. Andreas Reinholz, canonic catedral și paroh de Radna, de sprijinul logistic al Doamnei Muzeograf A. Pantazi și a artistului fotograf Nelu Screpciu de la Complexul Muzeal Arad. La acestea se adaugă și minunatele imagini ale bisericii datorate colegului și prietenului nostru istoricul Martin Rill, maestrul al fotografiei terestre și aeriene transilvănene. Fundamentul temeinic și exhaustiv informațional l-a reprezentat volumul Episcopului diecezei romano-catolice de Timișoara, Msgr. Martin Roos, *Maria-Radna. Ein Wallfahrtsort im Sudosten Europas*, Schnell & Steiner, Regensburg, 2004. Voi adăuga acestei referințe și abordarea sintetică cuprinsă în articolul lui Gheorghe Lanevschi, *Mănăstirea franciscană Maria Radna – monument baroc, păstrător de valori culturale*, în „Sargeția”, XXVI/1, Deva, 1995-1996, pp. 637-643, cât și tratarea monografică, diligentă cercetare documentară și pe teren la monument, o lucrare de diplomă

La trecerea a mai bine de cinci decenii și jumătate de la acest episod am revenit la studierea istorică, iconografică și iconologică a acestei icoane în contextul exemplurilor similare transilvane și bănățene cunoscute și cercetate de subsemnatul de-a lungul anilor.² Pelerinajele credincioșilor catolici, greco-catolici, ortodocși și chiar de altă confesiune, i-au hărăzit un destin înălțător/special icoanei rădnene. În acest sens socotim potrivite cuvintele rostite și scrise de arhimandritul Ioanichie Bălan, ucenicul duhovnicului Ilie Cleopa de la Mănăstirea Sihăstria, în cartea *Sfintele icoane făcătoare de minuni din România*: „Unele icoane sunt vindecătoare de boli, izgonitoare de duhuri rele, iar altele sunt aducătoare de ploi binecuvântate și protectoare ale mănăstirilor și familiilor credincioase. Fără îndoială, toate icoanele sunt făcătoare de minuni și ajutătoare credincioșilor. Dar unele poartă o charismă specială, pe care o simte numai cel ce se roagă mult și cu lacrimi în fața sfintelor icoane”. În ținuturile moldovenești, muntenești, ardelene, bihorene și bănățene sunt câteva mănăstiri și biserici parohiale care adăpostesc asemenea icoane, fiecare cu povestea sa, iar din povestirile și istorisirile credincioșilor care au fost în fața lor, s-au țesut numeroase legende. Astfel de icoane Făcătoare de Minuni pot fi cercetate la mănăstirile Neamț, așa numita „Lidianca”, Putna, Secu, Sihăstria, Văratec, Durău, Golia/Iași, Giurgeni, Horaița, Argeș, „Siriaca” de la mănăstirea Ghighiu (aproape de Ploiești), „Dintr-un Lemn” de lângă Frâncești (Râmnicu-Vâlcea), Nămăiești (Câmpulung Muscel), Mihai Vodă din București, Țigănești (com. Ciolpani), Cetățuia Negru Vodă (com. Cetățeni), schitul Beștelei sau Scorobaia, mănăstirea Nicula (jud. Cluj); icoanele făcătoare de minuni din fosta biserică iezuită, acum piaristă din Cluj, a lăcașului de cult din Ilișua, o vreme podoabă a bisericii „Sfinții Apostoli Petru și Pavel” din Cluj-Mănăștur, actualmente în Muzeul Catedralei Mitropolitane Ortodoxe din Cluj, icoana de la Mănăstirea Strâmba, icoana plângătoare de la Blaj³ icoana miraculoasă a Mănăstirii franciscane din Dej („*Beata Virgo Nostra Deésiensis*”)⁴ ce provenea

redactată în anul 2008 de Lelik Timea Andrea, absolventă a Secției de Istoria Artei de la Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, sub genericul: *Analiza istorică și artistică a complexului monastic Maria-Radna*.

² Nicolae Sabău, *Icon Lacrymans: de la Hodighitria Niculei la Vera Effigies B(eatae) V(irginis) Mariae Flentis Claudiopoli*, în „Ars Transsylvaniae”, XVIII, 2008, pp. 151-169; O amplă cercetare a acestui fenomen spiritual unic, *Maica milostivirii lacrimătoare* de pe icoana de la Nicula o datorăm colectivului alcătuit din Ana Dumitran, Hegedűs Enikő, Vasile Rus, *Fecioarele înlacrimate ale Transilvaniei. Preliminarii la o istorie ilustrată a toleranței religioase*, Alba Iulia, Altip, 2011.

³ *Icoana plângătoare de la Blaj, 1764*. Ediție coordonată de Ioan Chindriș, Cluj 1997; Miskolczy Ambrus, V. András János, *A balázsfalvi könnyező ikon iratásból*, în „Europa Annales” (Cultura, Historia, Philologia) 2B, Budapesta, 1995, pp. 422-469.

⁴ Kovács Zsolt, „*Beata Virgo Nostra Deésiensis*”. *Despre cultul imaginilor miraculoase ale Maicii Domnului în biserică franciscană din Dej*, în „Studii de istoria artei. Volum omagial dedicat Profesorului Nicolae Sabău”. Coordonatori: Vlad Țoca, Bogdan Iacob, Kovács Zsolt, Weisz Attila, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2013, pp. 219-248, cu o bogată bibliografie asupra fenomenului cultului imaginilor miraculoase din Europa Centrală.

probabil din biserica românească a Hășmașului ținutului sălăjean, icoana Făcătoare de Minuni de la Mănăstirea Bixad (Satu Mare) și altele. Între piesele menționate sunt și „*Hodighitriile*” care au lăcrimat, făcătoare de minuni, icoane care aduc laolaltă, an de an, numeroși pelerini, tineri sau bătrâni, copii, adolescenți, oameni săraci sau bogați, sănătoși și suferinzi la mănăstirea Nicula, toți uniți prin rugăciune în noaptea de 15 spre 16 august, cu lumânările aprinse ce brăzdează întunericul atenuându-l, cu vocile evlavioase închinată în cântec Maicii Domnului, spre izbăvire: *O, Măicuță Sfântă,/ Te rugăm fierbinte/ Să ne-ascuți de-a pururi/ Marea rugămintea./ Nu lăsa, Măicuță,/ Să pierim pe cale,/ Că noi suntem, fiii/ Lacrimilor Tale./ Ajută-ne Măicuță,/ Să ne rugăm mereu,/ Să credem totdeauna/ Că este Dumnezeu.*

O incursiune în istoria documentară dar și aceea legendară a fondării mănăstirii Maria-Radna privește zona geografică în care a fost edificat complexul monahal așa cum arată astăzi, un loc pitoresc aflat pe malul drept al Mureșului, sub poalele colinei Cioaca Igrîș. Primele mențiuni documentare relative la biserică și complexul mănăstiresc datează din epoca regelui Carol Robert de Anjou în 1327, lăcaș închinat unchiului său Sf.-ul Ludovic de Toulouse, încredințat călugărilor franciscani, complex care însă era amplasat în Lipova, pe malul stâng al Mureșului. Dintre toate formațiunile monahale acest prim ordin s-a înrădăcinat mai puternic în Transilvania încă de pe la 1260, ordinul având deja o *custodie* (unitate subalternă unei provincii), incluzând patru mănăstiri, la Sibiu, Bistrița, Târgu Mureș și Orăștie.⁵

După cucerirea Lipovei de către turci în anul 1551, o parte dintre călugării franciscani s-au refugiat în alte mănăstiri, în vreme ce câțiva au trecut la nord de râu slujind într-o mică capelă ridicată în anul 1520 de o văduvă pioasă a locului. Presiunile și persecuțiile turcești nu au încetat, construcțiile modeste din acea perioadă, călugării și credincioșii având de îndurat mari suferințe, judecății sumare și nedrepte emise de tribunalul otoman supunându-se și monahul Ioan Plumbo. În arhiva ordinului franciscan din Buda se păstrează câteva scrisori redactate în această perioadă, piese traduse în limba germană de bibliotecarul Conventului, Ferdinand Kaizer iar Arhiva diecezană romano-catolică din Timișoara conservă 12 epistole incluse în dosarul *Maria Radna*.⁶

Informațiile vizează și prezența în Lipova și în Radna a unor negustori săraci ambulanți din valea trentină, lateral de Valsugana, a comercianților sloveni din Cividale del Friuli (așa-numiții „*Schiavoni*”), apoi și a celor din Dubrovnic din rândul cărora făcea parte și vârstnicul bosniac Georg Viriçonosa (Virchonossa) care, în anul 1668, a dăruit lăcașului o stampă, o gravura pe hârtie, reprezentând *Fecioara cu*

⁵ SCHEMATISMUS. *A Szent István Királyról elnevezett Erdélyi Ferences Rendtartomány története, név- és adattára* (sub Red. P. Benedek Domokos, P. Pap Leonard, Confr. Fodor György), Orăștie (Szászváros, Broos), 1995, pp.7-35.

⁶ Timea Andrea Lelik, *Analiza istorică și artistică ...*, nota 38 la p. 16.

Pruncul (Fig. 3), mai precis, potrivit epigrafului din partea inferioară a originalului:
ﻻ ﺑﻴﺎﺗﯩﺴﯩﻤﺎ ﺑﻪﺭﻏﯩﻨﻪ ﺩﻩﻝ ﻛﺎﺭﻣﯩﻨﻪ ﻛﯩ⁷

Stăpânirea otomană a teritoriului nu a îngăduit existența în Lipova sau în Radna a unei mănăstiri catolice, singurii tolerați, care se îngrijeau de sufletul și trupul credincioșilor, fiind câțiva călugări franciscani misionari și cei aparținători Congregației *Propaganda Fide*, trimiși de la Roma, supuși Centrului misionar franciscan din Carașova.⁸

Persecuțiile turcești nu se opreau doar la credincioși, monumentele religioase din zonă intrând la rândul lor sub un nedrept și strict regulament de prohibire a reparațiilor, a amplificărilor și împodobirii lor. Tenacitatea și profundul crez religios a tânărului călugăr misionar *Pater* Andrej Stipancic, călător și depunător al unei jalbe la Poarta Otomană din Constantinopol, a permis însă prin obținerea unui *embre* din partea sultanului, adică a unui act aprobatoriu, renovarea capelei.⁹ Mai târziu, micul lăcaș din Radna a fost reparat din nou și de părintele Andrija Janici, care însă a fost aspru pedepsit de cadiul din Lipova, ce nu-i dăduse acceptul prealabil.¹⁰

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, mai precis în anul 1695, mica biserică a fost jefuită și incendiată, singura piesă religioasă scăpată pârjolitoarelor flăcări fiind icoana Maicii Domnului realizată din hârtie, icoana nevătămată aflată în cenușa încă arzătoare a locului, adevărat miracol care a condus de atunci încolo, timp de secole, spre venerarea și cinstirea ei de credincioșii din Transilvania și Banat. Momentul acesta legendar este urmat îndeaproape de o altă întâmplare impresionantă, o a doua legendă miraculoasă crezută cu sfințenie până în zilele noastre: povestea surprinde atacul unui vizir turc asupra capelei, mai mult intenția lui de profanare a lăcașului prin intrarea călare la altar, acțiune împiedicată de providența divină prin blocarea calului a cărui copită s-a scufundat, lipindu-se de un fragment din piatră. Amprenta poate fi văzută și astăzi în zidul de pe latura dreaptă a naosului lăcașului. Povestea cu genericul *Urma copitei* a fost redată într-o ilustrată color care surprinde acțiunea vizirului călare în veșminte orientale specifice, cu turban pe cap și iataganul în mâna dreaptă, însoțit de alți trei turci iviți de după colină, figuri bust cu turban și arcul cu săgeți. În partea inferioară apare o inscripție explicativă în limba maghiară.¹¹

⁷ Martin Roos, *Maria-Radna. Ein Wallfahrtsort in Sudosten Europas*, Vol. I, Ed. Schnell & Steiner, Regensburg, 2004, p. 22.

⁸ Pentru istoriografia și parțial misiunea Congregației în estul European, a se vedea: John W. O'Malley, S.J., *The Historiography of the Society of Jesu: Where Does It Stand Today*, pp. 4-37; Andrew C. Ross, *Alessandro Valigano, The Jesuits and Culture in the Est*, în John W. O'Malley, S.J., Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy, S.J. (Editori), *The Jesuits. Culture, Sciences, and the Arts 1540-1773*. University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 2000, pp. 336-338.

⁹ Martin Roos, *Maria-Radna ...*, pp. 26-28. Ilustrație la p. 33.

¹⁰ *Ibidem*, p.33. Ilustrația la temă redată/preluată din Kaizer, *Maria-Radna*, 1895.

¹¹ *Im e török lovagolva, e helyre bejutni akarván/ Ménje patája nyoma megörökült e kövön.* (sic!) Martin Roos, *Maria-Radna ...*, Ilustrație la p. 36.

Actul trei al scenariului legendar povestește despre reacția plină de mânie a turcilor care au incendiat capela, însă Divinitatea a fost din nou de partea creștinilor pedepsind aspru pe incendiatori. Din senin s-a declanșat un adevărat uragan care a smuls șindrilele aprinse ale acoperișului ducându-le peste Mureș în zbor până în tabăra otomană din Lipova. Focul puternic nu a putut fi stins decât atunci când profanatorii înspăimântați au sacrificat pe cel care a cauzat dezastrul.¹²

Vestea acestor episoade miraculoase a ajuns cu repeziciune la urechile credincioșilor, care de atunci încolo, au venit în pelerinaj, nu doar cei din zonele învecinate, ci chiar de la mari depărtări, pentru închinăciune și rugă în fața icoanei Maicii Domnului, icoană făcătoare de minuni, căreia i se vor atribui vindecări miraculoase ale unor pelerini bolnavi, însănătoșiri ce au fost înscrise în evidența bisericii începând din anul 1707.¹³ Între exemplele pilduitoare în acest sens face parte și pelerinajul locuitorilor Aradului din 1705 în semn de grațitudine pentru salvarea și încetarea epidemiei de ciumă. În egală măsură *ex-voto*-urile păstrate în scrinurile lăcașului întăresc aceste dovezi.

O foarte scurtă cronică a istoricului așezământului religios consemnează lucrări de refacere a bisericii între 1722-1727, de construcție a aripii de nord a mănăstirii căreia i se adaugă între anii 1743-1747 și latura sud-vestică; începând cu 24 iunie 1734, se notează deschiderea noului șantier de edificare a bisericii pe locul absidei altarului din anul 1681 a lui Andrej Janici, eveniment eternizat de epigraful săpat în marmură, astăzi restaurat și așezat în turnul de nord, în zona clopotelor.¹⁴ Dar după câteva decenii de funcționare s-a văzut ca și acest lăcaș era neîncăpător numărului crescut al credincioșilor și al pelerinilor. Generozitatea pecuniară a acestora a permis construirea unei biserici noi, pe măsura prestigiului de care se bucura în Transilvania și Banat: la 7 iunie 1756, în ziua de Rusalii, s-a așezat piatra de temelie a noului lăcaș, în prezența Prepozitului mare a *Capitlului Catedral de Cenad*, cu reședința în Timișoara, Clement Rossi, a Consilierului bănățean Iacob Salbek și a starețului Ieronim Bocsin.¹⁵ Construcțiile conduse de Karoly Vogl au fost definitive în anul 1767, an în care a fost sfințită biserica de episcopul de Cenad, Anton Engel, montându-se deasupra altarului principal icoana *La Beatissima Vergine del Carmine*,¹⁶ placată cu ornamente din argint, aur, perle și pietre prețioase datorate maestrului aurar vienez Joseph Moser. Alături de acesta în biserică se mai aflau atunci șase altare laterale închinare

¹² Victor Bleahu, *Monografia orașului Lipova din județul Arad*, Editura Marineasa, Timișoara, 2001, p. 293.

¹³ *Ibidem*, p. 294; Gheorghe Lanevschi, *Mănăstirea franciscană Maria-Radna ...*, p. 637.

¹⁴ Martin Roos, *Maria-Radna ...*, p. 38.

¹⁵ Gheorghe Lanevschi, *Mănăstirea franciscană Maria-Radna ...*, p. 638; Andrea Timea Lelik, *Analiza istorică și artistică...* p. 19.

¹⁶ Martin Roos, *Maria-Radna ...*, pp. 53-54; Gheorghe Lanevschi, *Mănăstirea franciscană Maria-Radna ...*, p. 638; multe dintre reprezentările acestei teme pe teritoriul Ungariei, în epoca barocă, au drept model icoana făcătoare de minuni aflată în biserica carmelită din Viena.

Sf. Ioan Botezătorul, Sf. Ioan Nepomuk, Sf. Ana, Sf. Martin și al Sfintei Cruci. Între anii 1823-1826 s-a finalizat și construcția complexului monahal, prin ridicarea aripii de sud-est.¹⁷ În perioada de păstorire a Pr. Augustinus Preiszter, în anul 1911 au fost supraînălțate cu câte 30 de m, cele două turnuri clopotniță, atingând în final înălțimea de 67 m. Pe parcursul secolului XX s-au făcut sumare intervenții la complexul monahal, între acestea schimbarea învelitorii bisericii și a turnurilor-clopotniță, distruse în urma unui incendiu din anul 1923.

Aspectul de azi al interiorului lăcașului impresionează prin monumentalitatea sa însuflețită și de mobilierul liturgic din care se detașează altarul principal din sanctuarul poligonal și altarele laterale din navă de plan rectangular. Grandiosul altar principal, ce adăpostește icoana Făcătoare de Minuni a Maicii Domnului, a fost construit cu prilejul jubileului de 200 de ani de la miraculoasa salvare a acestei icoane. Corpul principal al altarului dispus după o secțiune semicirculară decorând întregul hemiciclu, a fost realizat din marmură de Carrara de sculptorul Toth István din Budapesta, într-o schemă compozițional formală neobarocă vizibil echilibrată de contururile sale drepte și liniștite specifice neoclasicismului.¹⁸ Coloanele lise monumentale au capiteluri compozite ce sprijină antablamentul cu cornișă profilată și fronton alcătuit din volute afrontate pe care sunt dispuși doi îngeri în atitudini devoționale. În acest registru superior au fost fixate statuile monumentale ale Tatălui Ceresc cu globul pământesc și a lui Isus Cruciger. La intercoronament, pe postamente masive adosate coloanelor marcate de volute plastice, au fost dispuse statuile supradimensionate ale lui Ioachim și Ana, părinții Mariei.¹⁹ Pe spatele altarului principal a fost fixat un tablou ce ilustrează tema *Buna Vestire*, pictură în ulei pe pânză datorată lui Ignac Roskowits elaborată la Budapesta în anul 1882.²⁰

Nava bisericii adăpostește acum opt altare secundare închinare unor sfinți, altare dezvoltând o arhitectură și o structură compozițional-formală identică la fiecare pereche. La baza arcului de triumf, în capătul estic al sanctuarului, se află altarele închinare *Sfintei Inimi a lui Iisus și Sfintei Inimi a Mariei*, lucrări datate în anul 1852, cu antependium realizat din piatră cenușie și partea superioară (coloane lise și pilaștrii canelați) din marmură artificială. Picturile actuale au fost realizate în anul 1915 de maestrul budapestan Ungváry Sándor,²¹ în tehnica ulei pe

¹⁷ *Ibidem*, p. 639.

¹⁸ Martin Roos, *Maria-Radna ...*, p. 70.

¹⁹ Mihaela Vlăsceanu, *Sculptura barocă în Banat*, Editura Excelsior Art, Timișoara 2003, p. 128.

²⁰ Victor Bleahu, *Monografia orașului Lipova ...*, p. 293.

²¹ Pictor (n. 1883 în Kaposvár, Ungaria), studii la Budapesta cu maestrul Székely. Ungváry, autorul unor fresce și pânze/tablouri de altar pentru o seamă de biserici franciscane din Ungaria: Budapesta (Garnisonkirche, Capela nouă din Városmajor) și Gyöngyös; Palatul Culturii din Eger, Sală de Muzeu din Miskolc, vitralii, picturi pe sticlă ilustrând legenda Sfântului Ladislav în Casa Poporului din Budapesta. Vezi, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (sub red. Thieme, U., Becker, F. s.a.), Reprint, München, 1992-1999, vol. 33/34, p. 577.

pânză.²² Următoarea pereche de altare încadrează panourile pictate dedicate *Sfântului Francisc de Assisi și Sfintei Ana*. Autorul primului altar (1823) a fost maestrul Joseph Simon din Arad, în vreme ce a doua lucrare (1822) aparține unui meșter necunoscut.²³ Materialul folosit este piatra cenușie la antependium și marmura artificială roșie la corpul superior flancat de două coloane lise cu capitel compozit ce sprijină antablamentul decorat cu urne decorative pe colț și fronton simplu semicircular.²⁴ Potrivit unei însemnări din *Cronica mănăstirii* pictura în ulei pe pânză reprezentând părinții Fecioarei Maria, Ioachim și Ana (Altarul *Sf. Ana*) ar fi fost realizată înainte de anul 1806. Conform aceleiași însemnări lucrarea a fost repictată de un maestru din Buda, altarul fiind sfințit în 15 aprilie 1825, Johann Bancti finanțând aurirea acestuia.²⁵ O intervenție păgubitoare asupra pânzei a aparținut lui Josef Buday din Viena, în perioada 1887-1888, intervenție adăugată peste stratul original, ce s-a exfoliat, fiind necesare îndreptări reparatorii datorate italianului Rudolf/Rodolfo Moretti din Arad.²⁶

Revenind la altarul dedicat Sf-lui patron al bisericii, *Sf. Francisc de Assisi*, *Cronica mănăstirii* menționează data încheierii construcției în 23 iulie 1805, aurirea altarului s-a făcut prin sprijinul financiar a lui Johann Bancti, sfințirea având loc doar în aprilie 1823. Cu întârziere a fost fixată și pictura, operă în ulei pe pânză executată de maestrul Paul Scheger între anii 1821-1823.²⁷

Primul din a treia pereche de altare secundare a fost închinat *Logodnei Fecioarei*, după cum deslușim valoroasa pictură realizată în anul 1781 de maestrul Franz Xaver Wagenschön (1723-1790), pictor al Academiei Regale și Imperiale din Viena. Lucrarea (ulei pe pânză, 429 x 247 cm.) este cea mai monumentală pictură dintre cele ce decorează altarele bisericii Maria-Radna.²⁸ Altarul pereche adăpostește tabloul închinat *Sfântului Anton de Padova*, creație a maestrului Ferdinand Schiestl, născut în 1721 la Viena, stabilit în Timișoara, devenit în 1753 cetățean al orașului. Apreciat pentru măiestria sa, Ferdinand Schiestl va primi comenzi importante pentru lăcașurile de cult din zonă, între care pictura altarului principal închinat *Sfintei Ecaterina* (ulei pe pânză, 343 x 188 cm.) din biserica Capucinilor din localitate iar un an mai târziu realizează tablouri pentru biserica minorită din Arad.²⁹ Altarele

²² Olariu Mircea, *Ghid-album al Lipovei și împrejurimilor*, Editura Marineasa, Timișoara, 2000, p. 32; Lelik Timea Andrea, *Analiza istorică și artistică ...*, p. 44.

²³ Martin Roos, *Maria Radna ...*, pp. 118-121.

²⁴ Cf. *Lista de inventariere a parohiei Radna*, Arhiva diecezană romano-catolică Timișoara, 1973, p. 10.

²⁵ Martin Roos, *Maria-Radna ...*, p. 118.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 121.

²⁸ *Ibidem*, p. 112.

²⁹ *Ibidem*, p. 110; Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale Barocului transilvan*, vol. 2. *Pictura*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2005, p. 207; Idem, *Egidio Jenovaj (Egidio da Genova), un maestro costruttore nel Arad del XVIII secolo*, în Marsonet, Michele (a cura di), „Genova la Romania e l'Europa”. Atti del Convegno, Genova 29-30 Gennaio 2010, Università degli Studi di Genova, Brogati, Genova, 2010, p. 72.

de o simplitate specifică manierei neoclasiche, înfrumusețate cu perechi de pilaștri canelați încoronați de capiteluri compozite și fronton triunghiular decorat la colțuri cu acrotere, aparțin unui atelier de sculptură din Oradea, materialul utilizat fiind marmura artificială de culoare roz.³⁰

A patra pereche de altare secundare, ultima din capătul estic al navei a fost la fel realizată din piatră cenușie și imitație de marmură artificială roșie (pilaștrii) și cenușie. Tablourile votive din centrul pieselor de mobilier liturgic reprezintă *Botezul lui Iisus de Sf. Ioan Botezătorul și Sfântul Ioan Nepomuk*.

Prima lucrare, ulei pe pânză cu dimensiunea de 300 x 150 cm, operă de bună calitate formal-cromatică, dovedește aprofundarea unei lecții în care normele barocului tardiv clasicizant au fost însușite de maestrul anonim.³¹

Necunoscut rămâne și autorul pânzei dedicate *Sfântului Ioan Nepomuk* din cadrul altarului omonim, documentele consemnând doar anul execuției, 1723.³² Simbol al tainei Confesionale, fostul student al universității din Padova, apoi canonic al bisericii Sf. Vit din Praga, supus judecății nedrepte a regelui Venceslau IV, Nepomuk a dobândit o mare și reală popularitate în Europa central-estică (Austria, Cehia, Slovacia, Ungaria, Polonia, Croația, Slovenia, Transilvania și Banat) dobândind dreptul de simbol al secretului confesional, Papa Benedict al XIII-lea înscriindu-l în catalogul sfinților martiri la 19 martie 1729.³³

O lucrare deosebită, de anvergură monumentală este fresca din absida altarului principal a bisericii reprezentând *Înălțarea Maicii Domnului*, realizată în anul 1762, tradiția orală atribuind-o maestrului Ferdinand Schiestl, angajat în decorarea unor lăcașuri de cult din Banat. Fresca a fost restaurată pentru prima dată de Karl Greiner în 1902 iar după mai bine de șapte decenii, în 1971, de frații Millthaler din Arad.³⁴ Compoziția concepută potrivit iconografiei catolice este redată și stilistic potrivit normelor barocului matur central-european, o scenografie cu personaje distribuite în mai multe registre și o savantă tehnică în *trompe l'oeil*.

Remarcabile și elaborate sculpturi în lemn în maniera barocului tardiv clasicizant central-european decorează amvonul lăcașului, operă a unui maestru necunoscut.³⁵ Cupa amvonului este marcată de statuile celor patru evangheliști, de statuia Lui Iisus în ipostaza *Salvator Mundi* și de reliefurile reprezentând pe *Sfântul Martin* călare printre oamenii umili și cerșetori, omagiu adus donatorului acestei

³⁰ Martin Roos, *Maria-Radna ...*, p. 12.

³¹ Cf., *Lista de inventariere ...*, p. 10.

³² *Ibidem*.

³³ *Metamorfoze ...*, vol. II. *Pictura*, pp. 131, 170, 192, 245-247, 323.

³⁴ Martin Roos, *Maria-Radna ...*, p. 96.

³⁵ *Ibidem*, p. 115; Mihaela Vlăsceanu, *Sculptura barocă ...*, p.129; Lelik Timea Andrea, *Analiza istorică și artistică ...*, pp. 30-38.

opere, Martin Klempy plecat dintre credincioșii locului în 26 mai 1783, cu două luni înaintea montării amvonului pe peretele navei bisericii. Acestora li se adaugă două statui colosale din lemn pictat reprezentând pe *sfinții părinți Ioachim și Ana*, creații ale sculptorului tirolez Ferdinand Stuffleser de la sfârșitul secolului al XVIII-lea.³⁶

După decenii de funcționare neîntreruptă a bisericii și de activitate misionară monahală, anul 1949 este unul nefast pentru mănăstirea Maria-Radna, an în care călugării franciscani au fost evacuați, spațiile mănăstirești fiind acordate unui azil de bătrâni; din 1967 fostul convent devine cămin-spital pentru bolnavii cronici nerecuperabili.³⁷

Un eveniment excepțional s-a petrecut în anul 1992, când Sfântul Părinte Ioan Paul al II-lea, de *pie memorie*, a conferit bisericii de pelerinaj Maria Radna titlul de *Basilica Minor*.³⁸ Din septembrie 2003, fostul paroh al comunității din Timișoara-Iosefin, Pr. Andreas Reinholz, va sluji ca preot al bisericii de pelerinaj Maria-Radna și păstor al acestei parohii. În anul 2006 clădirea mănăstirii a fost retrocedată bisericii, starea precară a corpurilor fostei mănăstiri a mobilizat parohul și credincioșii locului, Episcopia catolică, Agenția pentru Dezvoltare Regională Vest (ADR Vest) din Timișoara și pe arhitectul german Herbert Habenicht, împreună cu colaboratorii săi, străduind la elaborarea amplului proiect de refacere a lăcașului de cult și a conventului, binecuvântate și sfințite în anul 2015.³⁹

Revenind la tema studiului nostru observăm că lucrarea cea mai apreciată, mai atractivă și mai iubită rămâne icoana făcătoare de minuni a Maicii Domnului nu doar în vizitele și rugăciunile enoriașilor, ci și în timpul așteptatelor pelerinaje organizate aici. Miracolele înfăptuite i-au conturat o aureolă protectoare deosebită descrisă de noi prin conținutul legendelor istorisite.

Pentru înțelegerea, deslușirea și istoria imaginii, iconografia tradițională a *Madonei „del Carmelo”* (sau prin influență spaniolă „*del Carmine*”), originea/istoria

³⁶ Victor Bleahu, *Monografia orașului Lipova ...*, p. 293.

³⁷ Mai precis, în anul 1948, ordinele și congregațiile catolice au fost desființate în România prin Decret de Stat. Singurul ordin care nu a fost nominalizat la decizia menționată a fost cel Franciscan. O explicație plauzibilă nu o putem face, probabil cunoscut fiind adevărul că frații franciscani în simplitatea și generozitatea lor, nu s-au desprins niciodată de poporul simplu, indiferent de vremuri. Flagelul naționalizării și persecuțiile i-au atins însă și pe ei, în anul 1951 toți franciscanii fiind duși în domiciliu forțat la Maria Radna, apoi la Dej, Estelnic și Baia de Criș. În anul menționat Provincia a fost depusată de 26 mănăstiri în care trăiau 217 călugări (v. *SCHEMATISMUS ...*, pp. 32, 35; Gheorghe Lanevschi, *Repertoriul monumentelor religioase de pe cursul inferior al Mureșului*, în „Ziridava”, nr. XI, Arad, 1979, p. 1005).

³⁸ Martin Roos, *Maria-Radna ...*, p. 126.

³⁹ *MARIA RADNA – 500 de ani – lăcaș de refugiu și speranță, 200 de ani de la consacrarea bazilicii (15). DIOCEȘIS TIMISORENSIS. DIECEZA ROMANO-CATOLICĂ DE TIMIȘOARA*. Interviu cu Pr. Martin Reinholz, realizat de Biroul de Presă al Diecezei Romano-Catolice de Timișoara, 10 noiembrie 2020, pp. 1-8.

sărbătorii, comemorările solemne, sărbătoarea veșmântului numit „*scapolare*”, sărbătoarea în afara Ordinului carmelitan și sărbătorirea în cadrul Bisericii Universale, vom parcurge, într-o traducere „liberă”, informații inedite în literatura română de specialitate din cartea lui P. Albino del Bambino Gesù, *Lo Scapolare della Madonna del Carmine*, Editura Ancora, Milano 1957.⁴⁰

1. Originea sărbătorii

„Sărbătoarea *Madonna del Carmine* își are izvorul/originea în devoțiunea și dragostea Ordinului Carmelit față de Regina cerului. Unul dintre cele mai vechi documente ale ordinului ne prezintă pe eremiții de pe muntele Carmelo din secolul XII adunați în jurul unei biserici dedicate Maicii Domnului. În acest loc, închinându-se Fecioarei, frații se adunau în fiecare zi pentru orele canonice, rostind rugăciuni, invocații și slavă, întreținând umile colocvii în jurul cuvântului Domnului, îndemnând la fuga de păcat și la salvarea inimilor. De aceea au fost numiți frații Fericitei Fecioare Maria de pe muntele Carmelo.⁴¹ Iubirea față de Sf. Maria s-a înrădăcinat tot mai puternic în mintea și inima acelor călugări devenind substanța spiritualității lor. Trăind zilele în jurul altarului Fecioarei se simțeau cuprinși de admirație pentru Ea obișnuindu-se să-și organizeze/ducă viața lor în funcție de un special cult față de Maria. Conduși de entuziasmul lor, compus din încredere și afecțiune, au atribuit Fecioarei originea Ordinului lor, inspirația în redactarea Regulei și aprobarea obținută din partea Papei, eliberarea de pericolele și de persecuțiile care au chinuit de-a lungul vremurilor instituția lor. Când călugării de pe muntele Carmelo s-au transferat în Europa, cu puțin înainte de 1240, au adus cu ei, ca pe un valoros patrimoniu, o devoțiune plină de afecțiune Maicii Domnului. Abatele general P. Bernardo Olerio, într-un raport trimis Papei Grigore al XI-lea, în 1376, scria că până în acel timp „oriunde și întotdeauna toate bisericile credincioșilor noștri, sunt edificate în onoarea Maicii Domnului”. Devoțiunea tradițională a Carmeliților față de Sf. Maria și-a aflat expresia cea mai elocventă într-o sărbătoare liturgică.⁴²

⁴⁰ Și pe această cale adresăm mulțumirile noastre Prof.-lui Cesare Alzati pentru semnalarea textului și sugestiile Domniei Sale la temă.

⁴¹ Cf. *De institutione primorum in lege veteri exhortorum et in nova preservantium, ad Caprasium monachum in Carmelo*. Acest document/manuscris a fost făcut cunoscut pentru prima oară de Ribot în 1370 și tipărit în *Specumul Ordinis*, Veneția 1507, f. 24r.

⁴² Întreaga istorie a sărbătorii „*Madonna del Carmine*” a fost tratată cu competență și amplă documentare de A. Forcadell O. Carm., în studiul său *Commemoratio sollemnis B.M. Virginis de monte Carmelo*, în „*Bibliotheca Sacri Scapularis*”, Roma, 1951.

2. Comemorarea solemnă

O scurtă parcurgere a istoriei acestei comemorări solemne ne spune că la începuturi Ordinul nu avea o festivitate specială în onoarea Maicii Domnului, celebrând cu solemnitate sărbătorile comune ale Bisericii. În manuscrisul Degli ordinamenti de la compagnia di S. Maria del Carmino din Florența, scris în anii 1280-1298, se citește „Nel 1291 fue ordinato per li capitani e per lo loro consiglio e per altri buoni uomini de la compagnia per grande quantita de che a le vigilie e a le festivitadi de Santa Maria ... si debbiano porre in su i candelieri me le candele nuove al ferro e la tovaglia” (sic!).⁴³

În anul 1290 papa Nicolae IV (1288-1292) acordă indulgențe speciale celor care vizitează bisericile Ordinului cu hramul Beata Vergine Maria del Monte Carmelo.⁴⁴ Această concesie ne lasă să deslușim dorința de a da festivităților mariane carmelitane o maximă solemnitate. Capitlul general din 1312 aprobă noul Ordinale al monahului Sibert de Beka, carmelit din Köln, în care se stabilește ca în fiecare zi să fie făcută menționarea Sfintei Fecioare în slujbele fie diurne, fie nocturne; se va cânta cu solemnitate Salve Regina după Completa, și Sf. Slujbă (Messa) a Madonei aproape în fiecare zi și cu o specială solemnitate sâmbăta.⁴⁵ Din anul 1306, dar probabil ceva mai devreme, se celebra în toate mănăstirile carmelitate sărbătoarea Immaculatei, care drept urmare își asumase rolul de sărbătoare principală a Ordinului. În această împrejurare atât la Roma cât și la Avignone, Curia Pontificală participa în Biserica Carmelitană la ceremoniile organizate în onoarea Madonei, precum asista și în bisericile altor Ordine religioase în ziua în care sărbătoreau fondatorul/patroana lor, recunoscând în mod implicit, că Madona este Protectoarea Carmelitană. La conciliul din Basilea, pentru demonstrarea credinței universale a Bisericii în dogma Immaculatei, unii teologi aminteau sărbătoarea care se celebra în fiecare an la Carmeliți cu participarea curții papale. Aproape pe tot parcursul secolului al XIV-lea ceremonia Immaculatei a fost sărbătoarea principală a Ordinului și capitlul general din Frankfurt, în 1393, dispuse că orișicare convent să contribuie la cheltuielile necesare pentru celebrarea solemnă în fața Curții Papale. În a doua jumătate a secolului al XIV-lea apare pentru întâia oară în Anglia o serbare proprie Ordinului carmelitan în onoarea Maicii Domnului. O găsim menționată în Calendarul Astronomic a lui

⁴³ A. Schiaffini (Editor), *Testi fiorentini*, Firenze, 1926, pp. 55-72.

⁴⁴ Cf., Bull. Carm., I, pp. 525, 42, 43, 44.

⁴⁵ Cf. *Ordinale fratrum Ordinis beatae Mariae de monte Carmeli extractum et exceptum de approbato uso Dominici Sepulcri Jerosolomitanae Ecclesiae in cujus finibus dictorum, fratrum religio sumptis exordium*. Ed. De P. Zimmerman O. C. D., în „Bibliothèque liturgique”, t, XIII, Paris 1910, cu titlul „Ordinaire de l’Ordre de Notre-Dame du mont Carmel”, pp. 29, 6, 10, 146, 64.

P. Nicolaus de Lynn,⁴⁶ alcătuit în 1386, după cum consemnează un codice de la British Museum. Nu era încă o sărbătoare majoră a Ordinului, ci o comemorare anuală, mai solemnă decât aceea săptămânală sau de sâmbăta.⁴⁷ Această comemorare a fost instituită pentru a mulțumi Maicii Domnului pentru toate privilegiile și favorurile acordate Ordinului, în chip special pentru onoarea de a purta numele său și protecția sa. O spune cu claritate acea Orazione a slujbei: „Deus qui excellentissime Virginis et Matris tuae Mariae titulo humilem Ordinem tibi electum singulariter decorasti, et pro defensione eiusdem miracula suscitasti: concede propitius, ut cuius commemorationem devote veneramus, eius in praesenti auxilium muniri, et in futuro gaudiis sempiternis perfui mereamus. Per Domin.”⁴⁸ Este așadar o mărturie de grațitudine și de fidelitate din partea Ordinului, cuprinsă în liturghia, care este forma cea mai potrivită a relației oficiale cu Dumnezeu și Fecioara Maria. Giuseppe Pornari, carmelit milanez, în cartea sa „Anno memorabile dei Carmelitani”, vorbește despre celebrarea acestei sărbători și finalitatea ei: „Anitichissima è la festa che si celebra ogni anno nell’Ordine carmelitano il 16 luglio, o nella domenica immediatamente seguente, intitolata La Commemorazione solenne della Beatissima Vergine del monte Carmelo, volgarmente detta La festa pontificale della Madonna del Carmine. Il suo nome proprio di commemorazione solenne dimostra che questa festività è una memoria solenne, festosa e grande, che fanno i religiosi carmelitani del beneficio e grazie singolari, che fin da principio gli ha fatto e gli va partecipando ogni giorno la medesima Vergine Santissima, quasi loro amatissima Madre e loro graziosa protettrice speciale patrona di questo suo sacratissimo Ordine ... quindi per segno di debita grațitudine, per titolo di ringraziamento e per memoria perenne dei suoi segnalati favori a noi compartiti, (Che furono ... regalarci e darci privilegi santi, con il pegno del suo materno affetto, dico il sacro scapolare, e poi impegnarci da Cristo, suo Figlio, e dai Sommi Pontefici, suoi Vicari, molte grazie, favori, onori e indulgenze...) per memoria, dico, perpetua e per ringraziarla continuamente di questi e d’altri suoi quotidiani favori, questo suo Ordine ha santamente istituita l’odierna festa.”⁴⁹

În Anglia această comemorare se făcea în 17 iulie. Pe continent însă, în acea zi se onora cu o anumită solemnitate Sf.-ul Alexie, de aceea sărbătoarea Maicii Domnului, după unele incertitudini, vine stabilită pretutindeni pe ziua 16 a aceleași luni. În secolul

⁴⁶ Monahul Nicolaus de Lynn, carmelit englez, cosmograf și astronom cunoscut în vremea sa, autor a numeroase opere, între care de mare succes a fost *Calendarul*, reprodus în multe manuscrise. Înscrierea sărbătorii Maicii Domnului în acest Calendar astronomic, adică nu liturgic, lasă să se presupună că aceasta era deja răspândită cu ceva timp înainte.

⁴⁷ Sărbătoarea era anunțată în lucrările liturgice cu aceste cuvinte: *Commemoratio solennis beatae Mariae: totum duplex. Oratio Deus qui excellentissimae. Coetera sicut in commemoratione comuni.*

⁴⁸ P. Albino del Bambino Gesù, *Lo Scapolare ...*, p. 49

⁴⁹ Cf. Pornari Giuseppe, O. Carm., *Anno memorabile de’carmelitani*, Milano, 1688, II, p. 40.

al XV-lea sărbătoarea s-a extins la toate mănăstirile Ordinului câștigând o majoră importanță și solemnitate, după cum reiese din cărțile liturgice ale timpului.

3. Sărbătoarea glugii/veșmântului liturgic (dello scapolare) dar și a iconiței purtată la gât

În secolul al XVI-lea două fapte noi se integrează în celebrarea tradițională aducându-i o fizionomie specifică. Sărbătoarea Madonna del Carmine devine manifestarea principală a Ordinului și se caracterizează ca sărbătoare a veșmântului liturgic (dello scapolare). Congregația de pe lângă superiorul monastic al provinciei carmelitane Andalusia dispuse în 1580 ca sărbătoarea Mariei să fie celebrată cu maximă splendoare și posibilă solemnitate. Capitlul general din 1609 ratifică un obicei de acum obligatoriu pentru tot Ordinul decretând în unanimitate ca sărbătoarea Madonna del Carmine să fie considerată principală și plină de solemnitate.⁵⁰ În același timp serbarea înregistrează o clarificare internă. Devoțiunea față de veșmântul liturgic special (scapolare) s-a răspândit pretutindeni; în virtutea numeroaselor intervenții ale Sf.-lui Scaun și privilegiul de sâmbătă (sâmbătist) a fost acceptat de toți. Numeroși credincioși, de toate condițiile sociale, îmbrăcau acest veșmânt, confraternitățile Carmelite multiplicându-se. Carmeliții țineau seama că veșmântul era darul principal făcut de Sf. Maria, manifestarea cea mai semnificativă a preferinței sale materne pentru Ordin. De aceea, comemorarea din 16 iulie instituită pentru a mulțumi Fecioarei pentru privilegiile acordate Ordinului, se va polariza în jurul darului aceluși „scapolare”, devenind mai presus de toate sărbătoarea veșmântului. Daniele della Vergine Maria scria în legătură cu aceasta: „La festa della solenne commemorazione della Vergine Maria si celebra da tempo immemorabile in gratitudine dei benefici concessi all’Ordine Carmelitano dalla Madre di Dio, e specialmente in memoria del dono del S. Scapolare, come privilegio singolare concesso allo stesso Ordine”.⁵¹ Iar Giovanni Sylveira spune: „Quantunque fin dai tempi di Papa Onorio si celebrasse la festa, però dopo aver ricevuto il S. Scapolare, la festa ha rivestito molto maggiore solennità, in ringraziamento di tanto beneficio”.⁵²

La sfârșitul secolului XVI sărbătoarea „Della Madonna del Carmine” era celebrată de tot Ordinul ca manifestare majoră sau Patronală și avea conținutul actual. Pentru Carmeliți era obligatoriu rememorarea tuturor darurilor Fecioarei, în special hotărâtoarele intervenții pentru salvarea Ordinului în momentele neprielnice; pentru credincioși interesul principal era acela de a mulțumi Maicii Domnului pentru

⁵⁰ Cf. Acta Cap. Gen., II, 20.

⁵¹ Cf., *Speculum carm.*, I, n. 2099.

⁵² Cf., *Commentaria in acta apostolorum*, Lyon, 1687, p. 480.

dăruirea acelu „scapolare” de care erau legate două mari privilegii, salvarea eternă și scurtarea/limitarea purgatorului. De aceea sărbătoarea va fi denumită și ziua sau sărbătoarea veșmântului. În anul 1609 vor fi permise Carmeliților „Scalzi” exerciții proprii pentru liturgia mariană, revăzute și aprobate de Sf. Cardinal Bellarmino, prin/în care se exaltă patronajul Sf. Maria asupra ordinului și darul acelu „scapolare”.

4. Sărbătoarea în afara Ordinului

Ajunsă în deplinătatea dezvoltării și specificitatea plenară în sânul Ordinului, sărbătoarea veșmântului începe să se extindă, cu o glorioasă impetuozitate și în rândul laicilor și a credincioșilor altor instituții. În 1595 Sfânta Congregație a Riturilor, înființată doar cu șapte ani înainte, concede călugărițelor de la Donna Regina din Napoli, oportunitatea solicitată de acestea, „di celebrare la festa e recitare l’officio con rito doppio della commemorazione di S. Maria del Carmine.”⁵³ Sărbătoarea se va difuza foarte rapid după decretul Sf.-lui Oficiu din 1613 ce îngăduia predica acelu „privilegio sabatino”. În anul 1624 carmelitul Tussanus Foucher scria că „această manifestare primește o așa de mare venerație în biserică încât în unele regate e sărbătorită și de laici, precum în statele Napoli, Sicilia și Spania”.⁵⁴ Iubirea față de Maica Domnului determină pe mulți credincioși să uite decretele Conciliului Tridentin și bulele pontificale ce rezervau doar Scaunului Apostolic introducerea de noi sărbători și toată legislația liturgică. De aceea Sf.-ta Congregație a Riturilor, în 8 aprilie 1628, recomandă și atrage atenția credincioșilor asupra necesității de a solicita obișnuita autorizare de celebrare a numitei sărbători a veșmântului (dello scapolare) în afara bisericilor Ordinului.⁵⁵ Credincioșii devotați Fecioarei „del Carmina” s-au adaptat cu ușurință decretului Congregației solicitând oficial aprobarea și înregistrarea sărbătorii, ce va fi acordată succesiv diferitelor biserici și națiuni. S-au obținut astfel două avantaje: celebrarea dobândește suportul juridic și apoi dreptul de extindere asupra tuturor credincioșilor. Sărbătoarea a fost aprobată în 1674 pentru Spania și pentru toate „bisericele provinciilor și teritoriilor supuse Maiestății sale Catolice”. În anul următor, 1675, pe baza suplicii lui Leopold I, sărbătoarea va fi extinsă pe tot cuprinsul imperiului austriac: „regatele și teritoriile Ungaria, Boemia, Dalmația, Croația, Carintia, Carniola, Marcheazatul de Moravia, Comitatul Tirolului și toate provinciile supuse augustului împărat”. În 1679 sărbătoarea veșmântului („dello scapolare”) este acordată/îngăduită Portugaliei și teritoriilor sale, în 1682 Toscanei și Genovei, în 1683 Parmei, Piacenței și Borgo S. Donnine; în 1684 se adaugă Savoia și Republica Lucca, în

⁵³ Cf., *Analecta juris pontificii*, 1863, col. 5, n. 17.

⁵⁴ Cf., *La fontaine d’Hélie*, Paris, 1624, pp. 200-201.

⁵⁵ Cf., *Decreta authentica*, I, p. 117.

1704 Polonia și în 1725 Statele Pontificale. Serbarea va fi introdusă și în ritul Mozarabic, în ritul Caldeian unde va dobândi numele de „sărbătoarea veșmântului Fecioarei Maria de pe Muntele Carmelo”, iar Maroniții o consideră sărbătoare obligatorie recitând/declamând o rugăciune deosebit de frumoasă și de expresivă. Sărbătoarea se celebra peste tot cu mare solemnitate. Monahul iezuit P. A. Spinelli, prezent în Napoli, scria în 1613: „Celebre solennità della B. Vergine del Carmelo, che si celebra con grande pietà dei fedeli il 16 luglio, in onore della quale molti onorano il mercoledì a lei consacrato, e in quel giorno si astengono dalle carni”.⁵⁶

Un raport al Curiei Superioare a Carmeliților în 1636 descria în culori vii sărbătoarea „del Carmine” ce se celebra în insula Maiorca. „La devozione allo scapolare è così diffusa che appena si trova chi non la pratichi; e col consenso di tutta l'isola, (per i miracoli che ogni giorno vengono operati dal nostro santo abito), la festa della Commemorazione della Madonna del Carmine, il 16 luglio, viene considerata festa di percetto e in quel giorno, non solo dalla città, ma di tutti i luoghi, anche dalla campagna, vengono così numerosi, da fare impressione, ed è una delle feste più solenni che si celebrano in tutta l'isola.”⁵⁷ În anul 1656 starețul superior P. Mattia di Giovanni descrie cu emfază solemnitățile ce se organizau cu ocazia sărbătorii veșmântului (dello scapolare) în Roma, precum și în alte localități ale Italiei, în Franța, Spania și în Portugalia.⁵⁸ În 1679 carmelitul belgian P. Alessandro di S. Teresa amintea/ nota că unii credincioși se scandalizau deoarece bisericile erau mai bogat decorate în ziua închinată pentru „Madonna del Carmine” decât în aceea a sărbătorii Paștelui.⁵⁹

5. Biserica universală și sărbătoarea „Madonna del Carmine”

Papa Benedict al XIII-lea, care a introdus sărbătoarea „del Carmine” în Statele Pontificale, prin bula din 24 septembrie 1726 a extins-o în toată creștinătatea, cu slujba și liturghia aprobate pentru Carmeliți „Scalzi” în 1620.⁶⁰ Prin acest decret sărbătoarea „della Madonna del Carmine” a intrat definitiv în liturghia Bisericii Universale. Benedict al XIV-lea, după ce a justificat cultul veșmântului („dello scapelo”) prin

⁵⁶ Cf., *Maria Deipara*, Napoli, 1613, p. 684.

⁵⁷ Cf., *Archivium Gen. C., Provincia Cathalauniae*, cod. 287.

⁵⁸ Cf., *La veritable devotion du Sacre Scapulaire de Notre-Dame du Mont Carmel*, Paris, 1656, pp. 58-59.

⁵⁹ Cf., *Clypeus religionis*, Köln, 1679, pp. 560-561.

⁶⁰ Cf., „Ad fovendum, immo etiam ad semper augendum cultum beatissime Virginis Mariae, SS. mus Dominus noster Benedictus Papa XIII noviter impressum officium pro solemnitate B. M. de monte Carmelo adprobavit atque ab omnibus christifidelibus utriusque sexus, qui ad horas canonicas teneantur, in posterum sub ritu duplici maiori pro die 16 juli quotannis recitari mandavit die 24 septembris 1726.” Bull. Carm., t. IV, n. 10.

autoritatea Celor mai mari Pontifi, prin credința universală a Bisericii și prin vocea miracolelor, conchidea că „ognuno deve riconoscere che la festa della Beata Maria del monte Carmelo non è stata istituita senza gravi motivi, e per questo estesa a tutta la Chiesa con Officio e Messa propria.”⁶¹ Această sărbătoare ce se celebrează acum de șase secole cu amplă solemnitate și întotdeauna cu o crescută participare a credincioșilor, are drept scop aducerea de mulțumiri Madonei pentru privilegiile acordate celor care poartă veșmântul (lo scapolare), invocând ajutorul pentru toți fiii de adopțiune. Prin instituția sa, Biserica înțelege să scoată în evidență bunătatea Sf. Maria, puterea Sa, grija plină de iubire arătată față de noi și de sănătatea noastră eternă. Modul cel mai bun de a celebra această sărbătoare și de a culege fructele spirituale consistă în reînnoirea, în această fericită circumstanță anuală, consacrarea noastră Fecioarei, angajându-ne să o iubim ca a Ei fii, să o onorăm cu bărbăție, răspândind această devoțiune cu adevărat har apostolicesc”.

În istoria cultului „la Madonna del Carmine” se înscrie și apariția miraculoasă a Fecioarei în fața lui Simon Stock, pustnicul din Kent, trăitor în scorbura unui trunchi de copac uriaș – de unde și numele său. Miracolul s-a petrecut pe la 1251, eveniment ce va marca de atunci încolo viața călugărului carmelit pelerin pe la mănăstirile din Irlanda, Anglia și Franța mai precis la Bordeaux.⁶²

Legătura, mesajul iconografic și iconologic al icoanei de la Radna cu istoria cultului veșmântului liturgic (*lo scapolare*) din textul prezentat mai sus îl deslușim în scena din registrul inferior, reprezentarea vizuală a celui „*privilegio Sabatino*”, mai precis promisiunea pentru cei care vor îmbrăca acel „scapolare” de a fi eliberați din Purgatoriu în prima Sâmbătă după moartea lor (în flancuri îngerii extrag sufletele afară din locul cuprins de flăcări al purificării).

Icoana miraculoasă elaborată în atelierul Remondini din Bassano del Grappa după mijlocul secolului al XVII-lea face parte dintr-o amplă producție de gravuri populare solicitate de piața artistică a vremii.⁶³ Lucrarea pe hârtie de dimensiunile 477 x 705 mm. o reprezintă în câmpul central pe *Fecioara Maria cu pruncul Iisus* în brațe (*Hodighitria*) într-o originală îmbinare iconografică a modelelor *Eleousa* și *Glykophilousa* (Fig. 4). Capul Madonei este acoperit de omoforul simplu și sobru,

⁶¹ Cf., *De festis D. N. Iesu C. et B. Mariae Virg.*, t. II, c. VI, n. 10.

⁶² *Lexikon der christlichen Ikonographie* (sub red. Lui Wolfgang Braunfels), Herder, Rom, Freiburg, Basel, Wien, vol. 8., 1994, pp. 372-373.

⁶³ O remarcabilă cercetare a acestui fenomen al artei populare, icoane pe lemn, pânză și sticlă, în mediul religios catolic și cel ortodox, într-o exemplară comuniune a crezului și a speranței umane, și-a găsit ilustrarea în expozițiile și catalogul bilingv: *Devozioni popolari. Tra mondo cattolico e ortodosso. Devozioni populare. Catolice și Ortodoxe*. (Franco Faranda, Georgeta Roșu, autorii textelor științifice ale catalogului), Cesena, septembrie-octombrie 2003, București noiembrie-ianuarie 2004, Edizioni Smart, 2003.

care îi cade peste umeri lăsându-i descoperite doar fața cu ovalul bine conturat și mâinile imaculate, delicate, cu degetele lungi și subțiri și unghii mici și înguste. De sub acoperământ apare o bandă deschisă la culoare care-i leagă fruntea, acoperindu-i și urechile. Fruntea dreaptă este curată și simplă marcată de sprâncenele puțin arcuite, lungi și subțiri. Ochii migdalați sunt gravi dar duioși cu privirea îndreptată spre Prunc, o privire melancolică, liniștită, mângâietoare, întristată dar plină de iubire și dătătoare de speranță. Nasul, lung și subțire are nări delicate iar vârful puțin rotunjit. Sub el, gura mică cu buza de jos ușor răsfrântă schițează prudență dar și sfială. Obrajii sunt puri, netezi cu o ușoară paliditate iar gâtul prelung, aplecat, se îmbină cu bărbia într-o minunată întregire a acestui sfânt și duhovnicesc chip.

Maica Domnului îl poartă pe Micul Iisus în partea dreaptă cu o mână sub axila Lui, între degetele palmei ține două mici icoane, aceea din față reprezentând modelul sfânt al icoanei mari, cu cealaltă mână sprijină coapsa piciorului drept al Pruncului. Fața Maicii Domnului și a Micului Iisus se ating, capul ei este înclinat cu iubire spre Fiul iubit iar El, cu privirea veselă și plină de afecțiune, întărește simțământul Său și printr-o gestică elocventă, cu mâna stângă atingând/mângâind obrazul Maicii Sale iar cu dreapta atingându-i omoforul. În registrul superior doi îngerii, siluete grațioase aflate în zbor, cu frunze de palmier în mâini, încoronează pe Maica Domnului, împărateasă a Lumii și a cerului, simbol a biruinței și a slavei.⁶⁴

Sub imaginea Fecioarei cu Pruncul, într-o vignetă îngustă se citește inscripția:

LA BEATISSIMA VERGINE DEL CARMINE.

Registrul inferior al gravurii e marcat de scena cu cele opt suflete damnate cuprinse între flăcările unei mari vâlvătai a Purgatoriului și cei doi îngerii salvatori prezenți pe flancuri (Fig. 5). Lateral și în partea superioară a xilogravurii sunt reprezentate paisprezece scene însoțite de texte în limba italiană, ce vorbesc despre miracolele săvârșite de Fecioară.

Deasupra Maicii Domnului:

Începând cu flancul stâng din partea superioară a icoanei miraculoase cele șase scene au următorul conținut, epigrafic și schematic-compozițional:

1. *Molti dormendo colti sotto alla/ ruina della casa nescono viui* (Deși mulți dorm sub ruina casei, ei rămân vii). Scena cuprinde în prim plan doi bărbați și o femeie prinși sub dărâmaturi, fragmente de zid din piatră, cărămizi și grinzile șarpantei strivite; fundalul ilustrează o casă rămasă în picioare, totul într-un desen cu liniile ferme și bine precizate (Fig. 6).

⁶⁴ Constantine Cavarnos, *Ghid de iconografie bizantină*, Editura Sophia, București, 2005, p.187.

2. *Sommergendosi la Naue, fà voto/, vn pesce ottura il rotto e si saluano* (Deși nava se scufundă, face jurământ, un pește umple ruptura și nava se salvează). Imaginea surprinde corabia avariata, puternic înclinată de vijelia și valurile dezlănțuite, în timp ce uriașul pește umple ruptura de pe flancul stâng al acestei caravele specifice secolelor XVI-XVII. În fundal, destul de aproape de corabie se vede și portul primitiv (Fig. 7).

3. *Vn putto stato 3. giorni nel fiume,/ fa voto Pad(re) e Mad(re), e la pesca viuo* (Un copil a stat trei zile în fluviu, făcând jurământ tatăl și mama, îl pescuiesc viu). Scena este situată pe malul râului ce trece prin orașul ale cărui case și biserică marchează fundalul iar în stânga compoziției se înalță un platan uriaș. Momentul tensionat arată o femeie în genunchiată care cuprinde cu amândouă mâinile umerii băiatului cu brațele desfăcute și cuprinse de o mișcare disperată. În partea dreaptă sunt părinții și ei în genunchiați, tatăl cu pălăria la picioare și mama într-o pioasă rugăciune. Costumele ample sunt specifice secolului al XVII-lea (Fig. 8).

4. *Vno ferito grauemente, getato in/ mare fa voto e si libera* (Un grav rănit este aruncat în mare, face jurământ și se eliberează). Episodul tragic se petrece pe mare într-o barcă în care apar patru personaje: barcagiul vârstnic vâslind, o femeie în genunchiată și cei doi asasini, unul uriaș, cu spada ridicată deasupra capului, al doilea purtând pălăria cu borurile largi pe capul cu chipul urât de ochii bulbucați, cu pumnalul pregătit de lovire și victima aplecată peste bord (Fig. 9).

5. *Vn figliuolo gettato in pozzo, eco/-perto di sassi dopo 8. die caua viuo* (Un fiu aruncat în puț și acoperit cu pietre e găsit viu după opt zile). Cele patru personaje care însuflețesc scena sunt reprezentate în prim-plan. Din fântâna cu cupa rotundă zidită din pietre regulate este scos fiul ridicat cu un scripete și prins peste brâu de funii groase; la dreapta și la stânga sa, tatăl și mama îl susțin cu brațele. Un personaj misterios, o tânără doamnă de rang înalt, după cum o arată veșmântul amplu, somptuos, decorat cu motive vegetale și brăzdat de pliuri vizibile, asemănător costumelor venețiene contemporane, e prezentată în genunchi, cu palmele împreunate într-o rugăciune de mulțumire Fecioarei la vederea miracolului împlinit (Fig. 10).

6. *L'an(no). 1050 (= 1500) portandosi quest imag(ine)/. À Roma v(n) strop. Risanato la segue* (În anul 1050 (= 1500) purtând această imagine la Roma un schilod se însănătoșește). Scena amplă este animată de numeroase figuri adunate într-un cortegiu religios precedat de patru personaje în rase monahale purtând pe umerii lor un palanchin/litieră pe care este așezată icoana Maicii Domnului cu Pruncul Iisus. Un preot urmat de o mulțime de credincioși îi urmează iar în prim-plan, în flancul stâng, apare o femeie în genunchiată cu palmele împreunate în rugăciune. Fundalul este marcat de zidul unei cetăți cu masivul turn al porții de acces în incinta fortificată dar și de clădirile laice și clopotnița unei biserici (Fig. 11).

În partea dreaptă a Maicii Domnului (stânga privitorului):

7. *Da altiss(ima). Finestra vn fu-/giendo dall incendio d'una/ casa fà voto alla M(adonna), e si sal(vano)* (De la înălțimea ferestrei unei case un fugar din incendiu face jurământ Maicii Domnului și reușește să se salveze) (Fig. 12). Compoziția elocventă a fost tratată rezumativ: un tânăr surprins în rugăciune sare de pe fereastra casei cuprinsă în partea inferioară de flăcările nimicitoare. La acest moment dramatic asistă două personaje, un bărbat cu brațele desfăcute într-un gest de surprindere și de îngrijorare, personaj îmbrăcat într-un costum specific secolului al XVII-lea, cu tunica lungă mulată pe trup, încheiată de numeroșii nasturi metalici, guler aparent și brâu la mijloc. La stânga sa apare o femeie care după veșminte pare a fi o călugăriță în rugăciune de mulțumire adusă Fecioarei. Fundalul este în întregime ocupat de axonometria unei biserici cu acoperișul în două ape și fațada principală marcată la frontonul triunghiular de o rozasă. Ușa monumentală e deschisă spre credincioși. Pe colțul nord-estic se ridică clopotnița elansată a lăcașului de cult cu vârful încoronat de un lanternou.

8. *Cadendo vno da vn altissi-/ma piana inuoca la Ma./donna del Carmine, e non/ riceue male alcuno* (Căzând unul de pe un copac înalt, o invocă pe Madonna del Carmine și este salvat de rău) (Fig. 13). Personajul principal aflat în prim-plan ocupă aproape întreaga suprafață compozițională a povestirii. Tânărul imprudent cade din copacul uriaș aflat în flancul stâng; corpul său cu capul îndreptat spre pământ și brațele încordate într-un reflex de apărare și de atenuare a căderii, picioarele încovoiate desprinse din neatenție de pe ramurile copacului, reproduc perfect scenariul accidentului. Tânărul este îmbrăcat într-o tunică scurtă elegantă încinsă la mijloc cu un brâu și despictă în fâșii în partea inferioară iar pantalonii sunt lungi și mulați pe picioare. Colina cu panta terasată și un copac cu frunzișul bine redat, conturează fundalul compozițional.

9. *Vn ferito con 30 ferite a que-/sta B(eata). V(ergine) del Carmine/ ricore e si risana* (Un rănit cu 30 de răni cere ajutor B. V. del Carmine și se însănătoșește). Scena alertă ne face martori la finalul unui duel între trei bărbați (Fig. 14). Învinsul îngenunchiat, cu brațele și palmele împreunate în rugăciunea de iertare adresată adversarilor victorioși, cu spada nefolositoare căzută în dreptul genunchilor, îndreaptă capul spre privitor. Ochii triști sunt ai unui bărbat mai în vârstă, cu ovalul feței conturat de o barbă bogată și de mustați răsucite. Câștigătorii disputei redați în picioare, la stânga și la dreapta perdantului, sunt doi tineri cu bonete pe cap, îmbrăcați în tunici scurte, elegante, prinse la mijloc cu un brâu iar pe un umăr câte o mantie bogat drapată. În mâna dreaptă ridicată deasupra capului ei rotesc amenințător câte o spadă. Sub cerul acoperit de norii din fundal, deasupra unei coline, se ridică un turn de apărare, cu creneluri și ferestre înguste la ultimul nivel.

10. *Essendo sententiato vno al-/la forcha viene dalla Beata/ Vergine liberato* (Unul fiind condamnat la ridicarea în furci este eliberat de Sfânta Fecioară).

Scenă complexă cu numeroase personaje distribuite pe întreg spațiul compozițional. La mijloc, călăul urcat pe o sacră desface frânghia pe care ar fi folosit-o la executarea condamnatului, un tânăr îngenunchiat la baza spânzurătorii (Fig. 15). Flancul stâng este ocupat de executorul sentinței, un soldat cu stindardul în mână însoțit de un grup de personaje purtătoare de mantii lungi de culoare neagră și măști cu forma de craniu.⁶⁵ Unul dintre aceștia și-a trecut brațul, sprijinindu-l de trunchiul unei cruci pe care a fost răstignit un bărbat. Crucea este înscrisă într-un cadru pentagonal. Pe această colină a morții, în fundal dreapta, se ridică o altă furcă pentru osândiți.

În partea stângă a Maicii Domnului (dreapta privitorului).

Carlo Cassa di Verona/ da Barbare gente in prigiona-/te fà voto e di libera (Carlo Cassa din Verona prins de barbari în prizonierat se închină și este eliberat).

Maica Domnului a primit plângerea veronezului capturat de barbari, eliberându-l (Fig. 16). Îngenunchiat, cu mâinile împreunate în rugăciune, Carlo mai poartă la gât jugul dintr-o placă grea de lemn, iar la picioare masiva grindă cu găuri unde au fost cetluite mâinile sale. În fundal apare casa veronezului, o clădire din zidărie pe două nivele, cu frontonul triunghiular și acoperișul în două ape. Coroana unui arbore umbrește locul. În flancul din dreapta se vede fațada unei case cu fereastra mare marcată de ochiuri de sticlă de formă pătrată.

11. *Vn Cieco fà voto alla Glo-/riosa Vergine Maria del Carmine, e impetra il ve-/dere* (Un orb se închină glorioasei Fecioare Maria del Carmine și își recapătă vederea). Momentul miraculos se petrece în interiorul unei biserici unde pe mensa altarului se văd crucea și o lumânare aprinsă (Fig. 17). În fața antependiumului este îngenunchiat un copil credincios rugându-se iar la dreapta acestuia, de asemenea în genunchi, se vede tânărul orb cu toiagul nevăzătorului în mâna stângă și cu dreapta surprinsă într-un gest de uimire dar și de mulțumire pentru minunea săvârșită de Fecioara Maria, redobândirea vederii sale.

13. *Vn padre Troua viuo il figlio./ chegli era stato da vn nemi(-)co uciso e sepolto* (Un tată își găsește fiul viu care a fost ucis și îngropat de un dușman). Scena plină de dramatism prezintă în prim plan, flancul din dreapta, tatăl cu palmele împreunate în rugăciune, un bărbat în vârstă având chipul marcat de o barbă stufoasă, umbrită de pălăria cu boruri largi, îmbrăcat într-un costum specific secolului al XVII-lea

⁶⁵ Referitor la tema măștilor atât de folosită în istoria, cultura, literatura, dramaturgia și arta venețiană, bibliografia de specialitate și aceea în cheie turistică este deosebit de bogată. Secolul al XVII-lea, perioada în care a fost elaborată xilogravura reprezentând *La Beatissima vergine del Carmine*, a oferit numeroase exemple de xilogravuri inspiratoare gravorilor atelierului Remondini (Alessandro Scarsella, *Le maschere veneziane*, Tascabili Economici Newton, Roma, 1998).

alcătuit dintr-o tunică scurtă cu coleretă simplă și cingătoare la brâu, pantaloni bufanți și ciorapi lungi (Fig. 18). La stânga sa, între pietre și grămezi de pământ, se vede trupul deshumat al fiului său, întins pe burtă și sprijinit pe mâini, beneficiar al miracolului regăsirii în viață prin rugăciunea adresată de părintele său Fecioarei Maria del Carmine. Fundalul este marcat de o poartă și un trunchi de coloață.

14. *Giostrando à vn principe, / viene passata la coscia fà/ voto, e si sana* (În turnir un principe e străpuns în coapsă, face jurământ și se însănătoșește). O scenografie bine redată cu cei doi cavaleri în prim plan (Fig.19). Principele și adversarul său strunesc caii dezlănțuiți în galopul disputei. Luptătorii sunt protejați de armuri grele iar lăncile purtate sub braț sunt îndreptate de la unul spre celălalt. Lupta a avut mai multe reprize, dovadă lancea ruptă de sub burta calului. În acest episod însă principele primește o lovitură de lance în coapsa piciorului drept. La turnir asistă o mulțime de spectatori, bărbați și femei, protejați de un parapet din lemn. În fundal, în flancul din dreapta, se ridică o cetate cu bastioane cilindrice pe colțuri și zidurile cu metereze crenelate. Lângă aceasta se vede și clopotnița unei biserici. Rugăciunile adresate Maicii Domnului de principele rănit îi vor aduce vindecarea.

O necesară și obligatorie completare a informațiilor documentare despre prologul cultului pentru Madonna del Carmine vorbește despre originea sa din episodul apariției Mariei în fața lui Simon Stock (mijlocul secolului XIII), moment în care călugărul carmelit a primit din mâinile Fecioarei acel *scapolare* cu promisiunea că acela care-l va purta nu o să sufere pedeapsa Infernului. O a doua apariție urma să releveze papei Ioan al XXIII (1958-1963) că intervenția Maicii Domnului a fost extinsă și pentru sufletele din Purgatoriu. Aceasta este sursa modelului iconografic al Fecioarei cu Pruncul, ambii redați în actul de a proteja acel *scapolare*, adăugându-se deseori inimile din Purgatoriu redată între flăcări, suflete ridicate de îngeri.⁶⁶

Xilogravurile religioase elaborate în spațiul cultural nord-italian, y *compris* icoana *La Beatissima Vergine del Carmine* din biserica catolică din Radna, realizate în atelierul lui Giovanni Antonio Remondini (Padova 1634 – Bassano 1711), cel care a pus bazele acelei *La Stamperia Remondini* (1657-1861), au avut un mare succes și aprecieri pozitive de-a lungul secolelor de funcționare. Tipografia primului maestru Remondini se naște din dorința de a face cunoscute imaginile și alfabetul poporului simplu și deci pentru necesitatea de a fi văzute, citite, de a face înțelese imaginile și culorile într-un spațiu geografic extins. Maestrul și urmașii săi au executat mai cu seamă stampe cu imagini sacre, întru cât erau cele mai cunoscute și îndrăgite de oameni, dar înafară de acestea, au fost realizate și stampe cu imagini populare și asupra

⁶⁶ *Remondini. Un editore del Settecento*. A cura di Mario Infelise. Paola Marini, Electa, Milano, 1990, pp. 144, 158; și pe această cale adresăm prietenești mulțumiri Prof. Dr. Grigore Popescu-Arbore, Director al importantului Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia, pentru donația prețiosului catalog Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca.

vieții cotidiene, figuri de personaje istorice și ilustrații ale poemelor cavalerești. Într-adevăr, tema dominantă a fost reprezentarea sfinților, scene religioase, motive tradiționale de iconografie populară, ale divinității, istoria sacră a lui Iisus Hristos și a altor personaje religioase.⁶⁷ Alți protagoniști a stampelor acestei tipografii au fost omul și societatea, animalele domestice, vedute, jocuri, evantaie etc. În 1657, în secolul al XVII-lea și în următoarele secole, puține persoane știau să citească și să scrie, astfel că această activitate a contribuit la dezvoltarea alfabetismului, producând/editând cărți, texte ce erau extrase din tratate de medicină, teste obligatorii școlilor, ilustrații, evantaie, vedute urbane, portrete, stampe istorice tratate geografice și filosofice, jurnale de călătorie și multe altele.⁶⁸

Difuzarea stampelor remondiniene, reprezentând imaginile religioase, s-a făcut prin vânzătorii ambulanți, care aveau posibilitatea să ajungă și în locurile aflate în afara traseelor comerciale normale și destul de depărtate de principalele căi de comunicație; unele exemplare erau aduse de noii și curajoși coloniști aflați în căutarea unor teritorii primitive. Xilogravurile ajungeau de obicei la persoane de matrice/origine populară. Vânzătorii ambulanți proveneau de pe înălțimile Valsugana, mai exact din Val Tesino și originea lor socială era țărănească. În familiile cu numeroși membri nu ajungea câștigul obținut din cultivarea pământului, motiv pentru care copiii luau calea negustoriei, ce conducea spre o emigrație temporară și uneori anuală; Georg Viriçonosa a avut contact cu astfel de emigranți, de vânzătorii ambulanți care erau vânzătorii stampelor populare ieșite din atelierul lui Remondini. Imaginile de sfinți și alte teme religioase, jocurile pentru adulți și copii, figuri de animale etc., precum acele *Paesi di cuccagna* (Țări minunate) vor avea o difuzare europeană, cu o extensie apuseană pornind din orașele Peninsulei Iberice atingând în răsărit Moscova. Drept garanție pentru lucrările, pentru stampele populare preluate, țărani tesinezi își vor lăsa casele și pământurile garanție tipografilor Remondini, această procedură născând proverbul: *I santi di Remondini ga magna i campi dei Tesini* (Sfinții lui Remondini mănâncă pământurile Tesinezilor).⁶⁹

⁶⁷ Domenica Primerano, *Le stampe popolari a soggetto religioso*, în „Remondini. Un editore del Settecento”, p. 144-167.

⁶⁸ *Catalogo delle stampe incise e delle carte di vario genere della ditta Giuseppe Remondini e Figli. Bassano 1803*, Anastatica, Bassano del Grappa, Tassotti Editore; Vittoria Piontelli, *Indice bibliografico degli incisori Italiani dale origini fino al XVIII secolo*, Milano, 1978; *Remondini. Un editore del Settecento*, pp. 96-105, 96-103, 198-214, 240-250. Prezența gravurii venețiene în bibliotecile și muzeele din România și nu doar (București, Cluj-Napoca, Sibiu, Timișoara), cu un special studiu de caz Colecția Muzeului Țării Crișurilor din Oradea, riguroasă și inedită cercetare științifică, a fost realizată de Ana Martin în teza de doctorat din anul 2001, publicată în volumul: *Stampa venețiană din secolul al XVIII: difuzarea europeană și frecvența în colecțiile românești*, Editura Muzeul Țării Crișurilor, Oradea, 2005.

⁶⁹ Ana Martin, *Gravura venețiană ...*, (Teză Doc.), Cluj-Napoca, 2001, pp. 25-27.

Creatorii xilogravurilor remondiniene erau convingși că rezultatul creației lor, stampele cu imaginile și figurile sfinte ieșite de sub mâinile lor, va avea un mare succes european. Gravurile urmau să fie așezate în locuri încărcate de pioșenie, sacre, chiar și în căsuțele modeste, nemaivorbind de lăcașurile sfinte devenite locuri de pelerinaj. Succesul și durabilitatea în timp a unora dintre aceste imagini religioase e susținut/dovedit și de reluarea/retipărirea stampelor religioase, precum în cazul „Madonna del Carmine”. În secolul al XVIII-lea a fost executată/multiplicată o gravură „a bulino” (gravură cu dălțița, figura 233 x 167 mm) având figura Maicii Domnului cu Pruncul plasată invers decât aceea din icoana radneană, adică spre dreapta privitorului. De jur împrejurul imaginii sfinte apar zece scene ilustrând miracolele Sf. Maria cu inscripții lămuritoare. În centru: „Decor Carmeli ora pro nobis”; sub fiecare imagine: *In Cremona miracolosamente è liberato uno dalla forza che poi mori* / *carmelitano* (În Cremona un bărbat a fost în chip miraculos eliberat de la spânzurătoare care apoi se stinse/ carmelit); *Uno percorso da / Saeta Viena da I lla B. V. del C. / Salvato* (Unul străpuns de / săgeată va fi salvat de Prea Sfânta Fecioară del Carmine); *Da gran / Fortuna di mare / molti sono dalla B. V. / Salvati* (Dintr-o puternică / furtună pe mare / mulți au fost salvați de Prea Fericita Fecioară); *Resta estinto il Fu / oco in una casa con / gettarli l'Abito* (Fo / cul va fi stins într-o casă prin / aruncarea Veșmântului); *La B. V. libera molti dalla peste nell'anno 1630 / Particolarmente nella città di Padova* (Prea Fericita Fecioară salvează pe mulți de ciumă în anul 1630 / mai cu seamă în orașul Padova); *Viene / dalla B. V. / liberata una torm / entata dal De / monio* (Va fi eliberată de Prea fericita Fecioară / o femeie chinuită de Dia / vol); *Uno che fu / gettato da suoi ne / mici in un pozzo / dopo 8 giorni fu tro / vato illeso* (Unul care a fost / aruncat de ina / micii săi într-o fântână / după 8 zile a fost gă / sit teafăr); *Dalla B. V. fu / sanato un ferito / da molte coltellate* (De Prea Fericita Fecioară a fost / vindecat un rănit / înjunghiat de mai multe ori).⁷⁰

Din prima jumătate a secolului al XIX-lea este o altă variantă datorată tipografiei Remondini, datată 1830, o xilografie colorată la care partea figurativă are dimensiunile de 368 x 286 mm. Epigraful incizat în zona inferioară: „B. V. DEL CARMINE CO' MIRACOLI”.⁷¹ În cele zece scene rânduie pe laturile stampeii au fost reluate câteva dintre temele existente pe xilogravura bisericii din Radna. În stampa remondiniană mult apropiată de xilografia acelor Soliani din Modena, imaginea „la Beatissima Vergine del' Carmine” este încadrată de scenele cu miracolele atribuite (Fig. 20).⁷²

⁷⁰ Domenica Primerano, *Le stampe popolari a soggetto religioso, în Remondini. Un Editore del Settecento* (a cura di Mario Infelise. Paola Marini), Electa, Milano 1990, pp. 158-159.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

În primul volum al monografiei Sale, Msgr. Martin Roos a publicat un important aparat ilustrativ care oglindește istoria conventului franciscan și a icoanei sale miraculoase, începând cu primul lăcaș mai modest, jafurile și incendiile provocate de turci, refacerile succesive ale clădirii, donația făcută de Georg Viriçonosa, adoratorii icoanei miraculoase care o prezintă privitorilor, icoana într-o acuarelă complexă în care e reprezentată noua biserică și mănăstirea, icoana înaintea înfrumusețării cu coroanele din argint, primele ilustrate poștale ale temei și altarul baroc.⁷³

Xilografia remondiniană de la Radna a fost redată și într-o serie de copii și de replici păstrate în câteva biserici catolice bănățene. O copie în ulei pe suport de metal (91x121 cm) se conservă și în biserica rom.-cat., din Luduș.⁷⁴ Potrivit informațiilor orale ale preotului acestei parohii, pictura a fost donată de nobilul Josef Kemény fostei capele catolice din Grindenii (Gerendkeresztúr, fostul r. Luduș). Schema compozițional-formală este mai rezumativă: în partea superioară, îngerii purtători de ramuri de palmier încoronează pe Maria, protejată de porumbelul Sfântului Duh. Figura Maicii Domnului reproduce dispoziția și trăsăturile Maicii Domnului ale originalului de la Radna, deosebirea apare în redarea Scapularului, a celor două iconițe, în copia bisericii catolice din Luduș acesta este purtat în mâna stângă (dreapta privitorului). În registrul inferior a picturii e reprezentat Purgatoriul cu figurile umane ale sufletelor care așteaptă izbăvirea, eliberarea. Potrivit bulei papale *Bulla Sabatina* emisă în anul 1332, sub influența viziunii Sf. Simon de Stock, republicată de mai multe ori, *La Beatissima Vergine del Carmine* a promis celor care poartă cu pioșenie sfânta textilă, ca în prima sâmbătă după moartea lor, să-i elibereze din Purgatoriu, acțiune la care participă și cei doi îngeri care poartă scapulara.

O ilustrare caleidoscopică în imagini, a istoriei icoanei miraculoase aparține maestrului Vincenz Naumann, autorul unei litografii realizată la mijlocul secolului al XIX-lea, cu 12 scene ale istoriei bisericii, ale mănăstirii și ale icoanei miraculoase, *La Beatissima Vergine del Carmine*.⁷⁵ Sub fiecare litografie este trecută legenda explicativă în limba maghiară.

La finele acestui „Drum” al sfintei icoane rădnene subliniez din nou mobilul acestei cercetări secvențiale: analiza detaliată a celor 14 *ex-voto*-uri ce însoțesc chipul Maicii Domnului și a Pruncului Iisus, prezentare inedită care conferă unicitatea și particularitatea acestei teme născută în evul mediu și continuată prin comemorări și sărbători până în perioadele premodernă, modernă și contemporană.

⁷³ Martin Roos, *Maria-Radna ...*, vol. I, ilustrațiile la pp. 33, 36, 42, 47, 59, 61, 63, 65, 67.

⁷⁴ *Mária-tisztelet Erdélyben. Mária-ábrázolások az erdélyi templomokban* (Expoziție și catalog realizate de Fábrián Gabriella, Kovács Zsolt, Mihály Ferenc, Miklós Zoltán, Terdik Szilveszter), Haáz Rezső Múzeum, Székelyudvarhely, 2010, p. 17.

⁷⁵ Exemplarul se conservă în colecția MNM, Történelmi képcsarnok Budapesta. www.bucsujaras.hu/mariaradna. Foto: Dabasi. A.

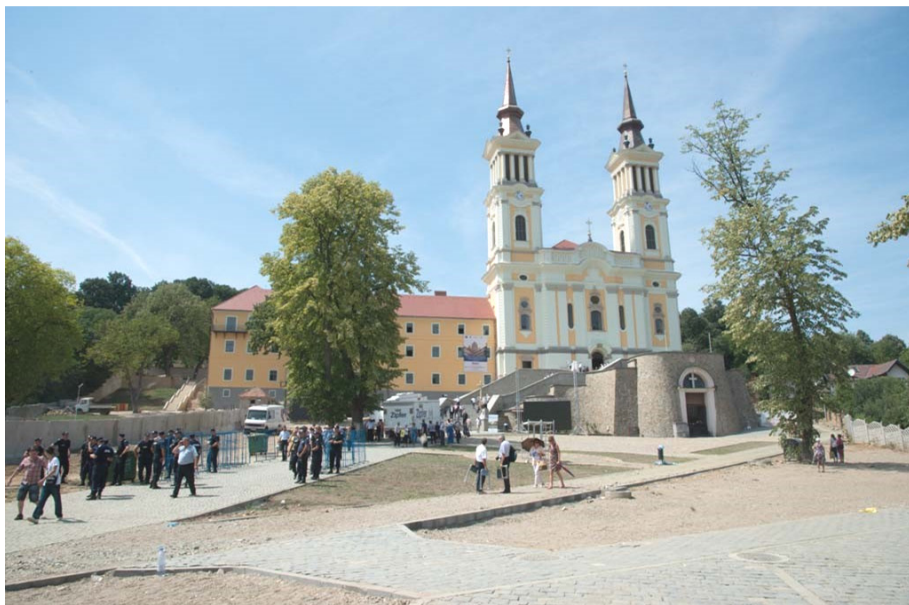


Fig. 1.a. Biserica rom.cat., (fosta mănăstire franciscană) Maria-Radna, exterior.
(Foto: Martin Rill).



Fig. 1.b. Biserica rom.cat., (fosta mănăstire franciscană) Maria-Radna, interior
(Foto: Martin Rill).

LA BEATISSIMA VERGINE DEL CARMINE –
ICOANA MIRACULOASĂ A BISERICII CATOLICE DE PELERINAJ DE LA MARIA-RADNA



Fig. 2. Giovanni Antonio Remondini, *La Beatissima Vergine del Carmine*.
Xilogravură, înainte de 1668. Altarul principal al bisericii Maria-Radna.
(Foto. N. Screpciuc).



Fig. 3. Georg Viriçonosa cumpărând icoana Maicii Domnului cu Pruncul
(apud. Martin Roos, *Maria-Radna ...*, fig. la p. 47).

LA BEATISSIMA VERGINE DEL CARMINE –
ICOANA MIRACULOASĂ A BISERICII CATOLICE DE PELERINAJ DE LA MARIA-RADNA



Fig. 4. Giovanni Antonio Remondini, *La Beatissima Vergine del Carmine* xilografură, înainte de 1668. Altarul principal al bisericii Maria-Radna (Foto N. Screpciuc).



Fig. 5. Giovanni Antonio Remondini, *La Beatissima Vergine del Carmine. Purgatoriul* (detaliu).



Fig. 6. Giovanni Antoni Remondini, *La Beatissima Vergine del Carmine. Salvarea unei familii de sub ruinele casei* (detaliu).

LA BEATISSIMA VERGINE DEL CARMINE –
ICOANA MIRACULOASĂ A BISERICII CATOLICE DE PELERINAJ DE LA MARIA-RADNA



Fig. 7. Giovanni Antonio Remondini,
La Beatissima Vergine del Carmine. Salvarea corabiei de la naufragiu (detaliu).



Fig. 8. Giovanni Antonio Remondini,
La Beatissima Vergine del Carmine. Salvarea copilăşului din fluviu (detaliu).



Fig. 9. Giovanni Antonio Remondini, *La Beatissima Vergine del Carmine, Salvarea tânărului rănit și aruncat în mare* (detaliu).



Fig. 10. Giovanni Antonio Remondini, *La Beatissima Vergine del Carmine. Salvarea tânărului din fântână* (detaliu).

LA BEATISSIMA VERGINE DEL CARMINE –
ICOANA MIRACULOASĂ A BISERICII CATHOLICE DE PELERINAJ DE LA MARIA-RADNA



Fig. 11. Giovanni Antonio Remondini,
La Beatissima Vergine del Carmine.
Miraculoasa vindecare a schilodului (detaliu).



Fig. 12. Giovanni Antonio Remondini,
La Beatissima Vergine del Carmine.
Salvarea tânărului din incendiu (detaliu).



Fig. 13. Giovanni Antonio Remondini,
*La Beatissima Vergine del Carmine. Salvarea
tânărului căzut din copac* (detaliu).



Fig. 14. Giovanni Antonio Remondini,
*La Beatissima Vergine del Carmine. Salvarea
bărbatului rănit în duel* (detaliu).

LA BEATISSIMA VERGINE DEL CARMINE –
ICOANA MIRACULOASĂ A BISERICII CATOLICE DE PELERINAJ DE LA MARIA-RADNA



Fig. 15. Giovanni Antonio Remondini, *La Beatissima Vergine del Carmine*. Salvarea tânărului condamnat la spânzurătoare (detaliu).



Fig. 16. Giovanni Antonio Remondini, *La Beatissima Vergine del Carmine*. Eliberarea veronezului Carlo Cassa din prizonierat (detaliu).



Fig. 17. Giovanni Antonio Remondini, *La Beatissima Vergine del Carmine. Miraculoasa vindecare a orbului* (detaliu).



Fig. 18. Giovanni Antonio Remondini, *La Beatissima Vergine del Carmine. Găsirea de tată a fiului ucis de un dușman* (detaliu).

LA BEATISSIMA VERGINE DEL CARMINE –
ICOANA MIRACULOASĂ A BISERICII CATOLICE DE PELERINAJ DE LA MARIA-RADNA



Fig. 19. Giovanni Antonio Remondini, *La Beatissima Vergine del Carmine*.
Vindecarea cavalerului rănit în turnir (detaliu).



Fig. 20. Remondini. Bassano, cca 1830, *B. V. del Carmine co'miracoli* (Apud. D. Primerano, *Le stampe popolari a soggetto religioso ...*, pp. 158-159).

HORTUS CONCLUSUS. LA SACRA FAMIGLIA LAURETANA DI LORENZO LOTTO

GIULIO ANGELUCCI*

ABSTRACT. Hortus conclusus. *The Holy Family of Loreto by Lorenzo Lotto.* The contribution is an excerpt from *Dalla parte* di Lorenzo Lotto. *Il ciclo lauretano (On the Side of Lorenzo Lotto: The Loreto Cycle)*, an essay to be completed soon on the pictorial cycle which Lorenzo Lotto (Venice, 1480-Loreto, 1556) ordered in 1555 in the chapter chapel of the church of Santa Maria di Loreto. This is the painter's last work for a public destination; due to the difficulties in providing a unitary and coherent interpretation, the cycle risks being expunged from Lotto's catalogue despite the indication made both by Giorgio Vasari in the 1568 edition of the *Vite (Lives)* and by Carlo Ridolfi in 1648 in *Le Meraviglie dell'arte: ovvero Le vite degli'illustri pittori veneti (The Wonders of Art: The Lives of the Illustrious Venetian Painters)*. Of the seven works making up the cycle, the Holy Family is one of the five painted before 1550, some of which had to be adapted to harmonize their format. The painter intervened on the Holy Family in order to adapt the content of the painting, originally intended for domestic devotion, and make it suitable for the new destination.

Keywords: Lorenzo Lotto, Santa Maria di Loreto, Giorgio Vasari, the Holy Family

REZUMAT. Hortus conclusus. *Sfânta Familie din Loreto de Lorenzo Lotto.* Contribuția este un extras din lucrarea *Dalla parte* de Lorenzo Lotto. *Ciclul din Loreto*, este o lucrare în curs de definitivare asupra ciclului pictural pe care în anul 1555 Lorenzo Lotto (Veneția, 1480-Loreto, 1556) l-a comandat în capela capitulară a bisericii Sfânta Maria din Loreto. Este în fapt aceasta, ultima operă a pictorului destinată publicului; din cauza greutăților întâmpinate în a oferi o interpretare unitară, riscă să fie suprimată din catalogul lui Lotto în ciuda semnalării făcute atât de Giorgio Vasari în ediția din 1568 a *Vieților*, cât și de Carlo Ridolfi în 1648, în *Minunile artei: sau viața ilustrilor pictori venețieni*. Din cele șapte pânze care constituie ciclul, Sfânta Familie este una din cele cinci care sunt pictate înainte de 1550, una dintre acelea care au trebuit adaptate pentru a armoniza adapta noii destinații.

Cuvinte cheie: Lorenzo Lotto, Santa Maria din Loreto, Giorgio Vasari, Sfânta Familie

* Professore di Storie dell'Arte all'Accademia di Belle Arti in Italia, giulioangelucci5@gmail.com



§ 1 - Il dipinto ritrovato

Il dipinto conservato al Museo Pontificio Santa Casa di Loreto (Fig. 1) viene correntemente designato *Sacra Famiglia* o *Adorazione del Bambino* e rappresenta i familiari di Gesù seduti su un prato ombroso con tre angeli in piedi dietro di loro.¹ Il Louvre custodisce una tela praticamente identica (Fig. 2) nella quale Bernard Berenson, lo scopritore moderno di Lorenzo Lotto, ha individuato un'*Agnizione della divinità del Bambino*.² Quest'ultima versione (d'ora innanzi versione parigina) viene datata 1535-39, mentre la tela in questione (d'ora innanzi "versione anconetana") viene collocata al 1547.³



Fig. 1. Lorenzo Lotto, *Adorazione del Bambino*, 1547 circa. Loreto, Museo Pontificio Santa Casa. "Versione anconetana".

¹ Olio su tela, cm. 160 x 236.

² Olio su tela, cm. 150 x 237. "Recognition of the divine character of Christ Child by the human beings in the midst of whom he was born [...] I need scarcely say that this motif, although it was at times vaguely approached by Italian painters, particularly by Leonardo in the Virgin of the Rocks, was never treated with such obvious intention, and with so much feeling, such solemnity, and such pathos as here [...] The Loreto replica of the Recognition] is slightly varied and of inferior workmanship, indeed, not entirely from Lotto's own hand" (Berenson 1895, pp. 251-253, *passim*).

³ Dal Pozzolo 2022 il dipinto è datato al 1547.



Fig. 2. Lorenzo Lotto, *Agnizione della divinità del Bambino*, 1535-39. Parigi, Musée du Louvre. “Versione parigina”.

Il dipinto viene identificato con “El quadro grande de la Madona e Christo, san Joanino, Helisabet et Zacharia, san Josep et tre anzolettj” rimasto invenduto ad Ancona nel 1550 e da Lotto portato a Loreto, nella sua ultima residenza, il 30 agosto 1552.⁴ Qui nel 1553-54 egli ingrandì la tela per inserirla nel ciclo del coro capitolare e in tale circostanza introdusse le modifiche che hanno dato luogo alla terza versione (la versione lauretana) che attualmente è valutabile solo in fotografia (Fig. 3) in quanto nel 1982 fu demolita per portare a vista la sottostante versione anconetana.⁵

⁴ Il singolare (e poco fortunato) tentativo di vendita “a lotto e ventura” effettuato ad Ancona nel 1550 è documentato nel *Libro di spese diverse* che Lorenzo Lotto tenne dal 1538 circa al 1556, la cui edizione più recente (De Carolis 2017) ne ha evidenziato la natura contabile segnalando per ogni carta la rubrica di afferenza (per la lotteria di Ancona, c. 71vL). “Un quadro grande de la Madona, Jesu Christo, santa Helisabet, Zacharia e Joan Baptista con Josep et tre angeli” compare anche tra quelli che a Venezia il 9 giugno 1549 erano stati affidati per la vendita a Jacopo Sansovino (c. 60vJ).

⁵ Lotto portò il formato da 160 x 216 a 172 x 255 e poi dipinse “parte su tela e parte sulle tavole inchiodate al telaio” (Morelli-Cavalcaselle 1896, p. 252). Questa versione è giunta intatta fino alla metà del secolo scorso, quando nel 1956 fu fatta oggetto di un restauro conservativo che è documentato, per il primo, da una foto b/n (Fototeca Zeri, scheda n. 44167) e, per il dopo, dalla foto riprodotta a colori in Perticarini-Grimaldi 2000, p. 67.



Fig. 3. Lorenzo Lotto, *Sacra Famiglia*. Olio su tela, cm. 172x 255, 1553-54. Perduto, già: Loreto, chiesa di Santa Maria. "Versione lauretana". (Da Grimaldi 1980).

In tutte e tre le versioni il nucleo della rappresentazione risiede nel protendersi istintivo di Gesù verso la croce del piccolo Giovanni e nel gesto con il quale quest'ultimo richiama l'attenzione dei familiari; gesto, che mette in apprensione Maria e induce Elisabetta a rimuovere l'oggetto profetico, mentre Zaccaria indica a Giuseppe la causa di quell'agitazione improvvisa (a differenza della versione parigina, dove Zaccaria ricalca il gesto della moglie e Giuseppe occhieggia direttamente in direzione del Bambino).

Nella versione anconetana, a sinistra, il gruppo familiare si staglia contro uno sfondo buio e il prato verdeggiante sul quale esso riposa è contiguo ad un suolo arido; invece sul lato opposto il suolo è completamente erboso e la vista spazia su paesaggio aperto fino ad un lontano orizzonte. Da destra provengono sia la luce interna del dipinto sia il colpo d'aria che nella parte centrale schiude il sipario metafisico misteriosamente scorniciato dal bordo superiore della tela. Il Bambino giace su una coltre rossa posta a contatto diretto con il terreno.

Nella versione parigina la dialettica luce/ombra è identica, ma non vi compaiono né la tenda-sipario né l'orizzonte terrestre. Sulla destra, le lussureggianti chiome arboree sono sfiorate da una luce dorata e si aprono su uno squarcio di cielo la cui intensa luminosità riecheggia quella del giaciglio candido.

§ 2 - Il dipinto perduto

Alla mostra anconetana del 1981 la versione lauretana – la tela che Lotto aveva inserito nel ciclo – fu esposta con ampi saggi di pulitura, e la scheda in catalogo ne anticipava la sorte. Sebbene l'anno precedente Giorgio Mascherpa avesse rilevato che le dimensioni modificate ne facevano il pendant dell'*Incontro di Melchisedech e Abramo*, la scheda in catalogo propone l'ipotesi di un presunto "intervento successivo" (alla morte di Lotto), e indugia su "guasti subiti dal tempo e dall'azione degli uomini".⁶

Tali riserve traevano motivo dalle modifiche apportate allo sfondo, ove in luogo del sontuoso sipario metafisico compariva un telone neutro che percorreva orizzontalmente la parte mediana della tela, lasciando a vista solo una minima porzione del paesaggio di sfondo. Al posto delle chiome fronzute, con diversa connotazione presenti nella parte superiore delle versioni parigina e anconetana, nella versione lauretana comparivano solo i tronchi cui sono legate le estremità della tenda e alcuni alberelli dietro di essa. Il risultato, a giudicare dalla fotografia, è che la gestione della dialettica luce/ombra è come intimidita e la godibilità estetica dell'insieme risulta decisamente impoverita.

Sebbene la qualità pittorica sia da riconoscere poco soddisfacente, il formato ampliato e le modifiche introdotte provano in maniera irrefutabile l'autorialità di Lotto, e la demolizione delle modifiche da lui apportate desta vivo rincrescimento in quanto impedisce una ricostruzione del ciclo che non sia puramente virtuale. Ad ogni modo, la valutazione del dipinto adattato alla nuova destinazione è in grado di fornire un contributo prezioso all'interpretazione unitaria dell'opera.⁷

Il primo interrogativo che ci si pone riguarda il senso della tenda che, del tutto assente nella versione parigina, nella versione anconetana (la ritrovata) fa la sua prima comparsa e nella versione lauretana (quella perduta) ha assunto un protagonismo decisivo.

A tale riguardo si osserva che nella versione parigina, dove il tendaggio è del tutto assente, lo sfondo arboreo esclude il paesaggio terreno ed appare come il regno dell'ombra bisognosa della luce celeste di cui il Bambino è portatore; è

⁶ Dal Poggetto-Zampetti 1981. Mascherpa 1980, p. 163. Varese 1981, pp. 448 e s.

⁷ La demolizione fu completata dopo la chiusura della mostra e passò sotto silenzio nel convegno a consuntivo (Dal Poggetto 1984). In tale sede Giorgio Mascherpa, abbandonata la propria ipotesi di ricostruzione del ciclo, è tornato a valutare singolarmente le tele; alla *Sacra Famiglia* egli sembra riferirsi quando confessa: "Devo ammettere che, prima dei brani messi in vista dai restauri lauretani, le più volte che avevo visitato i quadri di Loreto, quelli perlomeno che per certo il Lotto aveva *raconzato* per il coro della Basilica, non avevo potuto trattenere la mia sensazione che si trattasse di grossi *crostoni* di scuola, abbozzi del maestro allargati, tagliati o ultimati dai giovincelli capricciosi che suggerivano nozioni e esperienza al gran vecchio quasi cieco" (Mascherpa 1984, p. 133).

dunque da intendere che in essa il gesto di Giovanni illustri l'annuncio della missione di Gesù come inviato dello Spirito ("Egli venne come testimone della luce..."). Invece nella versione anconetana, oltre la tenda-sipario sollevata dal vento e sfiorata da un riverbero della luce che emana dal Bambino, il paesaggio esteso fino all'orizzonte pare alludere alla dimensione terrena dell'evento ("Ecco l'agnello di Dio...").

Si può dunque ritenere che nella tela al Louvre, ove è accentuata la natura divina del Figlio, il contenuto che inclina verso la Rivelazione sia reso con efficacia dal titolo *Agnizione della divinità del Bambino*, mentre il titolo *Adorazione del Bambino* pare corrispondere più felicemente alla versione anconetana, dove l'accento cade sulla natura umana di Gesù e sul suo sacrificio.⁸

Il motivo per cui si preferisce dare alla versione "lauretana" il titolo *Sacra Famiglia* risulterà evidente più avanti; per ora sarà sufficiente constatare che la rilevanza sottratta alla dialettica luce/ombra e al paesaggio naturale è stata conferita alla cortina opaca con la quale Lotto ha neutralizzato lo sfondo.

§ 3 - Hortus conclusus

L'inserimento di tale barriera visiva fu il risultato tutt'altro che casuale di un intervento esteso ben oltre i limiti dell'integrazione pittorica delle parti ingrandite. Esso trova una prima ragion d'essere nel fatto che il dipinto inizialmente concepito per la devozione domestica andava adeguato al carattere pubblico della sua nuova destinazione e che in una cappella capitolare le metafore del Bambino testimone della luce e del sacrificio cui era destinato sarebbero risultate assolutamente pleonastiche.

Resta però che l'impenetrabilità della cortina introdotta nel 1553-54 mortifica la visione e che gli alberi allineati dietro di essa marcano un limite che costringe i familiari di Gesù in uno spazio ristretto.⁹

Nel tardo Lotto il tema della circoscrizione dello spazio di devozione ha dato motivo a diverse invenzioni. Ad esempio, nella *Pala di Mogliano* (Fig. 4), che è del 1548, lo sfondo è delimitato dall'abside in corso d'edificazione destinata ad isolare la comunità dei fedeli con i suoi santi dalla retrostante città connotata come Roma.¹⁰

⁸ "Hic venit in testimonium ut testimonium perhiberet de lumine, ut omnes crederent per illum. Non erat ille lux sed ut testimonium perhiberet de lumine" (Gv 1,7 e s.); "Itera die vidit Joannes Jesum venientem ad se, et ait Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi" (ibidem, 29).

⁹ Non si riesce a condividere l'opinione di chi vede nella nuova tenda "il drappo d'onore [che] mette in risalto la solennità del momento, qualificando maggiormente l'immagine in chiave di sacra conversazione" (Coltrinari 2011, p. 199).

¹⁰ Il nesso tra la *Sacra Famiglia* e l'*Assunta* di Mogliano è stato proposto da chi scrive nel 2003 (p. 86).



Fig. 4. Lorenzo Lotto, *Madonna in gloria e santi*.
Olio su tavola, cm. 330 x 215, firmato e datato 1548.
Mogliano, chiesa di Santa Maria Assunta.

Qualunque sia il significato da riconoscere in tale qualificazione (l'infeudazione recente di Mogliano ai Farnese? La Chiesa romana? la mondanità di quella Curia?) quel muro è l'esito coerente d'un pensiero che ricorre con frequenza nelle pale d'altare dipinte da Lotto nel quinto decennio: dalla *Pala di Cingoli* (Fig. 5), che è del 1539, dove lo sguardo indirizzato al roseto resta fatalmente impigliato nei medaglioni del rosario, all'*Assunzione* di Ancona (Fig. 6), che è del 1548, dove intorno agli Apostoli tutto è dileguato e restano solo i fiori nel sepolcro che era stato destinato a Maria.¹¹

¹¹ L'infeudazione di Mogliano a Ottavio Farnese risale al 1544 (Delio Pacini-Monica Meloni, *Vicende storiche...*, in Paraventi 2003, p. 15)



Fig. 5. Lorenzo Lotto, *Madonna del Rosario*. Olio su tela, cm. 384 x 264, datato 1539. Cingoli, chiesa di San Nicolò.



Fig. 6. Lorenzo Lotto, *Assunzione di Maria al cielo*. Olio su tela, cm. 670 x 403, firmato e datato 1550. Ancona, chiesa di San Francesco alle scale.

Quanto riscontrato in opere dipinte non molto prima offre un'utile indicazione circa la soluzione di sfondo adottata nella *Sacra Famiglia*, ma non giustifica l'occultamento di uno dei tre angeli che nelle due versioni precedenti sono in relazione con il gruppo degli umani. L'angelo fagocitato dal grigiore della cortina ricorda infatti i due personaggi che – anche in quel caso in sede di modifica del formato della tela – Lotto inserì nel *Battesimo di Gesù* per renderne il soggetto più appropriato alla nuova destinazione.

Spesso rilevata, l'esclusione di uno solo dei tre angeli interposti tra i personaggi e la cortina di sfondo non ha finora suscitato l'attenzione che merita, non foss'altro perché, come rilevato da Ranieri Varese, la sua scomparsa fa venir meno un fattore d'equilibrio dell'intera composizione.¹² Nelle versioni precedenti la triade degli angeli occupa una posizione centrale, enfatizza il senso metafisico della luce emanata dal Bambino e compare in asse con il piccolo Giovanni, la cui relazione con Gesù costituisce il fulcro drammaturgico della scena. Selettivo e controproducente, l'oscuramento di uno solo dei tre angeli non può dunque che corrispondere a una volontà deliberata del pittore.

In Lotto non è raro il caso che la natura immateriale degli angeli sia chiamata a rendere visibile lo spirito della rappresentazione, e che mediante il loro atteggiamento il pittore suggerisca all'osservatore i moti dell'animo che intende sollecitare. Ciò è particolarmente evidente nella *Crocefissione* di Monte San Giusto (Figg. 7-8), che di tale pratica fornisce l'esempio più significativo: qui la figura angelica impersona lo spirito compassionevole che indirizza l'attenzione verso il gruppo delle dolenti e introduce il committente (e con lui l'osservatore) alla partecipazione allo strazio della Madre.¹³

¹² “La diversa presenza dei due angeli, mutati rispetto al prototipo, altera il rapporto che esisteva tra le varie figure e, mentre la tela del Louvre si regge su una costruzione serrata e tesa in cui ogni momento si corrisponde, qui, venendo meno uno dei punti cardine della composizione, tutto si sfalda e fugge” (Varese 1981, p. 448).

¹³ Sul meccanismo empatico che governa la *Crocefissione* vedi Angelucci 2016, pp. 21-24.



Fig. 7. Lorenzo Lotto, *Crocefissione*. Olio su tela, cm. 450 x 250, firmato 1527(?).
Monte san Giusto, chiesa di Santa Maria in Telusiano.



Fig. 8. *Idem*. Particolare

Altre volte, in opere destinate alla devozione domestica, il pittore fa ricorso alle figure angeliche per segnalare gli approcci empatici che ha inteso sollecitare. Così avviene nel caso della Madonna con il Bambino replicata nell'*Agnizione* a Potsdam, nella *Madonna delle Grazie* all'Ermitage (Fig. 9) e nella *Madonna con Bambino e angeli* di Osimo, ove alle spalle di Maria compaiono tre grandi angeli figurati nei medesimi tre diversi atteggiamenti: con le braccia incrociate al petto, a significare l'umile sottomissione; con le mani giunte, a significare l'affidamento confidente; con le braccia sollevate a mezza altezza e i palmi verso all'esterno, a significare la vittima sacrificale (il conferimento delle colpe, nella consacrazione eucaristica).¹⁴



Fig. 9. Lorenzo Lotto, *Madonna delle grazie*. Olio su tavola, cm39,3 x 32,5, (1542).
San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

¹⁴ Sull'*Agnizione* è alla Bildergalerie del Sanssouci di Potsdam vedi Lucco 2003, p. 75. La *Madonna delle Grazie*, (1542) è stata riconosciuta nella "madona con tre anzoletti" di cui in *Libro di spese diverse*, c. 151v (Artemieva 2009, pp. 178 e s.); la tela di Osimo, che ci si augura in collezione sconosciuta e non perduta, è stata trafugata nel 1911. Sul valore comunicativo che la rappresentazione del gesto ha avuto sin dall'alba dell'epoca moderna, vedi Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Bari-Roma, 2021. Il gesto delle braccia incrociate al petto compare di frequente nelle Annunciazioni ("Ecce ancilla Domini"); il gesto delle mani giunte discende dall'omaggio feudale, dov'erano protese al feudatario maggiore perché ne facesse un prolungamento delle proprie.

Nella tela a Potsdam, (Fig. 10) la funzione comunicativa dei tre angeli visibili alle spalle di Maria è esplicitata dagli altri due che, dalla soglia dell'immagine, puntano lo sguardo sul riguardante invitandolo (le mani protese nel gesto del dono) a seguire la guida sentimentale offerta dal pittore a corredo dell'icona.



Fig. 10. Lorenzo Lotto, *Agnizione della divinità del Bambino* (1542-45).
Olio su tela, cm. 75 x 93. Potsdam, Sansouci. bildengalerie.

Tornando alla *Sacra Famiglia* lauretana e ai due soli angeli lasciati a vista, uno presenta le braccia incrociate al petto e l'altro ha le mani giunte; entrambi hanno lo sguardo fisso su Gesù, del quale con le loro posture evidenziano la sottomissione al destino del martirio e il soggiacere alla volontà del Padre. Nella tela collocata sulle pareti della cappella capitolare, la capacità di significazione dei due angeli superstiti avrebbe potuto estendersi alla condizione ecclesiastica dei canonici e, per il tramite della conformazione a Cristo, sollecitarli alla disciplina sacerdotale e al dovere dell'ubbidienza.¹⁵

¹⁵ La *Lettera agli Ebrei*, che costituisce il riferimento imprescindibile in materia di sacerdozio, propone Gesù come prototipo della condizione sacerdotale; per questo motivo il rito dell'Ordinazione sacerdotale si conclude con l'esortazione "Conforma la tua vita al mistero della Croce di Cristo Signore". Nei mesi in cui Lotto elaborò il ciclo l'ambiente lauretano era scosso dall'aspro conflitto scoppiato tra il capitolo, che aveva la responsabilità religiosa della chiesa di S. Maria, e il Governatore della Santa Casa, che intendeva introdurre i Gesuiti in quella penitenzieria. La Santa Casa di Loreto, nel Cinquecento affidata ad un cardinale protettore e retta da un governatore da lui nominato, era l'istituzione temporale cui era assegnata la chiesa di Santa Maria, che era *nullius diocesis*, e la gestione di tutti i servizi ad essa connessi, tra i quali il sostentamento del clero.

L'angelo oscurato volgeva invece lo sguardo verso Maria, della quale riecheggiava il gesto del soprassalto (Fig. 11); l'altrimenti inspiegabile suo oscuramento si presta dunque ad essere posto in relazione con lo status sacerdotale dei nuovi destinatari, ai quali sarebbe stato fuor di luogo proporre la sia pur minima enfasi sull'apprensione materna. Il motivo per cui Lotto avrebbe oscurato l'angelo si rivela perciò coerente con l'inserimento della cortina neutra; infatti l'accento agli affetti familiari, così come l'apertura sul paesaggio naturale, avrebbe potuto suscitare riflessioni improprie a una cappella capitolare.



Fig. 11. Lorenzo Lotto, *Adorazione del Bambino* (1547 circa).
Loreto, Museo Pontificio Santa Casa. (Particolare).

Si può dunque concludere che le modifiche apportate nel 1553-54 alla versione anconetana provocarono nella versione lauretana slittamenti semantici decisivi: la radura ombrosa dove i familiari di Gesù trovavano riposo, divenne un *claustrum* religioso; la rigida cortina inserita al posto della tenda che si apre, venne a significare la disciplina religiosa; il gruppo dei familiari riuniti intorno al Bambino, fu trasformato nella famiglia dei consacrati (di qui il titolo *Sacra Famiglia*) raccolta intorno alla mensa capitolare della Santa Casa.¹⁶

L'interpretazione appena proposta consente una considerazione di carattere più generale, suggerita dal fatto che anche la meno convincente delle sette tele conferma l'impegno profuso da Lotto nel perseguire l'unitarietà del ciclo. Infatti, in seguito alle modifiche apportate alla versione anconetana, la *Sacra Famiglia* allacciava stretti rapporti concettuali non solo con l'antistante *Melchisedech*, che costituisce l'archetipo sacerdotale dell'assimilazione a Gesù, e con la vicina *Presentazione di Gesù al Tempio*, per il tramite dell'annuncio cristiano di Simeone, ma anche con il *Battesimo di Gesù*, in virtù del riferimento al crisma dell'ordinazione sacerdotale che vi è stato individuato, e con l'*Adultera*, la peccatrice assolta, che Gesù indirizzò sulla via della consapevolezza morale.¹⁷

BIBLIOGRAFIA

1568

Giorgio Vasari, *Vita di Iacomo Palma e Lorenzo Lotto Viniziani*, in *Idem, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Giunti, Firenze 1568, P. III, pp. 239- 243.
(<https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568/page/n9/mode/2up>)

¹⁶ La Santa Casa di Loreto, nel Cinquecento affidata ad un cardinale protettore e retta da un governatore da lui nominato, era l'istituzione temporale cui era assegnata la chiesa di Santa Maria, che era *nullius diocesis*, e la gestione di tutti i servizi ad essa connessi, tra i quali il sostentamento del clero.

¹⁷ Nell'ingrandire il formato del *Battesimo di Gesù* Lotto v'introdusse le due figure affiancate di un chierico e di un angelo con in mano un vasetto del crisma. Stando al racconto di Giovanni, Gesù licenziò la donna adultera con la formula assolutoria "*Nec ego te condemnabo; vade et amplius iam noli peccare*" (Gv 8,11).

1648

Carlo Ridolfi, *Vita di Lorenzo Lotto pittore*, in *Delle Meraviglie dell'arte, ovvero delle vite degl'illustri pittori veneti e dello stato*, Giovanni Battista Sgava, Venezia 1648, pp. 125-130.

(https://www.google.it/books/edition/Le_Meraviglie_dell_arte/-awPAAAAQAAJ?hl=en&gbpv=1&dq=carlo+ridolfi+le+meraviglie+dell%27arte&pg=PP21&printsec=frontcover)

1895

Bernard Berenson, *Lorenzo Lotto. An essay in constructive art criticism*, New York-London 1895 (archive.org/details/lorenzolottoane02beregoog/mode/1up?view=theater)

1896

Giovanni Battista Cavalcaselle-Giovanni Morelli, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria. Mandamento di Loreto*. In: «Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti», II/1896, pp. 251-3.

1980

Floriano Grimaldi (a cura di), *Lorenzo Lotto a Loreto e Recanati*, Recanati 1980, p. 71.
Giorgio Mascherpa, *Invito a Lorenzo Lotto*, Milano 1980.

1981

Ranieri Varese, *Adorazione del Bambino* (scheda), in Dal Poggetto-Zampetti 1981, pp. 448 e s.
Paolo Dal Poggetto-Pietro Zampetti (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo. Il suo influsso*, Firenze 1981.

1984

Paolo Dal Poggetto, *Restauri di opere del Lotto in occasione della mostra di Ancona*, in «Notizie da Palazzo Albani», 1/1984, pp. 138-143.

2000

Antonio Perticarini-Floriano Grimaldi (a cura di), *Recanati - Loreto, Itinerario d'arte dal '300 al '600*, Recanati 2000.

2003

Giulio Angelucci, *Storia e Salvezza. La pala di Mogliano alla luce d'un 'pentimento' posteriore*, in Marta Paraventi (a cura di), *Lorenzo Lotto e lotteschi a Mogliano*, Mogliano 2003, pp. 107-113.

Mauro Lucco, *Della pala di Mogliano e di qualche altro opera degli anni estremi di Lotto*, *ibidem*, pp. 57-77.

Delio Pacini-Monica Meloni, *Vicende storiche ed aspetti di vita a Mogliano verso la metà del secolo XVI*, *ibidem*, pp. 13-25.

2009

Irina Artemieva, *Una Madonna di Lorenzo Lotto nuovamente identificata*, in Loretta Mozzoni (a cura di), *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Firenze 2009, pp. 168-181.

2011

Francesca Coltrinari, *Sacra famiglia* (scheda), in Vittoria Garibaldi-Giovanni Carlo Federico Villa (a cura di), *Lotto nelle Marche*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 196-201.

2016

Giulio Angelucci, *Ad personam. Lorenzo Lotto, Nicolò Bonafede e la Crocefissione di Monte San Giusto*, Macerata 2016.

2017

Francesco De Carolis (a cura di), *Lorenzo Lotto. Il libro di spese diverse*, Trieste 2017. (<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/14042>)

2021

Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Bari 2021 (I ed. Paris 1990).

2022

Enrico Maria Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, Milano 2022.

FIGURI DE SFINȚI IERARHI IN ICONOGRAFIA ORTODOXĂ DE SECOL XIV ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC

TEODORA SMULTEA*

ABSTRACT. Figures of Holy Hierarchs in the Fourteenth Century Orthodox Iconography in the Romanian Space. The present study aims to establish cultural interconnections both between Wallachia and Transylvania and between them and the areas of Eastern and Western artistic influence, with the aim of identifying the transfer of clothing models from one cultural area to another, as well as to identify the reason behind the implementation of some of the figures of hierarchs in the mural theme of some of the churches. The paper notes several types of hierarchical figures organized according to the type of clothing and the context in which they are depicted. The representations of the holy hierarchs in the 14th century fresco reveal political, confessional and cultural links internally between the Romanian Countries, but especially externally, between them and the Western-Italian and Eastern-Constantinopolitan and Balkan areas. The origins of the hierarchical models reveal not only the areas of artistic influence but also a desire to affirm the newly established orthodox metropolitanates church and principalities in the Romanian Countries by adopting a predominantly monastic iconographic canon, as confessional validation in the face of Catholic proselytism.

Key words: Transylvania, Wallachia, XIV century, clothing types, cultural interference, Balkan countries, Constantinople, the West.

REZUMAT. Figuri de sfinți ierarhi in iconografia ortodoxă de secol XIV în spațiul românesc. Studiul de față are în vedere stabilirea unor interconexiuni culturale atât între Țara Românească și Transilvania cât și între acestea și zonele de influență artistică orientală și occidentală, cu scopul de a identifica transferul modelelor vestimentare dintr-o zonă de cultură în alta, precum și de a identifica motivul care

* Doctorand, Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Istorie și Filosofie, Cluj-Napoca, România, smultea.teodora@gmail.com.



a stat în spatele implementării unora dintre figurile de ierarhi în tematica murală a unora dintre biserici. Lucrarea notează câteva tipuri de figuri ierarhice organizate în funcție de tipul vestimentar și contextul în care sunt ilustrate. Reprezentanțele sfinților ierarhi în fresca de secol XIV dezvăluie legături politice, confesionale și culturale pe plan intern între Țările Române, dar mai ales pe plan extern, între acestea și spațiul occidental-italian și oriental-constantinopolitan și balcanic. Originile modelelor ierarhice dezvăluie nu doar zonele de influență artistică dar și o dorință de afirmare a mitropoliilor și domniilor nou înființate în Țările Române prin adoptarea unui canon iconografic predominant monastic, ca validare confesională în fața prozelitismului catolic.

Cuvinte cheie: Transilvania, Țara Românească, secolul XIV, tipuri vestimentare, interferențe culturale, țările balcanice, Constantinopol, Occident.

Privind retrospectiv asupra istoriografiei românești, semnalizăm interesul tot mai pronunțat al istoricilor de artă pentru valorificarea picturii sacre la nivel artistic, politic, confesional și cultural, monumentele ecleziastice furnizând în acest sens o serie de picturi „a fresco”, ca drept o sursă vocală pentru clarificarea unor situații de răscruce din istoria poporului român. Rămânând în sfera istoriei artei, subiectul de față își propune o identificare a tipologiilor vestimentare ierarhice în funcție de contextul tematic în care sfinții ierarhi sunt reprezentați în iconografie. La baza alegerii acestui subiect stă dorința noastră de a observa în ce măsură putem vorbi despre un spirit de unitate a spațiului ortodox român în secolul al XIV-lea reflectat în studiul de față prin figurile sfinților ierarhi și tipurile de veșminte ale acestora. Astfel, accentele vor fi puse pe aspecte pion precum originea modelelor vestimentare, prezența sugestivă a unor ierarhi în programul pictural, stilul iconografic, adaptare locală și mesaj de implicare confesională, care au drept suport frescele ce provin din bisericile de rit ortodox din Țara Românească și Transilvania, dar și referințele acestora din Grecia, Macedonia, Italia, Serbia și Constantinopol.

Istoriografia de specialitate și-a îndreptat atenția, până în acest moment, asupra tematicilor de anvergură desprinse din tumultul picturilor de factură religioasă, teme care au reușit să transmită la vremea respectivă un mesaj de epocă cu rol defensiv ca răspuns la atitudinea dominatoare a prozelitismului catolic, protestant și a tendinței cuceritoare a otomanilor. Figurile sfinților ierarhi și odăjdiele acestora nu au constituit până în momentul de față un subiect propriu-zis în aria de interes al cercetătorilor, fiind amintite doar tangențial în cadrul altor subiecte de cercetare în lucrări aparținând istoricilor Vasile Drăguț, Răzvan Theodorescu, Marius Porumb,

Constantin Ciobanu, Mihai Georgiță, ce ne vorbesc despre misia artei iconografice de a uni cultural, religios și etnic românii de pe ambele versante ale Carpaților în virtutea supraviețuirii opresorului otoman și maghiar. Daniel Barbu este cel care în lucrarea sa Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea, ne oferă o imagine amplă asupra chipurilor de ierarhi și vestimentației acestora și distribuției lor pe pereții bisericilor de la Curtea de la Argeș și Cozia.

Mergând pe drumul deja deschis de acești cunoscuți cercetători, aprofundăm ideea de unitate prin artă nu doar prin analogia unor tematici iconografice cu un conținut vădit pro avangarda ortodoxiei luptătoare, ci dincolo de aceasta, ne oprim asupra termenilor de stil, influențe, circulație a modelelor iconografice ierarhice. Frescele asupra cărora ne îndreptăm atenția sunt cele din bisericile transilvănene de veac XIV de la Strei, Streisîngeorgiu, Râmeț și bisericile subcarpatice de la Curtea Domnească de la Argeș și Cozia (Moldova fiind în această perioadă văduvită de moștenirea unor programe iconografice) pe care le vom studia într-o perspectivă analitică și comparativă, această din urmă metodă punând față în față frescele transilvănene, subcarpatice și balcanice urmărind prin aceasta traseul modelelor ierarhice vestimentare și figurative, precum și implicațiile confesionale ori politice, după caz.

Vom observa pe parcursul expunerii ce are ca obiect de cercetare frescele de secol XIV din bisericile românești de confesiune ortodoxă, câteva tipuri vestimentare organizate în funcție de contextele tematice în care sunt figurați sfinții ierarhi. Firul analizei urmărește apoi proveniența modelelor care pot fi identificate cu precădere în spațiul balcanic, influențele artistice ale acestui spațiu fiind pus pe seama relațiilor cordiale ale domnilor români cu domni din zona Serbiei, Bulgariei, Greciei, relații din care au rezultat nu doar conveniente politice ci și cultural-artistice prin aducerea de pictori străini la noi în zonă, precum și trimiterea pictorilor români peste hotare în vederea instruirii lor într-un mediu artistic de formare bizantină.

Întâia oprire o facem în Țara Românească, asupra frescelor de la Curtea de Argeș și Cozia, urmată de popasul asupra Transilvaniei și bisericilor acesteia.

Țara Românească

1. Biserica Domnească *Sf. Nicolae* din Curtea de Argeș, ridicată sub domnia lui Basarab I (1310-1352), terminată în 1352 sub domnia lui Nicolae Alexandru (1352-1364), pictura fiind lucrată în frescă în vremea lui Vlaicu Vodă (1364-1377), între anii 1364-1369, de către cel puțin doi artiști¹. Conform interesului nostru pentru figura ierarhică, notăm mai jos acele scene în care apar zugrăviți sfinții ierarhi, după cum urmează:

¹ Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, Vol. I, Iași, Editura Trinitas, p. 350.

- Zona altar
- Absidă: Imnul „Axion estin” care înfățișează pe Maica Domnului cu Pruncul în brațe, încadrată de Sf. Nicolae și Sf. Ioan Hrisostom².

- Registrul inferior: *Cortegiul liturgic* întocmit de sfinții Chiril al Alexandriei, Athanasie cel Mare, sf. Ierarh neidentificat din care o parte de pictură e distrusă de fereastră, Grigore Teologul, Vasile cel Mare, un alt ierarh, arhidiaconul Ștefan, arhidiaconii Roman și Parmenas, Petru din Alexandria, reprezentați înclinați, îndreptându-se spre locul în care, înainte de lărgirea ferestrei, ar fi trebuit să se găsească un Amnos³.

- Pronaos:

- *Deisis*: Hristos pe scaun binecuvântând, la dreapta Fecioara Maria, la stânga Sf. Ierarh Nicolae, la picioarele Mântuitorului stă domnul Nicolae Alexandru, aici sfântul Ioan Botezătorul fiind înlocuit de Sf. Nicolae, sfântul cu nume omonim cu cel al domnitorului, cu scopul de a dezvălui adevărata profesiune de credință ortodoxă a domnitorului⁴.

- *Sinodul VI ecumenic de la Constantinopol* zugrăvit pe peretele vestic și *Sinodul VII ecumenic de la Niceea* redat pe peretele estic; alt sinod ecumenic neidentificat⁵.

2. Biserica *Sfânta Treime* a mănăstirii Cozia, ctitoria domnului Mircea cel Bătrân, construită între 1387-1391, pictura interioară din zona pronaosului, realizată între anii 1390-1391⁶, găzduiește următoarele figuri de ierarhi în scene precum urmează:

Pronaos:

- *Sinoadele ecumenice*

- *Viziunea Sfântului ierarh Petru din Alexandria* redată deasupra intrării în pronaos, la mijlocul peretelui de vest⁷.

- *Minunea Sfintei Eufimia* pe partea de est a peretelui nordic, în continuarea scenei Sf. Petru⁸.

² Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, vol. I, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1959, pp. 340-341.

³ *Ibidem*, p. 348, p. 351.

⁴ *Ibidem*, pp. 377-378.

⁵ Daniel Barbu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Editura Meridiane, 1986, pp.55-56.

⁶ „Mănăstirea Cozia”, articol publicat de Teodor Dănălache la data de 25.07.2012, disponibil pe <https://www.crestinortodox.ro/biserici-manastiri/mitropolia-olteniei/manastirea-cozia-68219.html>, accesat la data de 05.07.2022.

⁷ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 391.

⁸ *Ibidem*.

Transilvania

1. Biserica *Sf. Gheorghe* din Streisângeorgiu – în 1975 s-au descoperit aici fragmente din pictura murală executată în anii 1313-1314, fiind găsită o pisanie în altar în care se menționează numele zugravului Teofil, autorul acestor straturi de pictură⁹.

- Altar - în registrul inferior pot fi identificați doi ierarhi: Vasile cel Mare și Nicolae¹⁰.

2. Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Strei ridicată la aproximativ începutul secolului XIV, pictura fiind executată în a doua jumătate a acestui secol, fiind opera a cel puțin trei meșteri. Restaurarea bisericii din Strei a făcut posibilă recuperarea unora din fragmentele picturii murale din interior care azi constituie unul din ansamblurile picturale cele mai bine păstrate din întreaga țară de secol XIV, lucrute cel mai probabil din dispoziția cneazului Petru, fiul lui Zaicu, atestat documentar în 1377. În altar, pe peretele de sud, în registrul inferior, cercetătorii identifică chipul meșterului care a împodobit lăcașul de închinare, care este redat în picioare purtând o ținută de epocă, fapt susținut prin inscripția alăturată care înregistrează numele său: „Grozie (fiul) meșterului Ivaniș, a zugrăvit biserica”, fiind considerat în istoriografia de specialitate ca primul zugrav de la noi care și-a lăsat numele și autoportretul¹¹.

- Registrul inferior al absidei altarului încadrează în registrul draperiilor șase episcopi neidentificați; pe peretele sudic, alături de ierarhi este reprezentat și pictorul Grozie în poziție de rugăciune către Sf. Nicolae¹².

- Naos – apare din nou figura Sf. Ierarh Nicolae – sfântul este reprezentat oferindu-i-se însemnele de ierarh de către Fecioara și Iisus Hristos; sfântul apare și pe un alt perete al naosului alături de arhanghelul Gavriil, Sf. Fecioară, Iisus Hristos și Sf. Duminecă¹³.

⁹ Elena Dana Prioteasa, „Pictura de tradiție bizantină din Transilvania în secolele XIV-XV”, în *Arta din România: din preistorie în contemporaneitate*, editori Theodorescu, Răzvan, Porumb, Marius, București, Editura Academiei Române, 2018, p. 267.

¹⁰ De obicei, în reprezentarea arhierilor slujind, figurile din ax sunt cele ale autorilor de liturghii: Ioan Hrisostom și Vasile cel Mare, ori Grigorie Teologul, iar în monumentele bizantine târzii acest loc este ocupat de Atanasie al Alexandriei sau de Nicolae, precum este și cazul bisericilor din Transilvania, Vlad Bedros, „Selecția sfinților ierarhi în absidele moldovenești (sec. XV-XVI)”, în *Polychronion. Profesorului Nicolae – Șerban Tanașoca la 70 de ani*, București, Editura Academiei Române, 2012, p. 66.

¹¹ Elena Dana Prioteasa, *op. cit.*, p. 268.

¹² *Ibidem*.

¹³ Vasile Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, București, Editura Meridiane, 1968, p. 41.

3. Biserica *Izvorul Tămăduirii* de la mănăstirea Râmeț păstrează fragmentar mai multe straturi de pictură dintre care cel mai vechi datează din prima jumătate a secolului al XIV-lea. Pe cel de-al doilea strat de pictură se găsește o inscripție în care sunt consemnate numele episcopului Ghelasie (activ în funcție la vremea respectivă) și al meșterului Mihul de la Crișul Alb (care este al doilea zugrav român cunoscut cu numele în secolul XIV după Teofil de la Streisângeorgiu)¹⁴. Inscripția, localizată pe intradosul intrării în naos lângă figura Sf. Grigorie cel Mare, este parțial deteriorată însă, prin mijloace tehnice speciale, a fost citită astfel: „Am scris/pictat eu, preapăcătosul rob al lui Dumnezeu Mihul, adică zugravul de la Crișul Alb, cu încuviințarea arhiepiscopului Ghelasie, în zilele regelui Ludovic, 6885 (=1377) luna iulie 2”¹⁵. Dată fiind lipsa unor informații mai consistente cu privire la ierarhia bisericească a românilor transilvăneni în secolele XIV-XV, menționarea acestui episcop Ghelasie care nu mai apare și în alte izvoare, are o valoare deosebită¹⁶.

• Pronaos, zona peretelui estic - înregistrăm câteva figuri ierarhice dintre care distingem pe sfinții ierarhi Nicolae, Ioan Gură de Aur și arhidiaconul Ștefan - iar pe intradosul intrării în naos observăm figura sfinților ierarhi Grigorie¹⁷ și Vasile cel Mare.

Urmărind firul acestei cercetări, constatăm fascinanta evoluție a vestimentației arhieresti, a canonului de distribuție a scenelor și sfinților pe pereții lăcașurilor de cult, a rolului devoțional atribuit diferitor sfinți de la secol la secol. Cercetarea noastră, pentru veacul al XIV-lea, poate fi știrbită de conservarea unor programe iconografice neîntregite. Cu toate acestea, am izbutit să identificăm principalele modele arhieresti canonice pe care le vom distribui pe criterii de vestimentație și context tematic, după cum urmează:

1. Tipul vestimentar complex în context:

- a. Liturgic
- b. Sinodal
- c. Procesional

2. Tipul vestimentar simplificat în context:

- a. Devoțional
- b. Procesional

¹⁴ Gheorghe Petrov, „Biserica mănăstirii Râmeț”, în *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania*, coord. Daniela Marcu-Istrate, Adrian Andrei Rusu, Peter Levente Szocs, Satu Mare, Editura Muzeului Sătmărean, 2004, pp. 239-248, p. 241.

¹⁵ Elena Dana Prioteasa, *op. cit.*, p. 269.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

O figură emblematică în icoana căreia se întrunesc mai toate tipurile menționate anterior, este Sfântul Ierarh Nicolae cel ce face, în secolul al XIV-lea, o notă deosebită în programul frescelor, atât în Transilvania, cât și în ținutul pericarpatic al Țării Românești. Imaginea sa redă de obicei un sfânt cu chipul unui bătrân pleșuv, cu barba rotundă, reprezentat fără mitră (cu unele excepții), cu fruntea înaltă (simbol al înțelepciunii) și cu puțin păr alb în centru, îmbrăcat în felon iar nu în sacos, peste care are omoforul, în stânga ține Sf. Evanghelie iar cu dreapta binecuvântează. De obicei e zugrăvit în cadrul programului iconografic în registrul din altar, alături de sfinții ierarhi dar și în registrul icoanelor împăratești de pe catapeteasmă, fie în partea de sud atunci când biserica poartă hramul sfântului, fie în partea de nord în locul icoanei Sf. Ioan Botezătorul, acest caz din urmă fiind precumpănit în Ardeal. Popularitatea acestui sfânt nu se datorează martiriului, ori funcției militare sau de părinte al Bisericii, deoarece nu s-a identificat în viața sa cu niciuna din acestea, ci mai degrabă se datorează considerării sale ca sfânt generalist, minunile sale, cum spune Henry Maguire, nu sunt clar direcționate, ci acoperă o zonă largă de „specialități”¹⁸.

Urmărind seria iconografică a sfântului Nicolae în zona Transilvaniei și Țării Românești, surprindem o notabilă schimbare în stilul de redare al trăsăturilor faciale și statuare, structura vestimentară păstrându-și elementele canonice însă cu mici modificări în nuanța pigmentilor ceea ce putem pune pe seama disponibilității resurselor. Tipul vestimentar simplificat al Sf. Nicolae este prezent în spațiul intra/extracarpatic în tabloul votiv și procesional la bisericile de la Strei, Râmteș și Biserica Domnească de la Curtea de Argeș.

La Strei figura ierarhului ni se dezvăluie sub penița mai multor meșteri al căror duct se deosebește privind prin comparație pictura de altar și cea din navă. După cum și cunoaștem, arta românilor transilvăneni era în secolul al XIV-lea în faza unor căutări stilistice ce oscilau între curente venite pe diferite căi din arta occidentală și cea orientală bizantină. Acest fapt este demonstrabil și doar privind pictura de la Strei care se datorează unui grup de zugravi care au un stil și limbaj „puternic ancorate încă în tradiția romanică, dar încărcate de aluziile goticului de epocă, la care se adaugă influențe ale picturii trecentiste din nordul Italiei”¹⁹. Pictorul principal a fost Grozie sau Ambrozie (Brozie)²⁰ după unii cercetători. Alături de acesta, ridicat dintr-un mediu rural și familiarizat cu pictura de tradiție romanic-

¹⁸ Ioana Măgureanu, „Ciclul iconografic al Sf. Nicolae în pictura moldovenească a secolelor XV-XVI”, apud Henry Maguire, *Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1996, p. 169-186, consultat în data de 04.06.2022, disponibil pe http://diam.uab.ro/istorie.uab.ro/publicatii/colectia_bcsc/bcsc_9/21_magureanu.pdf.

¹⁹ Mihai Georgiță, „Interferențe occidentale și bizantine în arta românilor din Transilvania (secolele XIII-XV)”, în *Acta Musei Porolissensis*, nr. 32/38, pp. 395-410, Zalău, 2010, p. 398.

²⁰ Vasile Drăguț, *op. cit.*, 1968, p. 39.

gotică, au mai pictat doi meșteri ale căror nume nu le cunoaștem, dintre care unul reprezintă, prin limbajul folosit, curentul de tradiție bizantină din Transilvania acestei epoci²¹. Portretele din navă ale sfântului (Fig. 1, 2) sunt zugrăvite în veșminte de tradiție bizantină: felon purpuriu închis, omofor alb însă fără motive decorative al cărui capăt se așează pe mâna stângă, stihar albastru de nuanță deschisă, patrafir alb ori roșu-purpuriu (după caz), decorat cu motive geometrice, cu mâna dreaptă binecuvântează iar în stânga ține Sf. Evanghelie, barba scurtă și părul alb, toate acestea îl încadrează ca și canon iconografic în tiparul bizantin. Cu toate acestea însă, expresia facială netranscendentă, veșmintele cu pliuri bogate, proporțiile neregulate ale corpului sunt moșteniri ale goticului întâlnite pe tot parcursul secolului XIV în ciuda infiltrării timpurii a influenței bizantine în arta epocii.

Istoricul de artă Vasile Drăguț încadrează aceste figuri în lumea unei arte eclecticice, în care tradițiile romanice nu s-au stins, în care influența stilului gotic internațional s-a redus doar la concepția caligrafică a desenului, la tipologie și la portul bărbii bifurcate²². Prin forma și stilul vestimentației și a chipurilor, personajele ierarhice din această biserică nu se apropie de forma de expresie bizantină subcarpatică dat fiind faptul că acestea au fost realizate într-o epocă în care nici Țara Românească, nici Moldova nu puteau oferi încă posibilitatea unor rodnice schimburi artistice, picturile bisericii fiind așadar expresia perioadei în care cnezii români din Transilvania mai erau încă nevoiți să facă apel la meșterii străini pentru satisfacerea nevoilor artistice. Vasile Drăguț este de părere că meșterii zugravi ai acestor chipuri, se revendică din ambianța artistică a Dalmației de Nord unde s-a putut forma sinteza curentelor bizantino-occidentale²³.

O altă postură a sfântului în acest tip vestimentar simplificat, ni se dezvăluie la biserica veche a mănăstirii Râmeț, pe peretele estic al pronaosului, unde sfântul apare zugrăvit alături de Ioan Gură de Aur (Fig. 3, 4), într-o vestimentație și postură identică: stihar alb, felon și patrafir purpuriu, omofor alb decorat cu însemnul crucii în tușe lungi și groase. Cutele și umbrele veșmintelor sunt trasate cu linii groase neîntrerupte care trudes, prin contrastul cu porțiunile de lumină, să ofere ideea de tridimensionalitate a persoanei pictate, aceasta fiind o nouă caracteristică a artei paleologice în ultima ei fază de înflorire. Observăm din generoasele fragmente conservate, o imagine identică a celor doi ierarhi. Pictorul, în virtutea simetriei și esteticului, așează Sf. Evanghelie în stânga Sf. Nicolae și în dreapta Sf. Ioan Gură de Aur, astfel încât să formeze o imagine în oglindă a celor doi, iar cu cealaltă mână arată spre codex, mâinile care susțin codexurile fiind învelite cu o parte a felonului.

²¹ Marius Porumb, *Pictura românească din Transilvania (secolul XIV-XVII)*, Vol. I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, p. 13.

²² Vasile Drăguț, *op. cit.*, 1968, p. 41.

²³ *Ibidem*.

Putem afirma faptul că pictorul Mihul Zugravul făcea parte din meșterii locali și, cu toate că descinde din sfera artei bizantine, practică o artă de sinteză în care fondului preponderant bizantin îi sunt asociate sugestii din ambianța picturii gotice trădate prin silueta alungită și delicată a personajelor²⁴. Neobișnuita reprezentare a grupului de ierarhi în pronaos, în timp ce canoanele bizantine l-au partajat absidei altarului, se datorează și unei libertăți a programului iconografic rezultată tocmai din aceste interferențe artistice. Elena Dana Prioteasa pune apariția acestor ierarhi în pronaos pe seama implicării episcopului Ghelasie (pomenit în inscripție) în ctitoria bisericii²⁵. După toate aceste date confirmate prin inscripții, se pare că în a doua jumătate a secolului al XIV-lea era formată o „școală” de pictori români transilvăneni²⁶.

Această revelație a picturii, indică un pas înspre integrarea tot mai mult a Transilvaniei în sfera artei sud-balcanice de origine bizantină, ce o dovedește străduința pictorului de a însuși figurilor realizate de el toate particularitățile iconice bizantine, precum ochii mari, nasul subțire și lung, urechile schițate și mici, gura minimalizată și fruntea înaltă, tenul cu tente pământii, corpurile alungite și firave. Analiza acestor picturi aduse la viață de Mihul Zugravul, subliniază calitățile cu care era înzestrat acest artist, posibilitățile sale de a înfățișa particularitățile unor personaje, talentul de îmbinare al culorilor, ori felul în care știe să redea drapajul veșmintelor astfel încât să sugereze anatomia corpului.

În aceleași odăjdii dar în context votiv, este zugrăvit Sf. Nicolae în scena *Deisis* din pronaosul Bisericii Domnești de la Curtea de Argeș (Fig. 5), scenă de omogenitate cromatică deosebită. Scena îi conferă sfântului postura de mijlocitor către Mântuitorul pentru domnul Nicolae Alexandru ce este poziționat îngenunchat și cu mâinile în rugăciune în partea stângă jos a tabloului. Sf. Nicolae este reprezentat în aceeași ținută simplificată precum am văzut la tipurile transilvănene, diferența fiind marcată prin măiestria și delicatețea trăsăturilor dar și prin calitatea culorilor, purpuriul și albastrul regal marcând tabloul *Deisis*, ambele culori indicând prestigiu și asocierea cu cerul și puterea.

Sf. Nicolae, precum întreaga scenă *Deisis*, este un exemplu viu al expresionismului paleolog guvernat de gesturi pline de narațiune, fețe exprimând duioșia, melancolia, faldurile veșmintelor sunt indicate prin linii clar desenate care străbat figurile în loc să le circumscrie, năzuința spre transcendență²⁷. Alături de cele șapte *Sinoade ecumenice* pictate pe boltă și pe pereții laterali, *Deisis* sugerează apartenența la Biserica Răsăriteană a fondatorului nou-întemeiatei Mitropolii a Țării Românești,

²⁴ Mihai Georgiță, *op. cit.*, p. 401.

²⁵ Elena Dana Prioteasa, *op. cit.*, p. 269.

²⁶ Mihai Georgiță, *op. cit.*, p. 401.

²⁷ Charles Diehl, *Arta bizantină*, vol. II, București, Editura Meridiane, 1976, p. 216.

voievodul Nicolae Alexandru²⁸. Controversata funcție a icoanei de hram *Deisis* se înscrie în tematica generală a programului iconografic de la Argeș, reprezentând o evocare a celei de *a doua Veniri*, a instaurării Împărăției lui Dumnezeu în care aspiră să intre și ctitorii lăcașului domnesc. Dincolo de sensul eshatologic care s-ar putea desprinde din contextul iconografic, întreg programul picturii pronaosului de la Argeș poate fi interpretat ca o mărturisire de credință a ctitorului care a terminat și sfințit Biserica Domnească²⁹.

Modelul reprezentării sfinților de la Biserica Domnească de la Argeș, este căutat de istoricii de artă în spațiul sud-dunărean în arta paleologă metropolitană și provincială, însă aceștia dezbate încă paternitatea frescelor acordându-le fie originile școlii sârbești, macedonene, grecești sau direct constantinopolitane. Virgil Vătășianu, spre exemplu, merge pe comparația Biserica Domnească și bisericile sârbești precum Staro-Nagoricino, Gracanica³⁰ ori biserica patriarhală de la Pec³¹ menționând că între frescele de origine sârbească și cele de proveniență românească, nu există divergențe esențiale, ci dimpotrivă, atitudinile și costumele sunt aproape identice, cele câteva mici deosebiri rezumându-se la proporțiile motivelor decorative redată pe veșminte³².

Maria Ana Musicescu³³, confirmă artei bisericii de la Argeș toate trăsăturile caracteristice iconografiei paleologe târzii, legând-o tematic de frescele în mozaic de la *Chora*, dar și cu pictura sârbească de la *Dećani* și *Gracanica*. Stilistic însă, autoarea spune că este greu de găsit similitudini între biserica muntenească și cea de la *Chora*, astăzi *Kharie Djami*, ci dimpotrivă, compoziția scenelor arhitecturată, adeseori cu tendința vădită de a sugera un dinamism epic cât mai expresiv, desenul suplu, îi amintește cercetătoarei de stilul pictural de la *Dećani*. Însă dumneaei nu oprește aici comparația, ci continuă prin a spune că frescele de la Argeș, din perspectivă stilistică, se apropie cel mai mult de ansamblul mural de la mica biserică din Tessalonic, *Sf. Nicolae Orphanos* (1310-1320)³⁴.

Ceva mai târziu, Daniel Barbu³⁵ încadrează monumentul de la Curtea de Argeș în programul politic ce a urmat înscrierii Țării Românești în avangarda opoziției ortodoxe. Daniel Barbu susține faptul că prin pictura de la Argeș, de origine

²⁸ Elisabeta Negrău, „Deisis în pictura românească a secolelor XIV-XVIII. Teme și semnificații”, în *Revista Teologică*, 93, 2011, nr. 2, pp. 47-63, p. 53.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Virgil Vătășianu, *op. cit.*, pp. 348-350.

³¹ *Ibidem*, p. 341.

³² *Ibidem*, p. 350.

³³ Ana Maria Musicescu, „Bizanțul și arta Țărilor Românești (secolul XIV – prima jumătate a secolului XV)”, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 3, 1971, pp. 5-14, p. 7.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Daniel Barbu, *op. cit.*, p. 18.

constantinopolitană, se transmite un mesaj bizantin al integrării în ecumenicitatea răsăriteană. Cercetătorul descurajează asocierea stilistică făcută de Maria Ana Musicescu, între biserica muntenească și biserica *Sfinților Apostoli* de la Salonic ori *Sf. Nicolae Orphanos*, asociere pe care o consideră improbabilă, istoricul Barbu susținând cu tărie că o asemănare a chipurilor sfinților munteni cu cele ale sfinților tesaloniceni este nepotrivită, semnalizând că la Argeș nasurile sunt mai drepte și umbrele mai schematice față de stilistica facială a sfinților tesaloniceni³⁶. Daniel Barbu însă, merge pe o comparație Curtea de Argeș – Constantinopol, marcând faptul că cele mai multe citate iconografice ale bisericii de la Argeș sunt din stilistica și tematica de la Chora, stabilind ca punct de plecare al programului iconografic și stilistic argeșean, capitala lumii răsăritene. El spune că frescele de la Argeș participă la un anume academism, prin ele supraviețuind în stare de epuizare, stilul ctitoriei lui Theodor Metochites de la Chora, cele mai slabe analogii, în concepția scriitorului, fiind cele cu aria macedo-sârbească pe care le descurajează³⁷. În aceeași direcție de încadrare în sfera artei constantinopolitane se afirmă și Constantin Ciobanu însă, cu precizarea faptului că fenomenul Kariye Djami nu epuizează în mod exhaustiv toate sursele de inspirație ale iconografiei argeșene³⁸. El identifică, în schimb, și prezența influențelor de origine sud-dunăreană surprinse în detaliile frescelor Bisericii Domnești, descoperite și la Decani, Kalenic, Matejic, Sf. Nicolae Orphanos, Peribleptos ori Studenica³⁹.

Al doilea tip vestimentar, cel complex, prezent în Țările Române, cuprinde o gamă largă de sfinți părinți ai Bisericii ce-i întâlnim începând cu biserica deja amintită de la Streisângeorgiu, în registrul inferior al absidei altarului sub chipul Sf. Vasile cel Mare și Sf. Nicolae (Fig. 6). Pentru aceste figuri notăm importanța neobișnuită acordată acestor doi episcopi în altar care este o particularitate iconografică puțin obișnuită, ce s-ar putea revendica de la un filon iconografic străvechi al tradiției locale cu rădăcini până în îndepărtata Capadocie, intermediare prin sudul Italiei⁴⁰. Poziția sfinților de altar de la Streisângeorgiu, precum și cea a Sf. Vasile cel Mare (Fig. 7) și Sf. Grigorie cel Mare (Fig. 8) de la Râmeț de pe intradosul peretelui estic al pronaosului este frontală, o poziție „arhaizantă” asemenea vechii tradiții răsăritene precum vedem la sfinții de altar de la biserica *Sf. Sofia* din Ohrid (Fig. 9) a cărei pictură datează din secolul XI, dar și la biserica *Chora* din Constantinopol (Fig. 10).

³⁶ *Ibidem*, p. 31.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Constantin Ciobanu, „Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea”, în *România: din preistorie în contemporaneitate*, vol. I, Editori Marius Porumb, Răzvan Theodorescu, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2018, p. 152.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Mihai Georgiță, *op. cit.*, p. 398.

Absidele unor biserici și capele paleocreștine conțineau reprezentări frontale de ierarhi locali, cu codexuri închise. Treptat, ierarhii s-au concentrat în sanctuar, iar ulterior, la limita secolelor XI-XII, reprezentările lor s-au animat, exprimând astfel participarea lor la sacrificiul euharistic deși concomitent, reprezentări „arhaizante” frontale sunt înregistrate până în secolul XIII⁴¹. Aceste figuri, împreună cu întreg ansamblul pictural al bisericii Râmeț, sunt remarcabile prin libertatea de tratare, desenul ferm și sintetic. Ele exprimă, fără echivoc, procesul de adaptare a mijloacelor și modelelor bizantine la spiritul tradițiilor populare care, conform particularităților de redare, arată calitatea de autohton a zugravului⁴². Pictorii Râmețului încearcă și o redare aproximativă a chipurilor având ca model tipul de arhieru de la Chora care prezintă un chip alungit și blând ce denotă ascetism, păr castaniu ce demonstrează o persoană de vârstă a doua, auroră într-un ocră pământiu conturată cu o tușă albă, veșmintele poartă cruci roșiate peste un alb cu nuanțe de ocră. Acestea sunt un semn al penetrării modelelor sud-balcanice și bizantine prin intermediul Țării Românești, unde notăm aceleași noutăți iconografice, în posibilele școli de pictură transilvăneană (spre deosebire de ierarhii Streisângeorgiului unde gama culorilor este mai restrânsă).

Un caz aparte, rămas încă sub dominanța goticului, îl reprezintă pictura de altar de la Strei unde mai mulți episcopi (Fig. 12), printre care și Sf. Nicolae prezent în scena devoțională cu pictorul Grozie (Fig. 11), sunt reprezentați purtând mitră (obișnuită în rândul episcopilor de confesiune catolică) precum și un felon bogat decorat care se aseamănă mai degrabă polistavrionului, având bărbi bifurcate. Figurile sunt puternic conturate, liniile au o scriere cursivă, definind suprafețele și volumele, caligrafierea precisă a desenului simplificat, redus la esențial, amintește de ductul ferm al plumbului care leagă fragmentele unui vitraliu. Această legătură stilistică între cele două tehnici de pictură se bazează pe o influență reală a artei vitraliului asupra picturii de manuscris și asupra picturii murale. Gama cromatică restrânsă este armonizată în suprafețe mari, fond ultramarin, arcaturi galbene, veșminte roșii, verzi și ocră cu motive decorative simple, figuri ocră cu ușoare intervenții de roșu, desen brun și alb⁴³. Aceste trăsături încadrează pictura de altar în cultura goticului în care se formase și pictorul Grozie. Răzbat și ecouri ale picturii

⁴¹ Vlad Bedros, „Selecția sfinților ierarhi în absidele moldovenești (sec. XV-XVI)” în *Polychronion. Profesorului Nicolae –Șerban Tanașoca la 70 de ani*, București, Editura Academiei Române, 2012, p. 65.

⁴² Vasile Drăguț, „Pictura veche. Antecedente. Evul Mediu”, în *Pictura românească în imagini*, editori Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, București, Editura Meridiane, 1976, p. 13.

⁴³ Vasile Drăguț, *op.cit.*, 1968, p. 40.

trecentiste din nordul Italiei care pot fi sesizate în tehnica frescei, în ochii migdalați, în bandourile decorative⁴⁴.

Spre deosebire de modelul Curții de Argeș, observăm că niciodată nu apare în fresca transilvăneană a personajelor arhieresti, rotulusul, ci ierarhii țin în mâini codexuri închise iar poziția lor este frontală, cu excepția Râmețului unde influența Țării Românești este mai bine conturată atât în duct cât și în formă. Poziția frontală a ierarhilor zugrăviți atât în altar cât și în alte zone ale bisericii reflectă o veche tradiție bizantină care până în secolul XIII obișnuia o zugrăvire frontală a sfinților cu demnitate arhierescă în axul bisericii cu codexuri închise. Ulterior însă, acestor figuri de sfinți li se atribuie o poziție mai umilă prin redarea lor în profil, o statură adusă de spate, ținând în mâini filactere desfășurânde.

La Biserica Domnească de la Curtea de Argeș și biserica mănăstirii Cozia, tipul ierarhic complex este reprezentat într-un stil rafinat al unor pictori instruiți în medii tradițional-bizantine. Gama de culori de la Argeș, piesele vestimentare, elementele de arhitectură, cunosc acum o neprecedentă îmbogățire. Ierarhii din *Cortegiul Liturgic* și *Sinoadele Ecumenice*, precum și Sfinții Nicolae și Ioan Hrisostom din scena *Axion estin* (Fig. 14,15,16) sunt redați ținând în mâini codexuri și filactere ce cuprind texte liturgice scrise în două limbi, greacă și slavonă, texte extrase din rugăciunile *Liturghiei darurilor mai înainte sfințite*⁴⁵.

Aceștia poartă polistavrioane cu fundal ocru ori alb, cu o serie de cruci groase roșii/negre, stiharul alb traversat de linii verticale negre, omoforul care distribuie două cruci în zona claviculei devenite standard la Curtea de Argeș, căzând spre final, cum suntem deja obișnuiți din exemplele anterioare transilvănene pe brațul stâng într-o poziție diafană. Patrafirul este realizat așa încât să fie cât mai aproape de realitatea broderiilor liturgice, însumând o serie de motive geometrice, vegetale și zoomorfe, culori precum roșu, galben-ocru ori albastru, terminându-se spre bază cu un rând de ciucuri. Mânecuțele și epigonatul sunt două elemente noi ce apar în pictura muntenească și care conferă veșmintelor un simț al realității de epocă, papucii de culoare neagră sunt uniformi la toți sfinții. Sunt și cazuri în care în tiparul veșmintelor sunt introduse elemente noi precum fesul, cum este cazul Sf. Ierarh Chiril (Fig. 13), el fiind printre singurii sfinți ierarhi reprezentați astfel în tradiție. Drapajele sunt ample și nervoase, urmărind sintetic forma anatomică. Cutele mărunte interioare, uneori incisiv angulare, se distribuie în rețele după un sistem logic⁴⁶. Chipurile sunt realizate pe un fond ocru-blând sau ocru-brun iar o mică rețea de linii roșii tensionează fețele. Frunțile, nasul, pliurile gâtului, sunt subliniate de

⁴⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁵ Daniel Barbu, *op.cit.*, pp. 39-41.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 43.

umbre verzi măslinii. Ochii sunt conturați cu linii succesive roșii, ocru și verzi care degajă senzația de profunzime. Modeleul este delicat, de o discretă plasticitate, tranzițiile sunt fine și elaborate; câte o pată albă animează fruntea sau unul dintre obraji⁴⁷.

La Cozia situația prezintă o deosebită diversitate de tipare, culori și motive. Aici apar modelele ierarhilor în context sinodal unde odăjdiiile sunt folosite și ca marcaj distingător pentru diferitele trepte ale ierarhiei preoțești, în cazul de față cu predilecție pentru patriarhi și episcopi. Ierarhii din frescele *Sinoadelor ecumenice* (Fig. 17, 18), *Minunea Sf. Eufimia* (Fig. 20), *Viziunea Sf. Petru de Alexandria* (Fig. 19), prezintă un set de modele vestimentare potrivite pentru fiecare sfânt ierarh. Episcopii poartă un sacos brodat și perlat și cu omofor polystavron. Unii ierarhi își pun omoforul peste un felon simplu. Pe omofoarele episcopilor eretici este ilustrat un desen vag cruciform care înlocuiește crucea ortodoxă. Chipurile sunt construite pe un fond brun-verzui. Părțile luminate ale feței sunt acoperite cu blicuri albe și tranșante⁴⁸.

De altfel, scenele pline de un simț al narațiunii care conferă personajelor un dinamism viu, sunt tipice: părinții sunt dispuși în exedru în jurul basileului care împlinește aici nu doar funcția de cosmocrator, ci este însărcinat să vegheze la puritatea doctrinei și respectarea disciplinei ecclesiastice. În prim planul scenelor stau 4/5 ierarhi, singurii ale căror nume sunt scrise pe aureole, înfățișându-i pe titularii scaunelor patriarhale. Dar mereu, doar cel din dreapta împăratului poartă mitră și poate fi identificat în reprezentarea conciliilor, cu unul din papii Romei, Celestin, Leon sau Virgiliu, ceilalți fiind Urban I, Damasus, Agathon și Adrian I, episcopi ai Romei. Această poziție privilegiată a papilor nu surprindea cu nimic în epocă, deoarece în Constantinopol nu doar unioniștii acceptau preeminența urmașilor Sf. Petru, ci și conducătorii creștini ortodocși ai acestor ținuturi⁴⁹. Principiul de constituire a spațiului în Sinoade, este simetria care degajă senzația de unei compoziții evantai.

Cercetătorii integrează frescele Coziei într-un sistem de filiație imperial-bizantină, ale cărei ansambluri murale fac aluzie la moda curții bizantine. Conform lui Daniel Barbu,, întreg programul Coziei este o mărturisire de credință centrată pe tema *Sinoadelor ecumenice* primate în Răsărit ca evenimente cosmice de statura hierofaniilor veterotestamentare. Întotdeauna când s-au confruntat cu heterodocșii, bizantinii se refereau la cele 7 sinoade, ca la o instanță supremă. Deși iconografic, Cozia este legată de Constantinopol, stilistic, a fost identificată pe Valea Moravei, la Ravanica, fiind depistate aceleași figuri alungite, cu mâini și picioare fine, fețe

⁴⁷ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 63-64.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 32.

înguste și concentrate, chipurile reprezentând o asemănare izbitoare: puternic reliefate cu alb, cu o expresie de gravitate aspră și liniștită, fiind profund marcate de amprenta monastică, isihastă care se preumbla în stilistica modelelor murale⁵⁰. Constantin Ciobanu afirmă aceeași asociere Cozia-Constantinopol, prin preponderența unui program iconografic care nu respectă modelele de reprezentare balcanică, plasând Cozia direct în sfera de influență a unui model constantinopolitan de ultim sfert al secolului al XIV-lea⁵¹.

Concluzii

Lăsând la o parte aspectul aparent eclectic, arta din Țara Românească nu are, în secolul al XIV-lea, încă un contur propriu, însă direcția către care se va îndrepta apare clar conturată și anume, pe fondul bizantin, cu diferitele sale accente locale, și cu vagi interferențe apusene, arta din Țara Românească constituie un repertoriu concis al actualității artistice din Balcani, în care prezența Bizanțului e numitorul comun⁵². Această artă reflectată în figurile ierarhilor subcarpatici, arată clar complexe relații politice, ecleziastice și culturale pe care noul stat le întreținea în acea vreme cu Imperiul Constantinopolitan și cu țările sud-slave⁵³.

În ce privește zona Transilvaniei, aici arta bizantină trebuie căutată sub aspectul impur rezultat din confluența cu arta italiană (Dalmația) și central-europeană influențată puternic de goticul occidental. Volumul de pictură păstrat este relativ mic și neomogen, din care cauză generalizările sunt prudente, însă particularitățile stilistice și iconografice, explicate prin contextul istoric, imprimă o fizionomie aparte acestor picturi. Posibilitățile materiale ale ctitorilor nu au fost prea consistente ceea ce s-a putut reflecta și în calitatea artistică a comenzilor lor, însă valoarea fragmentelor de pictură ce au ajuns până la noi nu trebuie căutată în performanțe de ordin estetic, ci în calitatea lor de document privitor la viața elitelor românești din perioada noastră de interes.

Observăm de altfel, o predispoziție a picturii Transilvaniei, spre cultul sfinților ierarhi, ceea ce nu ne miră având în vedere strădania românilor ardeleni de a-și păstra cultul ortodox în lupta cu prozelitismul catolic deoarece încă din perioada posticonoclastă astfel de portrete se multiplică pe fondul interesului crescut pentru afirmarea ortodoxiei și a autorității ierarhice⁵⁴. Selecția sfinților pentru reprezentare

⁵⁰ *Ibidem*, p. 66.

⁵¹ Constantin Ciobanu, *op. cit.*, p. 154.

⁵² Maria Ana Musicescu, *op. cit.*, p. 9.

⁵³ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁴ Vlad Bedros, *op. cit.*, p. 65.

este adesea sugestivă, ilustrând prin aceasta intenții ale comanditarilor sau realități ale relațiilor de dependență ecleziastică din epocă⁵⁵. Chipurile ierarhice ale Țării Românești își poartă originea atât în arta metropolitană a capitalei Răsăritului cât și în arta provincială macedo-sârbească. Transilvania însă constituie un caz deosebit prin arta sa de nuanță eclectică, ce își plămădește figurile arhieresti de nuanță gotico-bizantină din mediul italic.

Secolul al XIV-lea este încă un secol al căutărilor, în care nu poate fi notată o uniformizare a stilului, expresiei și tematicii picturii monumentale, însă se pot detecta limpede încercări, de multe ori reușite, de sincronizare între arta transilvăneană și extracarpatică, și între arta Țării Românești și spațiul balcanic și constantinopolitan. Relativa izolare a Transilvaniei față de Țara Românească și Moldova, zone cu solidă cultură bizantină, a făcut dificil accesul la meșteri buni cunoscători ai picturii specifice mediului ortodox. Au existat cazuri, în care meșteri de formație apuseană au fost angajați pentru a realiza, în parte, decorația murală a bisericilor, acești pictori fiind la îndemână având în vedere numeroasele biserici medievale catolice din regiune ce au fost decorate cu pictură, meșterii adaptându-și iconografia la cerințele celor două tipuri de spații, ortodox și catolic. Din punct de vedere iconografic remarcăm un grad variabil de aderență la tradiția bizantină, împrumuturi apusene, arhaisme, soluții locale precum și o mare libertate față de canoane⁵⁶. Deși nu ne putem pronunța cu siguranță asupra unității de artă datorită aspirațiilor culturale diferite în fiecare zonă totuși, vedem cum tendința Transilvaniei de a se apropia tot mai mult de zona extracarpatică și de modelele balcanice ale artei ortodoxe prin imitație la scară mică a sfinților ierarhi, dar nu numai, fapt care nu e deloc întâmplător având în vedere strădania ctitorilor de a aduce în Ardeal pictori cunoscători ai artei răsăritene.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Elena Dana Prioteasa, *op. cit.*, p. 268.

Arhivă fotografică



Fig. 1. Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Strei, Sfântul Ierarh Nicolae, naos.



Fig. 2. Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Strei, Sfântul Ierarh Nicolae încadrat de Iisus Hristos (bust) și Fecioara Maria (bust), naos.



Fig. 3. Biserica Izvorul Tămăduirii de la mănăstirea Râmeț, Sfântul Ierarh Nicolae, peretele estic al pronaosului.



Fig. 4. Biserica Izvorul Tămăduirii de la mănăstirea Râmeț, Sfinții Ierarhi Nicolae, Ioan Gură de Aur și arhidiaconul Ștefan, peretele estic al pronaosului.



Fig. 5. Biserica Domnească *Sfântul Nicolae* din Curtea de Argeș, *Deisis*, pronaos.



Fig. 6. Biserica *Sfântul Gheorghe* din Streisângeorgiu, Sfinții Ierarhi Vasile cel Mare și Nicolae, registrul inferior al absidei altarului.



Fig. 7. Biserica Izvorul Tămăduirii de la mănăstirea Râmeț, Sf. Ierarh Vasile cel Mare, intradosul peretelui estic al pronaosului.



Fig. 8. Biserica Izvorul Tămăduirii de la mănăstirea Râmeț, Sf. Ierarh Grigorie cel Mare, intradosul peretelui estic al pronaosului.



Fig. 9. Biserica *Sfânta Sofia* din Ohrid, procesiunea sfinților ierarhi, altar.



Fig. 10. Biserica *Chora* din Constantinopol, sfinți ierarhi din procesiunea liturgică, altar.



Fig. 11. Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Strei, Sfântul Ierarh Nicolae împreună cu pictorul Grozie, altar.



Fig. 12. Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Strei, sfinți ierarhi, altar.



Fig. 13. Biserica Domnească *Sfântul Nicolae* din Curtea de Argeș, Sf. Ierarh Chiril, registrul inferior al absidei altarului.



Fig. 14. Biserica Domnească *Sfântul Nicolae* din Curtea de Argeș, procesiunea sfinților ierarhi, registrul inferior al absidei altarului.



Fig. 15. Biserica Domnească Sfântul Nicolae din Curtea de Argeș, procesiunea sfinților ierarhi, registrul inferior al absidei altarului.



Fig. 16. Biserica Domnească Sfântul Nicolae din Curtea de Argeș, Axion Estin, conca absidei altarului.



Fig. 17. Biserica *Sfânta Treime* a mănăstirii Cozia, Sinodul al II-lea ecumenic, pronaos.

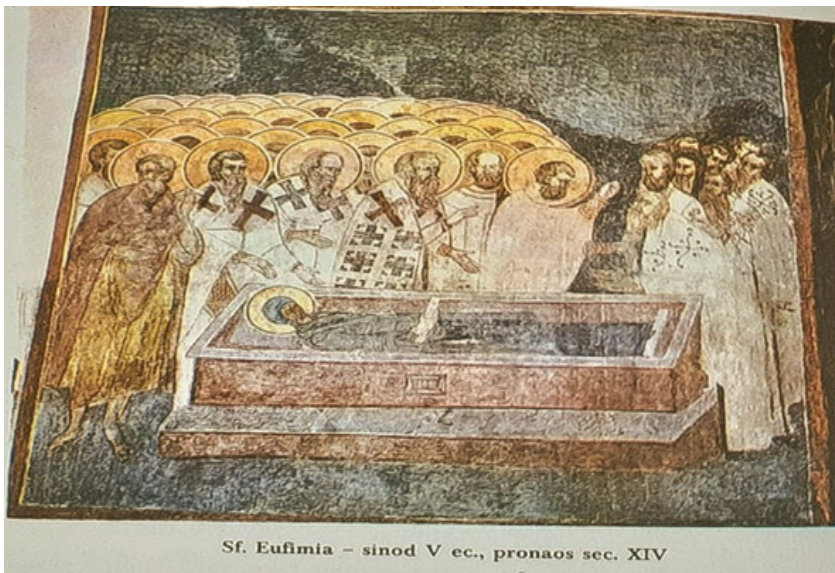


Fig. 18. Biserica *Sfânta Treime* a mănăstirii Cozia, Sinod ecumenic, pronaos.



247. Cozia. Viziunea Sf. Petru din Alexandria

Fig. 19. Biserica Sfânta Treime a mănăstirii Cozia, Viziunea Sf. Petru al Alexandriei, pronaos.



Sf. Eufimia – sinod V ec., pronaos sec. XIV

Fig. 20. Biserica Sfânta Treime a mănăstirii Cozia, Viziunea Sfintei Eufimia din Sinodul V ecumenic, pronaos.

TABLEAUX VIVANTS. COTIDIAN ROCOCO ÎN GRAFICĂ DE SECOL XVIII

CLAUDIA M. BONȚA*

ABSTRACT. *Tableaux vivants. Rococo Daily Life Scenes Depicted in Graphics of the 18th Century.* The Graphic Collections of the National Museum shelters an outstanding series of genre scenes by artists from 18th century, stamps depicting episodes of every day life from the period. The series of engravings presented allows a glimpse, a brief look at the charm of the daily life in the Rococo era, depicting families in moments of intimacy. Beyond the idyllic, pastoral presentations or the pathos, the simplicity and the sentimental scenes are impressive, remembering that the family life was and always remained the center of the daily universe, with its joys and sorrows.

Keywords: collection, engraving, 18th century, genre scenes

REZUMAT. *Tableaux vivants. Cotidian rococo în grafică de secol XVIII.* În colecțiile grafice ale Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei se remarcă câteva stampe de secol XVIII care prezintă episoade de viață cotidiană din epocă. Seria de gravuri prezentată permite o privire scurtă asupra farmecului vieții cotidiene în epoca rococo, înfățișând familii surprinse în momente de intimitate. Dincolo de prezentările idilice, pastorale sau de patetismul baroc, simplitatea și bucuriile sentimentale înduioșează privitorul, amintind că viața de familie a fost și a rămas mereu centrul universului cotidian, cu bucuriile și tristețile sale.

Cuvinte cheie: colecție, gravură, secolul XVIII, scene de gen

* Doctor în istoria artei, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca, România, e-mail: bonta.claudia@mmit.ro



Modul în care a fost surprinsă și reflectată realitatea în artele plastice confirmă impactul evoluțiilor majore ale istoriei asupra artelor. Rolul preponderent al religiei în societate s-a transpus în artă prin seria de picturi religioase care împânzesc evul mediu. Renașterea și Umanismul au venit cu un nou tip de abordare, centrat pe om și acest fapt a dus implicit la dezvoltarea portretului. Barocul a accentuat trăirile, sentimentele individului, iar Reforma religioasă a deviat interesul de la scene religioase, prin care se exprimau inclusiv momentele cotidiene și a determinat apariția unor noi modalități de exprimare artistică; astfel se explică proliferarea peisajelor și a portretelor, precum și accentul pus pe realizarea de scene domestice, uzuale, având frecvent protagoniști oamenii de rând și familiile lor. Epoca barocă marchează extinderea universului pictural, spargerea barierelor convenționale și prezentarea unor scene simple, de viață cotidiană. Oamenii de rând sunt surprinși în timpul unor momente obișnuite care evocă ritmul cotidian. În Rococo această din urmă tendință este dusă la un nou nivel: scenele de familie, momentele intime și bucuriile simple, mărunte, sunt foarte frecvente iar imaginile transmit într-o manieră uneori sentimentală sau vag idealizată modul de viață din secolul al XVIII-lea. Aceste momente surprinse în timp creionează atmosfera generală și constituie totodată veritabile fresce cotidiene ale epocii.

În colecțiile grafice ale Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei se remarcă câteva stampe de secol XVIII care prezintă episoade de viață reală din epocă, o serie de gravuri dedicate vieții cotidiene, într-o abordare care permite o scurtă privire asupra farmecului vieții de zi cu zi în epoca rococo, înfățișând familii surprinse în momente de intimitate.

Prima dintre aceste gravuri, *Le retour du laboureur*¹ (Fig. 1), este o lucrare semnată de François Robert Ingouf² la 1781, după o pictură datată 1776, semnată

¹ Colecțiile MNIT, nr. inv. F 8451, dimensiuni 75,5 cm x 59,8 cm.

² François Robert Ingouf, supranumit cel Tânăr, 1747-1812, gravor francez, fratele mai mic al lui Pierre Charles Ingouf (1746-1812), ambii elevi ai lui Jean-Jacques Filipart. Primele sale stampe au fost *Le retour du laboureur* și *Le braconnier rendu à la liberté*, după Charles Benazech, lucrări care i-au stabilit o bună reputație în mediul artistic; semnează apoi *Canadieni la mormântul fiului lor* după Le Barbier cel Bătrân și două *Nativități*, una după Rafael și una după Jusepe de Ribera, considerate cele mai bune lucrări ale sale. Este autorul unui număr mare de vignete și portrete și semnează diferite subiecte pentru *Voyage d’Egypte*, v. Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l’école français au XIXe siècle*, Paris, 1831, p. 363; *Biographie nouvelle des Contemporains*, vol. IX, Paris, 1823, p. 320-321; Ferdinand-Camille Dreyfus, André Berthelot, *La grande encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, par une société de savants et de gens de lettres*, vol. 20, ed. H. de Lamirault et Cie, Paris, 1885-1902, p.797; <http://www.alienor.org/collections-des-musees/fiche-objet-117799-le-retour-du-laboureur/6.09.2017>; http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1663984&partId=1 / 6.09.2017.

de Charles Benazech.³ Gravura beneficiază de o prezentare elegantă, cu un chenar simplu sub care apar datele tehnice detaliate: de-o parte și de alta autorii *Ch. Benazech pinxt 1776*, respectiv *Ingouf le jeune sculpt 1781*, centrat titlul *LE RETOUR DU LABOUREUR*, iar dedesubt o vigneta simbolică, flancată de mențiunea *Dédié aux Cultivateurs (Dedicată Cultivatorilor)*. Dedesubt apare precizarea locației de unde gravura poate fi procurată, *chez Aubert Marchand d'Estampes rue Froidmanteau No. 16*. Vigneta redă un snop voluminos de grâu înconjurat de unelte agricole specifice: un plug, o sapă, o coasă, o seceră, o greblă, un îmblăciu, un coș împletit etc.

Le retour du laboureur (Întoarcerea truditului) prezintă o fermă simplă, cu un peisaj încețoșat pe fundal în care se întrevede un râu și mai multe ferme în depărtare, iar în plin plan, o familie modestă surprinsă în curtea fermei. În centrul imaginii, personajul principal, fermierul, care se întoarce obosit de la muncă, cu calul alături. Este întâmpinat cu bucurie de întreaga sa familie, destul de numeroasă, deloc neobișnuită pentru standardele secolului al XVIII-lea. Sunt nu mai puțin de șapte copii de vârste diferite, fiecare acționând cu diverse grade de entuziasm la vederea tatălui, conform segmentului său de vârstă. Fiul cel mare își continuă munca în pragul fermei, iar fiica cea mare se concentrează netulburată asupra unui miel; cel de-al treilea copil, un fiu, discută cu bunicul bătrân care se sprijină în baston și îl atinge pe umăr; cei doi gemeni ce par a avea 4-5 ani aleargă fericiți în întâmpinarea tatălui; următorul copil, probabil o fetiță, șade pe jos privind nedumerită spre tată, iar cel mic, un bebeluș ce se răsfăță lângă mamă, este prezentat cu mândrie de aceasta. Cel mai luminos personaj este mama, o femeie frumoasă, încă tânără, ce pare că strălucește; așezată pe un scaun femeia privește cu coada ochiului, parcă ușor temătoare spre soțul ei, o posibilă subliniere a faptului că avem în față o familie patriarhală, tradițională, în care bărbatul este stăpânul absolut. Cu pălăria pe ceafă, istovit, fermierul privește visător spre gemeni, schițând un surâs vag. Un al doilea cal, câinele, cocoșul, găina, câteva oi, berbecul și capra sunt prezente și ele la reuniunea familială de la ceas de seară. Un plug în spatele personajelor ne arată natura muncii depuse, iar obiectele casnice căzute pe jos, între care remarcăm diverse vase și o greblă cu dinții în sus întregesc tabloul cotidian.

³ Charles Benazech, 1767-1794, pictor, desenator și gravor britanic, membru al Academiei florentine, fiul lui Peter Paul Benazech, desenator și gravor. La vârsta de 15 ani, în 1782, merge să studieze la Roma, iar la începutul revoluției franceze se stabilește la Paris. Cunoaște notorietatea cu patru tablouri reprezentând *Scene din viața lui Ludovic la XVI-lea*, după detronare. Semnează mai multe portrete și scene de gen. Moare la Londra în 1794, v. F.-C. Dreyfus, A. Berthelot, *La grande encyclopédie...*, vol. 6, ed. H. de Lamirault et Cie, Paris, 1885-1902, p.127; http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1663984&partId=1 6.09.2017; <http://www.alienor.org/collections-des-musees/fiche-objet-117799-le-retour-du-laboureur/> 6.09.2017.



Fig. 1. *Le retour du laboureur*, François Robert Ingouf, Charles Benazech, 1781

La finalul zilei asistăm la o reuniune informală a familiei, o adevărată etalare a membrilor săi și a bunurilor din proprietate. Putem considera imaginea drept un inventar rapid (al familiei și al averii) prezentat în fața stăpânului la ceas de seară. Familia este neîndoielnic una modestă, așa cum vedem după starea fermei. Unul dintre gemeni este încălțat și îmbrăcat cu grijă, celălalt desculț și mai zdrențuit, dovadă clară a faptului că familia se confruntă cu eterna problemă a dublării cheltuielilor în cazul gemenilor și este depășită de efortul de a echipa atâția copii, între care doi de aceeași vârstă; cu siguranță, pentru unul dintre gemeni exista posibilitatea reciclării hainelor fraților mai mari însă nu și pentru cel de-al doilea. Trăsăturile personajelor confirmă apartenența la aceeași familie: fizionomiile asemănătoare sunt tratate cu atenție, iar chipurile celor trei personaje, bunicul și băieții cei mari par o ilustrare a celor trei etape majore ale vieții: copilăria, tinerețea și senectutea. Bucuria generală la întoarcerea tatălui indică faptul că avem în față o familie fericită, chiar dacă situația materială a familiei nu este una strălucită, ilustrând astfel conceptul filosofic popular, conform căruia fericirea nu ar depinde neapărat (și) de bunăstarea materială.

Cea de-a doua gravură a seriei analizate aici, *La liberté du braconier*⁴ (sau *Le braconnier rendu à la liberté*), semnată de același tandem de autori, François Robert Ingouf gravor și Charles Benazech pictor (Fig. 2), beneficiază de aceeași prezentare elegantă, cu un chenar simplu sub care apar datele tehnice detaliate, având de-o parte și de alta autorii *Peint par Ch. Benazech, de La Académie Royale de Florence 1778*, respectiv *Gravé par Ingouf le jeune de La Académie Royale de S. Charles de Florence, 1789*. Centrat titlul *LA LIBERTÉ DU BRACONIER*, iar dedesubt o vigneta simbolică flancată de mențiunea *Dédié à la Nation (Dedicată Națiunii)*. Vigneta redă zidurile unei închisori sparte de o ghiulea supradimensionată cu lanț. În spatele ghiulelei radiază razele soarelui flancate lateral de două steaguri, respectiv de o sulită pe care sunt înșirate trei cununi de laur. Mai jos apare și precizarea locației și a imprimeriei, cu litere mărunte [...] *vends à Paris chez les Champions frères, rue St Jacques No 8 à la ville de Rouen/ L. Aubert scriptsit/ A.P.D.R./ imprimé par Sampierre*. Gravurile *La liberté du braconier* și *Le retour du laboureur* au fost realizate după două picturi în pendant de Charles Benazech: *La liberté du braconier*, 1778, gravată de Ingouf cel Tânăr la 1789, respectiv *Le retour du laboureur*, pictat la 1776 de același autor și gravat tot de Ingouf la 1781, la aceeași mărime, în pendant.”⁵

La liberté du braconier (Libertatea braconierului) descrie o scenă patetică având drept subiect eliberarea din închisoare a unui bărbat întâmpinat cu însuflețire de un grup eterogen de persoane. Pare să fie aceeași familie din *Le retour du laboureur* observată după câțiva ani. Vremea a lăsat urme asupra personajelor: copiii au crescut, tatăl este cărunț, mama vizibil îmbătrânită, bunicul mai fragil. Fratele și sora cea mare se întrec în gesturi patetice, el cu mâinile împreunate a rugăciune, ea gesticulând cu brațele, gemenii sunt poziționați în fundal și apar la fel ca în prima imagine, unul cu fața și unul cu spatele. Mama este situată din nou în plan inferior, acum îngenuncheată și cu brațele încrucișate pe piept. Are alături fetița cea mică ce s-a așezat și ea în genunchi iar în față, pus pe șorțul mamei ce se întinde pe sol, un bebeluș: este același grup de trei personaje, aceeași dinamică. Lipsește unul dintre băieți, cel care îl sprijinea pe bunic, care acum se sprijină singur în baston. Doi câini de vânătoare latră și sar energici lângă grup. Tabloul este întregit de câteva elemente simbolice aruncate pe jos - o pușcă de vânătoare, o ploscă pentru apă și vânatul, o pasăre și un iepure, elemente care descriu cauza acestui moment dramatic.

⁴ Colecțiile MNIT, nr. inv. F 8454, dimensiuni 75,5 cm x 60 cm.

⁵ Johann Gottfried Abraham Frenzel, *Catalogue raisonné des estampes du cabinet de feu madame la comtesse d'Einsiedel de Reibersdorf etc: Contenant les écoles allemande, française et anglaise, les portraits et ouvrages entiers...*, vol. II, Dresda, 1833, p. 194.

Personajele sunt grupate câte două, cu excepția braconierului și a bătrânului său tată. O doamnă bine îmbrăcată pare să avertizeze copilașul dichisit de lângă ea asupra urmărilor grave pe care le pot avea faptele de braconaj. Probabil băiețelul de lângă doamna cochetă este bebelușul de acum 8 ani, iar mama a fost doar doica acestuia. În prag, în semiîntuneric, distingem o apariție exotică: chipul zâmbitor al unei tinere negrese. Scena se desfășoară pe un fundal dramatic, definit de un cer năpădit de nori și de vegetația torsionată ce escaladează zidurile clădirii unde a stat închis braconierul. În depărtare se întrevede un peisaj cu lunca unui râu și o fermă. În ansamblu, imaginea este o compoziție animată, gândită într-un ton patetic, teatral, o tratare sentimentală a unor subiecte familiare din epocă, în conformitate cu gustul publicului de atunci.



Fig. 2. *La liberté du braconier*, François Robert Ingouf, Charles Benazech, 1789

Cea de-a treia gravură, *La demande acceptée*⁶ a fost realizată în 1796 de Charles Clément Bervic⁷ după o pictură semnată de Nicolas Lépicicé,⁸ datată 1784 (Fig. 3). Sub gravură, lateral, de-o parte și de alta a imaginii: *Peint par N. C. Lépicicé, Peintre du Roi, Professeur en son Académie Royale de Paris*. Respectiv *Gravée par Chr. Cl. Bervic, Graveur du Roi, des Académies Royales Paris et Rouen*. Centrat apare titlul cu majuscule LA DEMANDE ACCEPTÉE. Dedicția lungă de sub imagine este redată cu grafie elegantă, divizată în două de un blazon: *Dédiée à Son Altesse Serenissime Electorale Monseigneur Charles Théodore/ Comte Palatin du Rhin, Duc de la Haute et Basse Baviere, Archidapifor et Electeur du St. Empire, Duc de Juliers, Cleve et Berg,/ Landgrave du Leuchtenberg, Prince de Moers, Marquis de Bergen, Comte de Veldenz, de la Marc et Ravensberg, Seigneur de Ravenstein*. Cu litere mici dedesubt apare locația *À Paris chez l'auteur rue Etienne des Grècs no 26 et chez Melle Lépicicé, Cloître St. Louis du Louvre*. Lângă cartuș este precizată imprimeria: *Imprimée par Damour. Par son très Humble, très Soumis et très Obeissant Serviteur, Ch. Cl. Bervic*. Blazonul prezintă un scut oval flancat de doi lei firoși descris pe un fundal împodobit cu elemente vegetale și florale, încadrat de

⁶ Colecțiile MNIT, nr. inv. F 8452, dimensiuni 75 cm x 60 cm.

⁷ Charles-Clément Balvay, numit Bervic, 1756-1822, gravor născut la Paris, elev al lui George Wille, admis la Academia Regală de pictură și de sculptură la 1784, cu două planșe *Le Repos* și *La Demande acceptée*. A fost găzduit la Luvru, numit gravor al regelui și însărcinat cu gravarea portretului lui Ludovic al XVI-lea în costum regal după Callet, stampă considerată una dintre capodoperele gravurii franceze. Semnează *Răpirea Deianirei* după Guido Reni, 1789 și *Educația lui Ahille* după J.B. Regnault, 1792, planșe foarte apreciate de posteritate. Cu vederea slăbită, va fi nevoit să abandoneze un portret al lui Napoleon. Devine membru al Institutului în 1803, primește Legiunea de Onoare în 1819 și va forma o serie de elevi de excepție printre care Caron, J. Coigny, A. Corot, Toschi și Henriquel-Dupont, v. F.- C. Dreyfus, A. Berthelot, *La grande encyclopédie...*, vol. 6, ed. H. de Lamirault et Cie, Paris, 1885-1902, p. 474; J. G. A. Frenzel, *Catalogue...*, vol. II, Dresda, 1833, p. 195; *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIXe siècle*, Paris, 1831, p. 59.

⁸ Michel-Nicolas-Bernard Lépicicé, 1735 (sau 1720) - 1784, născut și mort la Paris, pictor francez care și-a început cariera studiind cu tatăl său, François-Bernard Lépicicé, care avea postul de gravor al regelui și era secretarul perpetuu al Academiei Regale. Vederea slabă l-a făcut să abandoneze rapid gravura și să se orienteze spre pictură unde a studiat sub îndrumarea lui Carle van Loo. A fost admis la Academie ca membru asociat la 1764 și ca membru deplin cinci ani mai târziu. Deși a fost admis la Academie ca pictor de scene istorice, cele mai de succes opere ale sale au fost cele care redau scene de gen. Dealtfel Nicolas-Bernard Lépicicé nu a fost un pictor special al genului istoric, peste trei sferturi din operele sale sunt portrete sau scene de gen. A fost profesorul lui Carle Vernet, v. Egbert Haverkamp-Begemann, Mary Tavenner Holmes, Fritz Koreny, Donald Posner, Duncan Robinson, *Fifteen to Eighteenth-century European Drawings: Central Europe, the Netherlands, France, England, Robert Lehman Collection Catalogue*, vol. 7, Metropolitan Museum of Art, New York, 1999, p. 366; F.- C. Dreyfus, A. Berthelot, *La grande encyclopédie...*, vol. 22, ed. H. de Lamirault et Cie, Paris, 1885-1902, p. 48; P.M. Gault de Saint-Germain, *Les trois siècles de la peinture en France*, Paris, 1808, p. 279.

un șirag de mici cartușe cu diverse scuturi. Scutul este un scut timbrat de boneta princiară, împărțit în nouă părți, având de jur împrejur colanul Ordinului Lâna de aur.⁹

La demande acceptée (Cererea acceptată) înfățișează o scenă de interior cu o familie surprinsă într-un moment ceremonial: cererea în căsătorie a fiicei celei mari. Cadrul redă o încăpere modestă, cu mobilier simplu, descrisă într-o vagă neorânduială de scaune și coșuri din nuiete împletite; ușa deschisă spre o altă încăpere lasă la vedere multă lemnărie - grinzi, capre, panouri - alcătuiind probabil un atelier de meșteșugar. Dealtfel lemnul domină imaginea: bârnele solide ce controlează structura de rezistență a casei, cadrul ușii cu tocul masiv, mobilierul frust din lemn, polițe și mese, scaunele cu șezutul împletit din paie. Textilele, fața de masă, draperia, cuverturile, contrastează fluid cu rigiditatea lemnului. În centrul imaginii este plasat scaunul capitonat cu picioare curbate, locul de onoare pe care stă pretendentul, tratat cu mare atenție, așa cum remarcăm din prezența sticlei și paharului de pe masă, un set de culoare albastră în pictura originală. Îmbrăcămintea personajelor este descrisă minuțios, cu preocupare pentru detalii - nasturi, cataramă, șaluri, veste, șorțuri etc. Hainele sunt viu colorate în pictura originală, iar încălțăminte este nelipsită la toți membrii familiei. Interiorul casei și vestimentația sunt elemente care descriu o lume simplă și modestă, probabil nu neapărat săracă în secolul al XVIII-lea, cu un nivel de trai acceptabil pentru acea epocă.

Atitudinea personajelor este diversificată: băiețelul ce îmbrățișează afectuos câinele șade pe jos, lângă un scaun răsturnat, cu pălăria și toiagul aruncate neglijent alături, sugerând faptul că abia a intrat în casă și s-a năpustit la câine, bucuros de revedere, complet indiferent la scena importantă ce are loc în cameră. Fereastra arcuită cu grilaj lasă lumina să pătrundă în cameră accentuând chipurile mamei și al fiicei. Tatăl stă în capul mesei sprijinit de scrin, cu pălăria pe cap, obosit, dar senin; are o atitudine degajată și vag nostalgică asupra bucuriilor tinereții reamintite prin prezența celor doi îndrăgostiți. Atitudinea visătoare predomină la majoritatea personajelor: fiul cel mare privește scena cu gura întredeschisă, fetița surâde cu capul înclinat iar mama, copleșită de emoția momentului, pare că ezită să își dea acordul, în timp ce tinerii implicați sunt întrebători, așteptând încordați răspunsul la cerere. În acest moment intim, autoritatea paternă pare că lasă întreaga decizie pe umerii mamei. Agitat, pretendentul se înclină spre mamă, ținând-o de mână, presând-o pentru a obține un

⁹ Deși acuratețea redării lasă de dorit, recunoaștem câteva dintre blazoane, precum cele ale ducatelor și comitatelor Juliers, Clèves, Berg, Marck, Ravensberg etc. Complicata reprezentare heraldică se referă la personajul căruia îi este dedicată lucrarea, contele palatin de Rin, Charles-Théodor de Bavaria, 1742-1799 și la posesiunile și titlurile acestuia, enumerate cu grijă în dedicație.



Fig. 3. *La demande acceptée*, Charles Clément Bervic, Nicolas Lépicier, 1796

răspuns pozitiv. Materialul abandonat pe scaunul gol din margine cu coșul de lucru alături indică faptul că fata a lăsat cusutul sau brodatul și a sărit în picioare ca să se alăture rugămintelor iubitului ei, în încercarea de a-și convinge mama. Mâinile sunt elementul cel mai expresiv din imagine: mâini muncite ce se frământă mototolind șorțul în așteptarea răspunsului, ce imploră un răspuns pozitiv prin strânsoarea celei ce are puterea de decizie și care gesticulează vag a nehotărâre, nedumerire parcă; sunt mâini ce atârnă oboseite, ce strâng fața de masă cu emoție, mânuțe mici ce stau cuminiți și întrebătoare, mânuțe vesele ce mângâie cu drag cățelul. Texturile sunt definite cu atenție, imaginea de ansamblu este creionată prin detalii, dar rezultatul final nu convinge pe deplin: imaginea pare încremenită, o natură moartă cu oameni, o scenă sentimentală descrisă într-un mediu modest de secol XVIII.

Cea de-a patra gravură intitulată *La première leçon d'amitié fraternelle*¹⁰ semnată de Nicolas Delaunay¹¹, este realizată după un tablou de Etienne Aubry¹² datat 1787 (Fig. 4). Titlul apare centrat *LA PRÈMIÈRE LEÇON D'AMITIÉ FRATERNELLE* iar dedesubt sunt precizările de ordin tehnic *Gravée par N. DE Launay Apres le Tableau de Et. Aubry*. Central apare locația cu litere mărunte: [...] *Paris chez Aubert M. d'Estampes rue Froidmanteau No 16*. *La première leçon d'amitié fraternelle* era oferită spre vânzare ca un pendant pentru *La demande acceptée*; dealtfel gravura expusă la Salonul din 1787 avea, așa cum se obișnuia, reclame în publicațiile din epocă.¹³

La première leçon d'amitié fraternelle (Prima lecție de dragoste fraternală) are drept subiect o înduioșătoare scenă de familie, ce prezintă manifestarea de afecțiune fraternală a unui băiețel pentru fratele mai mic sub privirile mulțumite ale membrilor familiei, o scenă sentimentală cu o familie sosită în vizită la doica ce le îngrijește bebelușul. Universul domestic revelat de imagine descrie un pat cu baldachin și draperii grele, probabil din catifea, o poliță cu vase, câteva ustensile domestice și un coș cu textile pe un scaun; remarcăm o legătură de ceapă lăsată pe jos, o varză pe un coș împletit și pisica ghemuită pe măsuța din spate. Un interior rustic, modest, fără pretenții, în care familia venită în vizită nu se integrează. Dealtfel

¹⁰ Colecțiile MNIT, nr. inv. F 8453, dimensiuni 75,5 cm x 59,9 cm.

¹¹ Nicolas Delaunay (sau De Launay), 1739-1792, desenator și gravor francez, născut și mort la Paris, elev al lui Louis Lempereur. Este considerat unul dintre cei mai buni interpreți ai măștrilor eleganți și galanți ai epocii sale precum Fragonard, dar a gravat și stampe pioase sau clasice după Rubens ori Jordaens. Semnează o serie de portrete și este considerat un remarcabil gravor de vignete. Membru al Academiei din 1789, v. F.- C. Dreyfus, A. Berthelot, *La grande encyclopédie...*, vol. 13, ed. H. de Lamirault et Cie, Paris, 1885-1902, p. 1169; *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIXe siècle*, Paris, 1831, p. 406; Philippe Le Bas, *Dictionnaire encyclopedique de la France*, Paris, Ed. Didot, 1843, p. 96.

¹² Etienne Aubry, 1745-1781, pictor francez născut și mort la Versailles, autor apreciat de portrete și scene de gen familiare și patetice în maniera lui Greuze. Studiază la Roma și este admis la Academie la 1775 cu portretele lui Noël Hallé și Louis-Claude Vassé. Între cele mai apreciate scene de gen semnate de el sunt *Dragoste paternală*, 1775, *Mariajul Distrus*, 1777, *Despărțirea de doică*, 1777, v. F.- C. Dreyfus, A. Berthelot, *La grande encyclopédie...*, vol. 22, Ed. H. de Lamirault et Cie, Paris, 1885-1902, p. 584-585; P.M. Gault de Saint-Germain, *Les trois siècles...*, p. 310; Ulrich Thieme - Felix Becker (ed.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike Biss Zur Gegenwart*, vol. II, Ed. E.A.Seemann, Leipzig, 1908, p. 231.

¹³ Gravura a fost anunțată în *Journal de Paris* din 21 decembrie 1784 și apoi în *Gazette de France* pe 31 decembrie, v. Kristel Smentek, *Sex, Sentiment, and Speculation: The Market for Genre Prints on the Eve of the French Revolution*, în Philip Conisbee (ed.), *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 2007, p. 226-236; *Inventaire du fonds français, graveurs du dix-huitième siècle*. Tome II. Baquoy - Bizac / Bibliothèque nationale Paris, Département des estampes.

diferențele vestimentare acute între cele două grupuri de personaje subliniază mediile diferite din care acestea provin. Mama se prezintă elegantă, coafată după moda epocii, cu pantofiori cocheti cu toc, în timp ce doica, modest îmbrăcată, poartă bonetă pe cap și are sânii dezgoliți, protejați doar vag de eșarfă, ca o subliniere a rolului ei de doică. Tatăl stă degajat, picior peste picior, cu bastonul alături, privind absent scena; are tricornul pe cap și își etaleză dezinvolt pantofii cu cataramă metalică și ciorapii albi cu dungi. Prin contrast, familia doicii stă în picioare cu o atitudine respectuoasă: soțul, cu capul descoperit, surâzând de complezență, destul de absent și o femeie în vârstă, mama sau soacra doicii, ambii îmbrăcați modest. Stau destul de stingheri, deși se află în propria lor casă, evidențiind statutul de inferioritate față de cuplul venit în vizită, care nu are nici o problemă să ocupe scaunele și să se instaleze cât se poate de confortabil. Mama își focalizează atenția pe băiețelul mai mare pe care îl sprijină cu grijă supraveghind îmbrățișarea celor doi frați. Doica ține cu atenție bebelușul; cel mare se ridică pe vârfuri ca să ajungă la cel mic și îl trage spre el.



Fig. 4. *La première leçon d'amitié fraternelle*, Nicolas Delaunay, Etienne Aubry, 1787

În ciuda eforturilor, momentul pare destul de forțat iar prezența pisicii constituie o aluzie subtilă tocmai la afectarea și tușele de fals ale situației. Detalii atent redade definesc scena: nasturii de pe costumul tatălui, volanele care împodobesc rochia mamei, funda înnodată cu care este prinsă eșarfa de la brâul băiețelului, pălărioara *chic*. Între elementele care subliniază puternic diferențele dintre cele două grupuri de personaje se remarcă mâinile personajelor și pantofii. Mâinile fine ale celor doi părinți apar în contrast cu mâinile muncite, aspre, ale gazdelor. Același contrast apare între saboții bătrânei (confecționați probabil din lemn) și pantofii încălțați de familia înstărită: pantofii fini cu fundă și toc ai mamei, pantofii moderni cu cataramă ai tatălui, pantofii copiilor, replici miniaturale ale pantofilor masculini din epocă, cu catarama mici (deși dezbrăcat, bebelușul are pantofi și șosete în picioare).

Definite în presa vremii drept „*Très belle pièce*”¹⁴ (*La liberté du braconier* ori *Le retour du laboureur*) sau „*Pièce capitale en superbe épreuve*”¹⁵ (*La demande acceptée*), scenele prezentate au drept inspirație opera lui Jean-Baptiste Greuze¹⁶, pictor care a excelat în așa-numitele *scene sentimentale*, extrem de populare în epocă. Scenele de viață familială expuse la saloanele pariziene între anii 1755-1769 făceau referire la o viziune socială iluministă. Compoziții grațioase, teme în vogă, momente intime, multă sensibilitate în etalarea diverselor aspecte ale cotidianului epocii, pe paliere diferite, omul de rând descris cu necazuri dar mai ales cu bucurii, o interesantă prezentare a perioadei, ce oferă date complexe privitorului. Bucurii mărunte și drame mărunte, viața de zi cu zi prin imagini care definesc o epocă cu bune și cu rele. Fie că se prezintă rutina zilnică sau anumite evenimente familiale, remarcăm accentul pus mereu pe bucuria dată de reîntregirea familiei, fie ca vorbim despre truditul ce revine seară de seară acasă, la familia sa iubitoare, fie că asistăm la scena eliberării braconierului care se întoarce în sânul familiei sale. O lectură simplă despre un nou început - o familie ce urmează să se înfiripe sau o altă familie care își învață copiii dragostea frățească, dar mereu cu toți membrii familiei de față. Fiecare dintre imaginile descrise se bucură de prezența unui număr mare de personaje care contribuie prin mimică, atitudine și gestică la creionarea poveștii. O analiză atentă remarcă faptul că autorii au folosit aceste momente pentru a interpreta în cheie proprie portretul de familie. În ceea ce privește abordarea portretistică, aceasta este diferită de la caz la caz, personajele sunt surprinse în ipostaze diverse

¹⁴ J. G. A. Frenzel, *Catalogue...*, vol. II, Dresda, 1833, p. 194.

¹⁵ *Ibidem*, p. 195.

¹⁶ Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805, pictor și desenator francez, specializat în scene de gen și portret; a introdus realismul flamand și olandez în picturi moralizatoare ce ilustrau ideea că pictura trebuie să se raporteze la viața reală, v. <https://data.getty.edu/museum/collection/person/79cedb28-fa2d-4a77-898b-83beff5eb89a/> 03.10.2022.

care potențează aspectul de ansamblu. Decorul, ambientul și vestimentația prezintă statutul familiilor în cauză fără echivoc. Știm exact căror categorii sociale aparțin personajele, ce preocupări de sferă domestică au, iar mediul familiar ales pentru prezentare permite o privire atentă în culise, în intimitatea acestor familii. Sunt alegeri deliberate ale costumelor și elementelor de recuzită, totul fiind subordonat mesajului general. Cadrul domestic și obiectele ambientale creionează atmosfera, limitele materiale și sociale, ritmul vieții. Desigur, nu trebuie uitat faptul că (și) în secolul al XVIII-lea clasa socială determina modul de viață al unei persoane: educația, îmbrăcămintea, dieta, ocupația etc.¹⁷

Într-o epocă dominată de pictura oficială, împănată de scene istorico-celebrative pompoase și de portretistica personajelor ilustre, într-o lume saturată de scene galante și momente frivole, aceste lucrări modeste evocă o lume opusă, cea a omului obișnuit și oferă o privire directă, profundă, în societatea secolului al XVIII-lea. Sunt mărturii prețioase care permit observarea trecutului fără intermediari, surse care reproduc cu exactitate mediul real al majorității, prin atitudini, fizionomii, obiceiuri vestimentare, obiecte uzuale, cadru de viață. Cotidianul simplu transcende admirabil din trecut prin istoria celor mulți, prin reuniuni de familie, galerii de portrete și melodrame domestice. Dincolo de bucuria vieții de familie, universul casnic prezintă valorile familiale ale secolului al XVIII-lea, viața simplă și onestă în contrast cu opulența bogaților epocii. Aceste mici fragmente de cotidian constituie parte din doza de realism în fața stilului decorativ, a compozițiilor frivole și a elitismului, cultivate frecvent în arta epocii. Poveștile de viață ale personajelor redau micul lor univers, redus la scară domestică. Familiile patriarhale, emoțiile private, natura reală a legăturilor de dragoste și de afecțiune familială sunt aduse în discuție. Desigur, sentimentalismul accentuat al scenelor, teatralitatea și viziunea oarecum idilică asupra cotidianului au împins aceste imagini cu binecuvântări domestice dincolo de limitele firești, știrbind totodată realismul unor asemenea momente simple, folosite aici ca și argument ilustrativ pentru ideea de fericire din epoca rococo.

Dincolo de prezentările idilice, pastorale sau de patetismul ocazional, simplitatea scenelor sentimentale înduioșează privitorul, amintind că viața de familie, cu bucuriile și tristețile sale, a fost și a rămas mereu centrul universului cotidian, indiferent de epocă.

¹⁷ Kirstin Olsen, *Daily Life in 18th-century England*, Greenwood Publishing Group, 1999, p. 13.

MAHMUD II E L'USO PROPAGANDISTICO DELLA PROPRIA IMMAGINE. IL CASO DELLA MINIATURA DI TORINO¹

CONSUELO EMILJ MALARA*

ABSTRACT. Mahmud II and the Propagandistic Use of His Own Image. The Case of the Turin Miniature. The article, through the analysis of miniature depict Mahmud II by Luigi Gobbi, wants to demonstrate the political use by the Ottoman Sultan of his image in the form of a portrait. Assuming that the reforms promoted by Mahmud II marked a turning point in Ottoman society and that the consensus of the elites was essential for their implementation, this contribution aimed to shed light on how Mahmud II used his image to convey his reform program and achieve international consensus. Careful use of portrait combined with the formation of a modern diplomatic corps is the two points from which starts this reflection for an interpretative analysis of the Sultan's miniature not only from a historical-artistic point of view but also of its diplomatic value. The miniature portrait thus becomes a historic testimony of the diplomatic relations between the Kingdom of Sardinia and the Ottoman Empire during *Tanzimat*.

Keywords: Mahmud II, Luigi Gobbi, ritratto miniato, Ottoman Empire, Sardinia Kingdom

REZUMAT. Mahmud II și folosirea propagandistică a propriei imagini. Cazul miniaturii de la Torino. Luând drept studiu de caz miniatura lui Mahmud al II-lea realizată de Luigi Gobbi articolul vrea să demonstreze utilizarea politică de către Sultanul otoman a propriei imagini. Plecând de la presupunerea că reformele promovate de Mahmud al II-lea au marcat o întorsătură în societatea otomană și că pentru aplicarea lor a fost fundamental mai cu seamă consensul elitelor, în această contribuție vom încerca să arătăm cum Mahmud al II-lea a folosit propria imagine pentru a răspândi programul

¹ La miniatura in oggetto, realizata da Luigi Gobbi, è stata oggetto di una precedente conferenza tenuta a Casa Italia Ankara-Italya Dostluk Derneği il 20/06/2020. Inoltre, su di essa vi è un breve paragrafo nella mia tesi di laurea magistrale. Questa è la mia prima pubblicazione su quest'argomento.

* PhD. Candidate, Hacettepe Üniversitesi, Turkey, emily.malara46@gmail.com



său de guvernare și pentru a obține consens și la nivel internațional. O folosire atentă a imaginilor alături de constituirea unui corp diplomatic modern sunt cele două puncte de la care pornește această reflecție pentru o analiză interpretativă a miniaturii din Torino a Sultanului nu doar din punct de vedere istorico-artistic dar și al valorii sale diplomatice. Procedând astfel portretul miniaturizat devine mărturie istorică a relațiilor diplomatice ale Regatului Sardiniei și a Imperiului Otoman în timpul reformelor Tanzimat.

Cuvinte cheie: Mahmud al II-lea, Luigi Gobbi, portret în miniatură, Imperiul otoman, Regatul Sardiniei



Il Sultano Mahmud II. Foto offerta dai Musei Reali di Torino

Introduzione

Il presente articolo vuole dimostrare l'uso politico che Mahmud II fece della propria immagine, utilizzando come caso studio il ritratto miniaturizzato del sultano realizzato da Luigi Gobbi e conservato nel Gabinetto delle Miniature del Palazzo Reale di Torino. Questo lavoro parte dal presupposto che Mahmud II ha scelto di

utilizzare la propria immagine- nella veste di sovrano e *Gazi* - come mezzo di comunicazione per promuovere sé stesso e il proprio programma di riforme, sia all'interno dei confini dell'Impero sia nel panorama internazionale del dopo Congresso di Vienna. Questo si aggiunge agli sforzi fatti per promuovere e migliorare il corpo diplomatico ottomano che venne utilizzato come arma da contrapporre alle sconfitte subite sul campo di battaglia. La miniatura è un esempio di questo fenomeno, ovvero dell'uso 'propagandistico' dell'immagine e, dal punto di vista storico artistico, questa rientra perfettamente nella categoria del ritratto politico espressa dallo studioso Peter Burke. L'opera realizzata da Gobbi è anche simbolo delle vivaci relazioni diplomatiche tra Impero Ottomano e Regno di Sardegna nella prima metà del XIX secolo.

Le difficoltà dovute alle congetture politiche, quali l'indipendenza greca e la disputa con Mehmet Ali Pasha in Egitto e in Siria, l'ingerenza russa nei Balcani unita all'incapacità di rendere competitivo l'esercito e sostanzialmente a un'economia instabile, fecero emergere la necessità di formare un corpo diplomatico moderno, capace di saper affrontare le nuove sfide internazionali. Per Mahmud II la modernizzazione del corpo diplomatico ottomano divenne un'urgenza e, non era possibile rendere più funzionali importanti aspetti dello Stato ottomano, quali l'apparato burocratico e militare, senza apportare delle riforme al corpo diplomatico. Lo storico turco Kemal Beyidilli, nel suo articolo dal titolo *Osmanlı ve Avrupa Devletleri arasında Ittifâklar ve Siyâsî Ahlâk (1790-1856)* [lett. Alleanze ed etica politica tra l'Impero Ottomano e gli Stati Europei] sottolinea che, già prima di Selim III, la necessità di ricorrere all'arte oratoria era già stata evidenziata da Sokullu Mehmet Pasha il quale riteneva che la diplomazia ottomana non dovesse essere legata all'etica religiosa e al mantenimento della parola data ma adattarsi alla politica e alle necessità della situazione². Nello stesso articolo, si sottolinea come il cambio di prospettiva nella diplomazia ottomana avvenne successivamente alla firma del Trattato di Campo Formio (1797) con cui la Repubblica di Venezia cessò di esistere e entrò a far parte dei domini austriaci. Con l'acquisizione di Venezia, gli Asburgo ne ereditarono i privilegi commerciali assumendo una posizione geopolitica di primo ordine sia sul Mar Adriatico che nei Balcani. L'Impero Ottomano doveva adottare lo stesso linguaggio diplomatico delle corti dell'Europa occidentale per poter rimanere competitivo. Rispetto ai suoi predecessori, Mahmud II adottò il *modus operandi* dei sovrani europei; può essere considerato un esempio di questo atteggiamento/modernizzazione strategica l'utilizzo della propria immagine per veicolare le idee riformatrici e infondere al

² Kemal Beyidilli, "Osmanlı ve Avrupa Devletleri arasında Ittifâklar ve Siyâsî Ahlâk (1790-1856)", in *Çağdaş Türk Diplomasisi: 200 yıllık süreç*, ed. by İsmail Soysal (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1999), 36.

popolo la sicurezza che dietro l'Impero vi è un sovrano forte, carismatico, che si pone sulla tradizione guerriera ottomana ma con uno stile che si rifà alle corti europee.

L'elevato numero di ritratti in circolazione è simbolo evidente che Mahmud II ha espressamente desiderato che il proprio volto venisse esposto in luoghi pubblici, tale da essere riconosciuto. Risulta interessante notare come molti tratti del volto, ad esempio la barba, sono analoghi in tutte le opere confrontate ed il soggetto risulta sempre chiaramente riconoscibile. La studiosa Alison Paige Terndrup, nella sua tesi di dottorato dal titolo *The Sultan's Gaze: Power and Ceremony in the Imperial Portraiture Campaign of Ottoman Sultan Mahmud II (r. 1808-1839)*, ha esaminato molti dei ritratti di Mahmud II come parte di una campagna lanciata dal sovrano e dai suoi fedeli per sostenere gli ampi sforzi di riforma, definendola 'portraiture campaign'³. Nella maggior parte di questi ritratti prevale la raffigurazione del Sultano intesa come rappresentazione visiva del potere stesso. Il potere delle immagini sta nel fatto che queste potevano essere comprese anche da chi non aveva gli strumenti quali la conoscenza linguistica per leggere un testo scritto; quello che contava era essere riconosciuto dai propri sudditi e fuori dai confini imperiali. Possiamo sostenere che Mahmud II vedeva nell'arte un mezzo utile per mostrare ai vicini europei e alle stesse province ottomane che l'Impero Ottomano non solo era pronto a investire in un programma di riforme, ma che il potere centrale del sultano e del governo era stato ripristinato; inoltre, il suo incoraggiamento alla produzione artistica acquisisce un valore importante nella sua politica⁴. Secondo Maurizio Costanza, sia Selim III che, dopo di lui, Mahmud II avevano individuato e perseguito attraverso la diffusione della propria immagine l'obiettivo di creare effigi di propaganda politica⁵ legata

³ Cfr. Alison Page Terndrup, *The Sultan's Gaze: Power And Ceremony in the Imperial Portraiture Campaign Of Ottoman Sultan Mahmud II (r. 1808–1839)*, unpublished dissertation (Boston: Boston University Graduate School of Arts and Sciences, 2021).

⁴ “[...] His encouragement of the arts is another revolutionary trait of his character. There had been in the Serraglio a series of portraits of all the Sultan, which Selime for the first time had permitted to be copied. The drawings were sent to London to the Turkish agent, Ramadeni, who caused engravings to be made from them by an English artist. It was Selim's intention to give them as presents to his friends but is death prevented the execution of the project. His successor, Mustapha, exacted that they should all be given up; and it was reported they were destroyed, lest the idolatrous exhibition of the human face should offend the orthodox janissaries. Mahmood has also conquered his reluctance to violate the commandment in this way and has had his own likeness several times represented by different artist”. Robert Walsh, *A residence at Constantinople, during a period including the commencement progress and termination of the Greek and Turkish revolution vol. I*, II ed., (London: Richard Bentley, 1838), 298-299.

⁵ Maurizio Costanza, *La Mezzaluna sul filo: la riforma ottomana di Mahmud II (1808-1838)*, (Vicenza: Marcianum Press, 2010), 320.

all'abilità diplomatica. Luigi Gobbi, giovane di lingua della Legazione Sarda, realizza un ritratto del Sultano dal vivo facendosi portavoce di questa volontà di far conoscere la propria effigie e allo stesso tempo risulta essere testimone delle relazioni diplomatiche e commerciali tra Torino e Costantinopoli. Oltre a ciò, si aggiunge la volontà dello stesso Gobbi di avere un ricordo dell'incontro avuto con Mahmud II.

Supportando la recente bibliografia sull'argomento con i documenti d'archivio e le descrizioni dell'epoca, questo contributo vuole fare luce sul fenomeno dell'uso propagandistico dell'immagine che ha fatto Mahmud II, attraverso una lettura politica della miniatura realizzata da Gobbi che la fa essere testimone delle relazioni tra questi due stati mediterranei.

Questo contributo si compone di due parti e di una breve conclusione. Il primo paragrafo è incentrato sull'analisi sia dal punto di vista artistico che sotto una lente 'politica' dell'opera torinese, il secondo invece vuole offrire una breve disamina delle relazioni che Mahmud II ha intessuto con il Regno di Sardegna, subito dopo il Congresso di Vienna, inserendo la miniatura all'interno di una cornice storico-diplomatica, fondamentale per la comprensione dell'opera stessa.

La miniatura torinese di Mahmud II

Il contemporaneo Giovanni Timoteo Calosso nelle sue *Mémoires d'un vieux soldat* riporta che la realizzazione della miniatura fu su richiesta dello stesso Gobbi e fu realizzata senza l'uso del cavalletto⁶. Dipinto ad olio su tela avente dimensioni 16x12 cm, Mahmud II è rappresentato di fronte con il busto retto, indossa un copricapo e un mantello blu con una ricca *broche*⁷. Ha una folta barba nera, lo sguardo è rivolto verso lo spettatore e gli occhi sono espressivi, un sintomo di un carattere mite come riportato dal contemporaneo Antonio Baratta⁸. L'occhio di sinistra è stato rappresentato più chiuso e fisso verso lo spettatore, mentre l'occhio di destra non allineato, indizio forse di un difetto fisico dello stesso Sultano.

Nel bordo inferiore sono presenti due iscrizioni con il nome del soggetto del ritratto, la data di realizzazione e il nome dell'autore, realizzate con pennelli bianchi su fondo scuro. Sul margine sinistro si legge: '*Mohamut II Turcarum Monarcha*', sul bordo destro: '*Aloysius Gobbi e vivis expressit 1829*'. Considerando gli elementi

⁶ Giovanni Timoteo Calosso, *Mémoire d'un vieux soldat* (Nice: Imprimerie Société Typographique, 1857), 227 e 229.

⁷ Spilla gioiello

⁸ Antonio Baratta nel suo libro descrive Mahmud II come un uomo dotato di una personalità bonaria, gentile e moderata. Cfr. Antonio Baratta, *Costantinopoli nel 1831 ossia notizie esatte e recentissime intorno a questa capitale ed agli usi e costumi de' suoi abitanti*, (Genova: Tipografia Pellas, 1831), 190.

stilistici è possibile confermare quanto scritto dallo stesso autore, soprattutto se si tiene in considerazione il particolare degli occhi e una ruga pronunciata sulla fronte. La presenza di questi particolari invita a chiedersi se Gobbi si sia servito o meno di macchine ottiche per semplificarne la realizzazione, ma la mancanza di fonti scritte non permette di verificare quest'ipotesi. Dagli scritti di Antonio Baratta e Giovanni Timoteo Calosso, coetanei di Gobbi, sappiamo che la miniatura piacque al sultano e che Gobbi ricevette una lauta ricompensa e il permesso di farne tre copie di cui una fu donata al re Carlo Felice⁹.

Ad oggi, il ritratto miniaturizzato si presenta di forma circolare racchiusa in una ricca cornice ad intaglio dorato. Tra la cornice e il dipinto c'è un *pass-par-tout* scuro ed è collocato nella parete est del Gabinetto delle Miniature del Palazzo Reale di Torino e non sono state ritrovate copie della stessa opera. La cornice della miniatura presenta analogie con le altre miniature presenti nel Gabinetto e anche la doratura si accorda con lo stile del piccolo ambiente. Osservandola nella sua collocazione attuale (parete est, campo VII) possiamo notare come l'opera sia slegata dalle altre e sia l'unica a rappresentare un erede della stirpe di Osman e probabilmente l'unico non cristiano tra i personaggi raffigurati. I ritratti presenti nel Gabinetto hanno soggetti diversi, oltre ai membri della casata Savoia e varie teste coronate europee, troviamo ritratti miniaturizzati di papi e in alcune sono rappresentate scene sacre tratte dalla Bibbia, ad esempio, la Madonna con Gesù e Salomè con la testa di Giovanni Battista.

Seppur non di grande pregio artistico e stilistico, la miniatura è un'importante testimonianza, dal valore storico e simbolico, delle relazioni tra il Regno di Sardegna e l'Impero Ottomano. Per i sovrani europei possedere il ritratto di un sultano ottomano rappresentava un privilegio in quanto Il Corano, pur non proibendo esplicitamente la pittura; tuttavia, raccomanda di evitare pratiche che porterebbero i musulmani all'idolatria, condannando cioè la 'mimesi', ovvero la riproduzione somigliante quasi fedele alla realtà. Possedere un ritratto somigliante di un sultano permetteva, inoltre, ai governanti di avere un'immagine diversa degli ottomani: uomini moderni, figli del loro tempo, potenti, con gusti occidentali, personalità degne di ammirazione. Possiamo supporre che per Mahmud II il gesto di donare il proprio ritratto, fosse sintomo della volontà di far conoscere la propria effigie attraverso un oggetto che sarebbe stato poi esposto in spazi privati o aperti agli ospiti come i Gabinetti, luoghi dedicati all'esposizione dei ritratti degli appartenenti alla famiglia per rappresentarne la

⁹ “[...]Je reviens au portrait de M. Gobbi, qui fut achevé dans la troisième séance et parfaitement ressemblant. Pourtant Mahmoud y signala un défaut qui fut corrigé en quelques jours, de manière que la miniature obtint son approbation entière. Lorsque nous la présentâmes au Sultan, le peintre reçut une récompense digne d'un souverain. Il obtint en outre la permission de faire trois copies, dont une fut envoyée à S. M. Charles Félix, roi de Sardaigne.” Giovanni Timoteo Calosso, *op. cit.*, 231.

genealogia e a nobilitarne la casata. Mahmud II non aveva nessun legame di parentela con i Savoia e la sua presenza è da ricondursi alle relazioni diplomatiche tra i due Stati.

Se consideriamo la miniatura in quanto oggetto 'da esporre e ammirare' è possibile sostenere che Mahmud II, attraverso la diffusione del proprio ritratto, abbia voluto dare una nuova immagine di sé: un sultano moderno pronto a realizzare le riforme militari necessarie per rafforzare l'esercito, modernizzare l'apparato burocratico e rivitalizzare l'Impero. L'isolamento diplomatico, dovuto principalmente al sostegno delle potenze occidentali all'indipendenza greca, ha messo in evidenza l'importanza di diffondere una nuova immagine dell'Impero ottomano¹⁰; da questa necessità nacque quella che è stata definita la 'campagna ritrattistica' di Mahmud II, una vera e propria sponsorizzazione del sovrano attraverso le immagini¹¹.

La miniatura realizzata da Gobbi ha somiglianze con alcuni ritratti del sultano realizzati negli anni '30 dell'Ottocento e analizzati da Alison Page Terndrup nella sua tesi di dottorato, incentrata sui ritratti che propagandavano l'idea del sultano come Gazi - questo spiega il desiderio di essere ritratto in abiti militari- e come leader riformatore. Dai pochi elementi tracciati, non è stato possibile capire in quali abiti Gobbi avesse rappresentato il Sultano e se il dipinto in questione avesse o meno avuto un seguito nella raffigurazione del soggetto. Interessanti sono i tratti della barba che sembrano ripetersi in tutte le raffigurazioni successive a differenza degli occhi, in cui il Gobbi sembra aver prestato molta attenzione.

Tra i dipinti di Mahmud II ricordiamo il ritratto ad olio su tela realizzato dall'artista Henri Guillaume Schlesinger nel 1839. Pittore francese di grandi doti artistiche, egli dipinse il sultano in piedi, all'interno di una scenografia in stile neoclassico in cui spiccano una colonna bianca e drappi di velluto rosso a formare una specie di cornice all'interno dello stesso quadro e, sullo sfondo, un cavallo bianco al galoppo simbolo di vigore. Sicuramente rifacendosi al repertorio pittorico neoclassico e alle opere che rappresentavano Napoleone, Schlesinger raffigurò Mahmud II con la stessa intensità drammatica dell'Imperatore dei francesi quasi a voler sostenere il ruolo del sultano come nuovo Imperatore, mentre il drappo rosso rimanda al linguaggio figurativo di Tiziano. Il ritratto, donato al re di Francia Louis Philippe I D'Orléans, è conservato a Parigi presso il *Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon* di Parigi. Opera di pregevole fattura, non è da escludere che abbia attirato l'attenzione dei contemporanei per il soggetto, lo stile neoclassico e la qualità della pittura.

¹⁰ Alison Page Terndrup, *The Sultan's Gaze: Power and Ceremony in the Imperial Portraiture Campaign of Ottoman Sultan Mahmud II (r. 1808–1839)*, unpublished dissertation (Boston: Boston University Graduate School of Arts and Sciences, 2021), 4-5.

¹¹ Cfr. Alison Page Terndrup, *op.cit.*

Seppur non in termini di una ‘campagna ritrattistica’, lo storico Tuncer Baykara ha fatto notare che Mahmud II era interessato a far mostrare il proprio volto anche all’interno della capitale ottomana, un esempio è l’esposizione di un suo ritratto durante la cerimonia di inaugurazione della *Mekteb -I Ulum -I Harbiye*¹². Molto probabilmente questa non fu una scelta dovuta solamente alla volontà di rimanere impresso nella memoria del suo popolo, ma al fatto che Mahmud II attraverso la sua immagine poteva essere legittimato e riconosciuto come leader-sultano riformatore; l’immagine avrebbe dovuto avere anche lo scopo di far sentire il sultano ‘vicino’ al popolo. Burke fa notare come molto spesso i governanti furono visti come icone e il loro costume, la loro postura gli oggetti con i quali erano raffigurati avevano il compito di trasmettere un senso di maestà e potenza¹³.

In generale, i sultani ottomani non erano soliti posare per gli artisti e le molte raffigurazioni dei sultani e delle loro donne, come quelle attualmente conservate nella collezione Suna e Inaç Kiraç Vakfı¹⁴ sono basate su descrizioni, brevi incontri o ritratti di uomini somiglianti. Luigi Gobbi scrisse ‘*e vivis*’, sottolineando il grande privilegio ricevuto, quello cioè di aver potuto ritrarre il sultano dal vivo. Oltre a quello di Mahmud II, sappiamo che anche il ritratto di Mehmed II realizzato Bellini fu dal vivo. Quello che differenziò Mahmud II dagli altri sultani fu il numero elevato delle rappresentazioni e la volontà di esporre il proprio ritratto o di far sì che questo una volta donato, venisse esposto.

É utile ricordare che il ritratto è un tipo di rappresentazione utile a far perpetuare nel tempo l’immagine di un volto. Fin dall’antichità, questo genere artistico fu considerato dai sovrani e pretendenti un potente veicolo politico per mostrare chi detiene il potere. Nelle monete, sottoforma di scultura, nei mosaici o nelle colonne di epoca romana, ritroviamo infatti i ritratti dei personaggi che hanno segnato la vita politica del tempo. Allo stesso tempo, il personaggio del ritratto veniva o chiedeva di essere rappresentato con un particolare abbigliamento, accompagnato spesso da un oggetto per sottolinearne la stirpe, e l’espressione stessa era sintomo di specifici valori. Lo storico Burke sottolinea come il ritratto sia un genere artistico che, come altri generi, si compone secondo un sistema di convenzioni che cambia solo lentamente nel tempo. Nei dipinti, le posture, i gesti assunti dai protagonisti come anche gli accessori e l’ambientazione con i quali sono raffigurati seguono uno schema e sono spesso carichi di significati simbolici che rafforzano le autorappresentazioni del soggetto. In

¹² Baykara Tuncer, “II. Mahmud ve resim”, *Bedrettin Cömert’e Armağan, Beşeri Bilimler Dergisi*, (1980): 512.

¹³ Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (London: Reaktion Books, 2001), 67.

¹⁴ Vedi *İmparatorluktan Portreler. Suna ve Inan Kiraç Vakfı Koleksiyonu’ndan seçilmiş yapıtlarla 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Dünyası ve Osmanlılar*, Pera Müzesi Yayını, İstanbul, 2005.

questo senso, un ritratto è una forma simbolica di rappresentazione. Inoltre, le convenzioni del genere hanno uno scopo, ovvero di presentare i partecipanti in un modo particolare, generalmente favorevole. Significativo è il fatto che i protagonisti dei dipinti sono quasi sempre raffigurati con i loro abiti migliori¹⁵. La ritrattistica, inoltre, è stato sempre genere ampiamente utilizzato allo scopo di avere un ricordo del volto della persona cara. In passato, fu un utile strumento per i diplomatici che avevano anche il compito di riportare le notizie più aggiornate ai loro governi. Benché non se ne abbia la certezza, credo sia possibile supporre che sia stata proprio questa la motivazione principale a spingere Gobbi a realizzare il ritratto di Mahmud II. Riguardo al formato scelto, ovvero miniaturizzato, la causa potrebbe ritrovarsi nella rapidità di realizzazione rispetto a un quadro di grande formato e nella facilità di trasporto dell'oggetto.

Il genere artistico del ritratto miniato era già utilizzato dal XIV secolo, ma fu solamente nel Settecento che si diffuse, prendendo una nuova connotazione. Realizzato con tempere a base d'acqua (acquerello e gouache) o smalto, era spesso utilizzato per la decorazione di oggetti personali come anelli, scatoline e spille. Spesso venivano anche utilizzati come doni speciali.

Possiamo sostenere che nel linguaggio diplomatico donare il proprio ritratto o un gioiello come una medaglia con la propria effigie, non era solo simbolo di gratitudine, ma rappresentava anche il potere del donatore e il legame tra questo e il ricevente. Il regalo non era solo un modo per compiacersi, attraverso questo si volevano sottolineare il gusto e la raffinatezza di chi offriva il dono, e questo poteva avere un certo fascino su chi lo riceveva. Tessendo legami di amicizia, il sultano cercava di sedurre i suoi alleati. Se la guerra sconfigge i popoli ma non li avvicina, la seduzione porta gli uomini a legare, ad ammirare colui che seduce.

Le relazioni tra Impero ottomano e Regno di Sardegna durante il sultanato di Mahmud II

L'inizio delle relazioni tra il Regno di Sardegna e l'Impero Ottomano si fa risalire al Congresso di Vienna quando, con l'acquisizione di Genova da parte sarda, i Savoia ottengono non solo un ingrandimento in termini territoriali, ma anche i porti e i privilegi commerciali della ex Repubblica Marinara. La convivenza in uno spazio geografico quale il Mediterraneo e gli elevati interessi derivanti dai commerci marittimi soprattutto sul Mar Nero erano tra i principali motivi che indussero il governo sardo a stringere rapporti diplomatici con gli ottomani e a perseguire una politica diretta al Mediterraneo orientale. Accesso a questi mercati poteva assicurare una buona fonte di approvvigionamento di grano, come dimostrato dalle parole del

¹⁵ Peter Burke, *op. cit.*, 25.

console di Ragusa Federico Maria Chirico: la Crimea poteva assumersi il ruolo di granaio d'Europa¹⁶.

Come riporta Maurizio Casseti, fu Federico Maria Chirico a proporre al governo sardo di concludere un accordo con l'Impero Ottomano¹⁷. Storicamente, il Console della Repubblica di Ragusa era solito proteggere gli interessi genovesi; Federico Maria Chirico, in qualità di console esperto, in una sua lettera inviata al ministro Alessandro di Vallesa, per mezzo del plenipotenziario sardo a Vienna, Filippo Antonio Asinari di San Marzano, sottolineava l'assoluta necessità per la sicurezza del commercio e della navigazione genovese di stipulare trattati di pace con le Reggenze¹⁸ e inviare un console sardo a Costantinopoli. Nel 1823 re Carlo Felice firmò con il Sultano Mahmud II un accordo commerciale, volto a favorire il commercio e a far aumentare i profitti sardi nel Mar Nero e nell'arcipelago Egeo¹⁹. L'accordo fu firmato per parte sarda dal Console Chirico sotto la protezione dell'ambasciatore inglese Lord Stratford (1780-1855)²⁰, che aveva il ruolo di visionare e garantire che non vi fossero irregolarità. Nel 1825 lo stesso accordo fu modificato e ridefinito sotto l'ambasciatore sardo Ludovico Sauli d'Igliano²¹. Con questo trattato fu concesso alle navi battenti bandiera sarda di navigare e commerciare liberamente sul Mar Nero²².

A tre anni di distanza dalla firma, nel 1826, la legazione e il consolato generale sardo a Costantinopoli furono rafforzati con l'arrivo di nuovo personale. Nel 1825, anno della modifica dell'accordo, arrivò a Costantinopoli il marchese Vincenzo Gropallo e nel 1826 furono inviati in qualità di diplomatici e addetti alla legazione Gaetano Truqui, Antonio Maria Chirico, Giorgio Chabert, Franco Bosgiovich, Alessandro Borda, Francesco Giovanni Mathieu, Romualdo Tecco e Stefano Berzolese²³,

¹⁶ Maurizio Casseti, *Rapporti tra il Regno di Sardegna e la Porta Ottomana (1815-1825)*. (Torino: Tipografia A.G.A.T, 2015), 30.

¹⁷ Maurizio Caseti, *op. cit.*, 1.

¹⁸ *Ivi*, 1-2.

¹⁹ Enrico De Leone, *L'impero Ottomano nel primo periodo delle riforme (Tanzîmât) secondo fonti italiane* (Milano: A. Giuffrè Editore, 1967), 24

²⁰ *Ibidem*; Vedi Gabriel Effendi Noradounghian, *Recueil d'actes internationaux de l'Empire Ottoman : traités, conventions, arrangements, déclarations, protocoles, procès-verbaux, firmans, bérats, lettres patentes et autres documents relatifs au droit public extérieur de la Turquie, Vol.1, 1789-1856* (Paris: Librairie Cotillon, 1900), 99-103.

²¹ Maurizio Costanza, *op. cit.*, 177.

²² Roberto Sandri Giachino, Gustavo Mola di Nomaglio, "La legazione sarda presso la Sublime Porta dal 1815 al 1849". In *italiani di Istanbul: Figure, comunità e istituzioni dalle Riforme alla Repubblica 1839-1923*, ed. by A. De Gasperi, R. Ferrazza, 297-323 (Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 2007), 302.

²³ *Ivi*, 304.

seguiti nel 1827 da Luigi Gobbi in qualità di *giovane di lingua*²⁴. Oltre alla protezione ai mercanti sardi, il controllo sulle transizioni commerciali e la protezione dei beni dei cittadini del regno, il consolato proponeva corsi di lingua italiana, la creazione di una scuola tecnico-militare e la fondazione di una società per lo sfruttamento del cotone. Ulteriore motivo dell'intensificarsi delle attività diplomatiche tra il Regno di Sardegna e l'Impero Ottomano fu l'aumento della presenza italiana a Costantinopoli a seguito dei moti rivoluzionari del 1821; furono molti i dissidenti politici che dovettero lasciare il Piemonte e il Lombardo -Veneto.

All'interno di questa cornice tra Impero Ottomano e Regno di Sardegna si colloca la figura di Luigi Gobbi e la sua miniatura. Come è stato già introdotto nel precedente paragrafo, Gobbi arrivò come giovane di lingua nella Legazione a Costantinopoli nel 1827, due anni dopo dell'inizio della sua carriera diplomatica, secondo i documenti avviata il 6 aprile 1825. Dalle poche informazioni emerse dalle carte contenute nell'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (MAECI), sappiamo che Luigi Gobbi fu Rappresentante Consolare del Regno di Sardegna e membro dell'ordine cavalleresco fondato dai Savoia dedicato ai 'Santi Maurizio e Lazzaro'. Il 4 novembre 1854 fu nominato Ufficiale e Console Generale ad Alessandria d'Egitto²⁵. Dai documenti conservati nell'Archivio Ottomano - *T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı* – è emerso che nel mese di *Muharrem* nell'anno 1278 (tra luglio e agosto 1861) Luigi Goggi, allora residente in Egitto, fu insignito del quarto grado della decorazione con medaglia *Mecidiye Nişanı*²⁶. In un documento successivo, datato *Rabiulevvel* 1278, leggiamo che il quarto grado fu rilasciato per errore e che veniva insignito del terzo grado della medesima onorificenza; l'aumento di grado corrispondeva a un aumento dell'importanza. Da quest'ultima fonte si evince anche che il terzo grado della fu dato anche a Cesare Durando²⁷ che nel 1863 sarebbe stato nominato Viceconsole a Sarajevo e avrebbe avuto un ruolo fondamentale per la politica italiana nei Balcani. Più tardi, con le rivolte del 1848, la comunità italiana nella capitale imperiale crebbe ulteriormente di numero così come crebbero le relazioni tra il Regno di Sardegna e l'Impero ottomano. Come già sottolineato in numerosi interventi, molti furono gli esuli che riuscirono ad ottenere un'occupazione nella corte ottomana, tra questi ricordiamo Giovanni Timoteo Calosso e Giuseppe Donizetti, le cui abilità furono particolarmente apprezzate.

²⁴ *Ivi*, 302.

²⁵ MAE- Ministero degli Affari Esteri Regno di Sardegna (Moscato I), Busta 142, *Personale del Ministero Incartamenti Luigi Gobbi*, 1857.

²⁶ BOA- A.}DVN.MHM. 33-70-01, documento datato *Evâhir-i Muharrem*, tra il 20 e il 30, anno1278.

²⁷ BOA- A.}DVN.MHM. 34-39-01, documento datato *Evahir-i rebul evvel*, anno1278.

Se il Regno di Sardegna si interessò a mandare legati nelle terre ottomane fin dagli anni '20 del XIX secolo, è solamente nel 1834 che Mahmud II nominò e mandò nelle capitali europee i suoi primi rappresentanti con il compito di risiedere e portare avanti relazioni diplomatiche. Con la sua morte nel 1839, le relazioni diplomatiche tra il Regno di Sardegna e l'Impero Ottomano continuarono anche sotto il sultanato di Abdülmecid I culminando con l'alleanza di Crimea.

Conclusioni

La realizzazione della miniatura di Mahmud II può essere considerata come uno dei risultati del lavoro diplomatico svolto dagli ambasciatori sardi alla corte ottomana in cerca di nuovi accordi per promuovere il commercio e gli scambi. Allo stesso tempo è il ricordo di un incontro 'amichevole' tra un *giovane di lingua* e il sultano, con il reciproco interesse di creare un legame sia diplomatico che personale. Il ritratto o la medaglia con il proprio volto dipinto non erano gli unici oggetti prediletti dai sultani per omaggiare i loro ospiti; con lo scopo di augurare buone e proficue relazioni o suggellare una nuova amicizia o magari un accordo, nelle relazioni diplomatiche era molto diffusa la pratica di donare oggetti il più delle volte preziosi come opere d'arte, gioielli e tessuti. I sultani ottomani vantavano una grande tradizione fatta di cerimonie e scambi di doni. Un esempio sono gli *Hilat* come caftano o stoffe preziose che venivano donate dal sultano al proprio visir, o a sovrani stranieri, membri dell'aristocrazia e diplomatici, in segno di amicizia e stima²⁸.

Il ritratto miniato è il risultato visibile della politica di apertura e di riforme introdotta dal Sultano, volta ad affermare l'Impero in Europa, nonostante le cocenti sconfitte militari e le conseguenti perdite territoriali. Dal punto di vista prettamente politico, la miniatura può essere considerata un esempio della 'propaganda della propria immagine', voluta dallo stesso sultano sia per aumentare il proprio credito presso le corti europee sia per accrescere il numero dei sostenitori del suo programma di riforme. In ultima analisi, possiamo sostenere che l'uso dell'immagine di Mahmud II come mezzo di propaganda sia verosimilmente da considerarsi come un valido esempio *ante litteram* di *Soft Power*. Sebbene possa sembrare inapplicabile questo termine per racchiudere alcuni atteggiamenti della politica di Mahmud II, il ruolo svolto dalla propaganda delle immagini per ottenere consenso sia dentro che fuori le terre dell'Impero è indiscutibile.

²⁸ Esempio degno di nota della pratica del fare un regalo è la medaglia donata da Mahmud II allo zar Nicola I in segno di gratitudine per il suo aiuto nella prima guerra ottomano-egiziana (1831-1833). La medaglia, in oro con diamante, è ora conservata al Museo dell'Ermitage. Vedi Museo dell'Ermitage. Medaglia di opere d'arte del sultano Mahmud II dell'Impero Ottomano. <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/17.+orders%2C+medals/4465165> [ultimo accesso 10-09-2022]

Il sapiente uso della diplomazia e, insieme ad esso, la promozione del proprio patrimonio artistico e culturale per attirare consensi e provocare ammirazione sono solo due degli elementi che hanno fatto parte di quella volontà di accentrare il potere che Mahmud II ha tanto ricercato. È utile, a tale proposito, la definizione di *Soft Power* data da Joseph Nye in un suo importante volume: «Quando puoi convincere gli altri ad ammirare i tuoi ideali e a volere ciò che vuoi, non devi spendere tanto in bastoncini e carote per spostarli nella tua direzione. La seduzione è sempre più efficace della coercizione[...]»²⁹. Ovviamente non furono solo le arti o la diplomazia a far sì che il Sultano ottomano ricevesse il consenso da parte delle élite ottomane. Come è stato anche di recente sottolineato³⁰, l'accentramento del potere nelle mani di Mahmud II fu dovuto soprattutto a un'attenta politica di palazzo, alla costruzione di un impero della 'penna', dove la figura dei burocrati assunse un nuovo potere e in cui, con la creazione del *Tercüme Odasi*, la diplomazia acquisì un nuovo peso nella vita politica dell'Impero.



Palazzo Reale di Torino, *Gabinetto delle Miniature*.

²⁹ Joseph S. Jr. Nye, *Soft Power. The means to success in the world politics* (New York: Public Affairs, 2004), 10.

³⁰ Cfr. Ozan Ozavci, *Dangerous Gift. Imperialism, Security, and Civil War in the Levant, 1798- 1864* (Oxford: Oxford University

BIBLIOGRAFIA

Documenti d'Archivio

- BOA- A.}DVN.MHM. 33-70-01 (Evâhir-i Muharrem, tra il 20 e il 30, anno1278)
BOA- A.}DVN.MHM. 34-39-01 (Evahir-i rebul evvel, anno1278)
MAE- Ministero degli Affari Esteri Regno di Sardegna (Moscati I), *Busta 142-Personale del Ministero Incartamenti, Luigi Gobbi*, 1857.

Fonti Secondarie

- Akyıldız, Ali. *Osmanlı Bürokrasisi ve Modernleşme*. 2nd ed. Istanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Albrecht-Carrié. *A Diplomatic History of Europe since the Congress of Vienna*. London: Methuen & Co Ltd, 1970.
- Bağcı Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı. *Ottoman painting*. Trans. by E. Yazar, second ed., Ankara: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism General Directorate of Libraries and Publication, 2006.
- Banti, Alberto Mario. *Il Risorgimento Italiano*. Roma-Bari:Editori Laterza, 2004
- Baratta, Antonio. *Costantinopoli nel 1831 ossia notizie esatte e recentissime intorno a questa capitale ed agli usi e costumi de' suoi abitanti*. Genova: Tipografia Pellas,1831.
- Berkes, Niyazi. *The Development of Secularism in Turkey*. Montreal: McGill University Press, 1964.
- Beyidilli, Kemal. "Osmanlı ve Avrupa Devletleri arasında İttifâklar ve Siyâsî Ahlâk (1790-1856)". In *Çağdaş Türk Diplomasisi: 200 yıllık süreç*, ed. by İsmail Soysal, 35-43. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1999.
- Burke, Peter. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2001.
- Calosso, Giovanni Timoteo. *Mémoires d'un vieux soldat*. Nice: Imprimerie Sociéty Typographique, 1857.
- Cassetti, Maurizio. *Rapporti tra il Regno di Sardegna e la Porta Ottomana (1815-1825)*. Torino: Tipografia A.G.A.T, 2015.
- Chitty Naren, Li Ji, Craig Hayden ed. *The Routledge handbook of Soft Power*. London/ New York: Routledge, 2017.
- Costanza, Maurizio. "Antonio Baratta e Giovanni Timoteo Calosso: due sudditi 'Sardi' nella Costantinopoli di Mahmud II", *Oriente Moderno* 85, n.1 (2005): 37-55.
- Costanza, Maurizio. *La Mezzaluna sul filo:La riforma ottomana di Mahmûd II (1808-1838)*, Venezia: Marcianus Press, 2010.
- De Leone, Enrico. *L'impero Ottomano nel primo periodo delle riforme(Tanzîmât) secondo fonti italiane*. Milano: A. Giuffrè Editore, 1967.
- Demir, Vedat. "Historical Perspective: Ottomans and the Republican Era." In *Turkey's Public Diplomacy*, edited by Çevik Senem and Philip Seib, 43-65. New York: Palgrave, 2015.
- Eryilma, Bilal. *Tanzimat ve Yönetimde Modernleşme*. 3rd ed. Ankara: İşaret yayınları, 2010.

- Findley, Carter V. *Bureaucratic reform in the Ottoman Empire. The Sublime Porte, 1789-1922*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Hurewitz, Jacob Coleman. "Ottoman Diplomacy and the European State System." *Middle East Journal* 15, no. 2 (1961): 141–52.
- İmparatorluktan Portreler. Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan seçilmiş yapıtlarla 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Dünyası ve Osmanlılar*, Pera Müzesi Yayını, İstanbul, 2005.
- Karal, Enver Ziya. *Osmanlı Tarihi:Nizam-ı Cedid ve Tanzimat devirleri (1789-1856)*. 5 cilt, 9.baskı, Ankara: Türk Tarihi Kurumu, 2011.
- Kunt Metin, Sina Akşin, Suraya Faroqhi and Ayla Ödekan. *Türkiye Tarihi 3. Osmanlı Devleti 1600-1908*. 6th ed., İstanbul: CEM Yatınevi, 2000.
- Lemmi, Francesco. *Carlo Felice:1765-1831*. Torino: G.B. Paravia, 1931.
- Marini, Giuseppe Luigi ed. *Dizionario dei pittori piemontesi dell'Ottocento*. Torino: Adarte s.r.l., 2013.
- Merlotti, Andrea. "I Savoia: una dinastia europea in Italia". In *I Savoia. I secoli d'oro di una dinastia europea*, ed. by W. Barberis, 88-133. Torino: Einaudi, 2007.
- Mitchell, Thomas W.J. *Art and the Public Sphere*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Nye, Joseph S. Jr. *Soft Power. The means to success in the world politics*. New York: Public Affairs, 2004.
- Noradounghian, Gabriel Effendi. *Recueil d'actes internationaux de l'Empire Ottoman : firmans, bérats, lettres patentes et autres documents relatifs au droit public extérieur de la Turquie, Vol.1, 1789-1856*. Paris: Librairie Cotillon, 1900.
- Ozavci, Ozan. *Dangerous Gift. Imperialism, Security, and Civil War in the Levant, 1798- 1864*. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- Öztuna, Yılmaz. *İkinci Mahmud*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
- Renda, Günsel. *The Ottoman Empire and Europe: cultural encounters*. Manchester: Foundation for Science Technology and Civilization, 2006.
- Rich, Norman. *Great Power Diplomacy 1814- 1914*. McGraw-Hill, Inc., 1992.
- Sander, Oral. *Anka'nın yükselişi ve düşüşü. Osmanlı Diplomasi tarihi üzerine bir deneme. 3rd ed.*, Ankara: Imge Kitabevi Yayınları, 2004.
- Sardar, Marika. "The Later Ottomans and the Impact of Europe." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-
http://www.metmuseum.org/toah/hd/otto3/hd_otto3.htm (October 2004)
- Sandri-Giachino Roberto, Gustavo Mola di Nomaglio. "La legazione sarda presso la Sublime Porta dal 1815 al 1849". In *italiani di Istanbul: Figure, comunità e istituzioni dalle Riforme alla Repubblica 1839-1923*, ed. by A. De Gasperi, R. Ferrazza, 297-323. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 2007.
- Sakaoğlu, Necded. *Bu Mülkün Sultanları:36 Osmanlı Padişahı*, 12 ed., İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti, 2015.
- Slade, Adolphus. *Records of travels in Turkey, Greece & c. and of a cruise in the Black Sea with the Capitan Pasha, in the year 1829, 1830, and 1831*. Vol II, second ed., London: Saunders and Otley, 1833.

- Sertoğlu, Midhat. *Mufasssal Osmalı Tarihi:resimli-haritalı*,V.cilt, Ankara: Türk Tarihi Kurumu, 2001.
- Sönmez, Zeki. *Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat ilişkileri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006.
- Tuncer, Baykara. "II. Mahmud ve resim". *Bedrettin Cömert'e Armağan, Beşeri Bilimler Dergisi*, (1980): 503-515.
- Terndrup, Alison Page. *The Sultan's Gaze: Power and Ceremony in the Imperial Portraiture Campaign of Ottoman Sultan Mahmud II (r. 1808–1839)*, unpublished dissertation, Boston: Boston University Graduate School of Arts and Sciences, 2021.
- Turan, Namık Sinan. *İmparatorluk ve Diplomasi: Osmanlı diplomasisinin izinde*, 2.baskı, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Türk, Emine. "Il contributo degli esuli italiani alla modernizzazione dello stato Ottomano". In *Italiani di İstanbul: Figure, comunità e istituzioni dalle Riforme alla Repubblica 1839-1923*, ed. by A. De Gasperi, R. Ferrazza, 287-294. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 2007.
- Walsh, Robert. *A residence at Constantinople, during a period including the commencement progress and termination of the Greek and Turkish revolution*, vol. I, II ed., London: Richard Bentley, 1838.
- Yeşil, Fatih. "The Transformation of the Ottoman Diplomatic Mind: The Emergence of Licensed Espionage", in *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, Vol. 101 (2011): 467-479.

AUSSTELLUNGEN DER MALER OTTO FIKENTSCHER (1862 ZWICKAU–1945 BADEN BADEN) UND FRANZ DOMSCHEIT/ PRANAS DOMSAITIS (1873 KROPIENS/ GAJEWO–1962 KAPSTADT) IN HERMANNSTADT/SIBIU

GUDRUN-LIANE ITTU*

ABSTRACT. Exhibitions of the Painters Otto Fikentscher (1862 Zwickau – 1945 Baden Baden) and Franz Domscheit/Pranas Domsaitis (1873 Kropiens/Gajewo – 1962 Cape Town) in Sibiu. The paper is dealing with two art events, which occurred in 1914 and 1924 and were organized by the Art Association Sebastian Hann. The protagonists were the animal painter Otto Fikentscher and the Expressionist Franz Domscheit/Pranas Domsaitis, both esteemed artists from Germany. The only source reporting about the events was the important German daily newspaper from Transylvania, Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt. While Fikentscher's exhibition, which comprised several paintings showing specimens from the Transylvanian fauna, was received with enthusiasm, Franz Domscheit's show, much more difficult to be understood by the provincials (both, critics and public), did not enjoy recognition. Fikentscher intended to come back to Sibiu the same year with another exhibition, an intention impeded by the outbreak of WWI and the events of its aftermath. Although initially some of the intellectuals from Sibiu intended to convince Domscheit to settle in their town in order to enrich the local art scene, the failure of the exhibition made it invalid. The paper also deals with the most important biographical data of the two artists and makes consideration about their artworks.

Key words: Otto Fikentscher, animal painter, Transylvania, Sibiu, Association Sebastian Hann, Franz Domscheit/Pranas Domsaitis, Impressionism, Expressionism, degenerate art, South Africa, Pranas Domsaitis Gallery, Lithuania, Klaipeda.

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



REZUMAT. Expoziții ale pictorilor Otto Fikentscher (1862 Zwickau – 1945 Baden Baden) și Franz Domscheit/Pranas Domsaitis (1873 Kropiens/Gajewo – 1962 Cape Town) în Sibiu.

Lucrarea se referă la două evenimente plastice care au avut loc la invitația Asociației Artistice Sebastian Hann (Sebastian Hann Vereins für heimische Kunstbestrebungen), în 1914 (30 mai – 9 iunie), respectiv 1924 (21 octombrie – 1 noiembrie), ale căror protagoniști au fost artiști (pe atunci) renumiți din Germania. Comentarea celor două expoziții este și un pretext pentru prezentarea vieții și activității unor artiști aproape uitați. Otto Fikentscher, pasionat de Transilvania, de Munții Carpați și de fauna carpatină, vizitase și înainte de 1914 aceste meleaguri în mod repetat, producând desene și tablouri cu animale sălbatice (cerbi, căprioare, capre negre mistreți etc.) reprezentate în ambianța lor naturală. Dintre cele domestice a preferat bivoli, pe care i-a immortalizat în numeroase ipostaze. Artistul a fost, de asemenea, un mare specialist în privința redării anvelopei atmosferice, a răsăriturilor și apusurilor diafane de soare sau a luminii filtrate prin norii grei de ploaie. Expoziția Fikentscher, organizată în pavilionul patinoarului sibian, în care erau prezente numeroase lucrări realizate în timpul ultimei sale vizite, s-a bucurat de o critică favorabilă, iar artistul a promis că va reveni chiar în toamna aceluiași an. Izbuclnirea Primului Război Mondial și evenimentele care au urmat au zădărnicit reîntoarcerea artistului Fikentscher, care a lucrat încă mulți ani în stilul-i caracteristic.

Cel de-al doilea eveniment plastic prezentat în lucrare s-a bucurat de cronici de întâmpinare laudative, accentuându-se asupra valorii acestui pictor experimentat și consacrat. Totodată se spera ca Franz Domscheit să se stabilească, cel puțin temporar, în Transilvania, dând noi impulsuri scenei artistice provinciale, sărăcită din cauza plecării în străinătate a mai multor artiști autohtoni valoroși. Expozantul era unul dintre cei mai importanți expresioniști germani, un spirit afin cu celebrul Emil Nolde. Pictase în tinerețe în stil impresionist, dar întâlnirea, în 1914, cu Edvard Munch l-a impresionat puternic și l-a determinat să îmbrățișeze expresionismul, stil în cadrul căruia și-a dezvoltat o manieră proprie de exprimare. Expoziția din Sibiu – eveniment organizat în sălile gestionate de Prietenii Muzeului Brukenthal (aceasta fiind o grupare în cadrul Asociației Sebastian Hann) din Palatul Brukenthal – a avut însă o cronică defavorabilă din partea unui critic (care semna doar cu inițiala –R–) care nu înțelesese nimic din lucrările de pe simeze, acuzându-l totodată pe artist de lipsa trăirii autentice și de producerea de construcții pur intelectuale. Dacă aceasta a fost părerea criticului, putem presupune că nici publicul nu s-a arătat încântat de cele văzute, iar visul celor care își doriseră rămânerea lui Domscheit în orașul lor s-a spulberat. Și în anii care au urmat, artistul s-a bucurat de apreciere, având până în 1936 – când operele sale au fost etichetate ca *degenerate* de către naștiți – o activitate expozițională impresionantă. Apoi s-a retras în Bavaria, specializându-se în realizarea de lucrări cu subiecte inofensive, cum au fost naturile moarte cu flori. După cel de-al Doilea Război Mondial a locuit o vreme în Austria, folosind de acum varianta lituaniană a numelui său, Pranas Domsaitis, în semn de omagiu pentru mama sa, care fusese lituaniancă și care îl sprijinise în realizarea

visului său de-a deveni artist. În 1949, Domsaitis și-a urmat soția, cântăreața de operă Adelheid Armhold, căreia i se oferise un post la Cape Town, în Africa de Sud. Exotismul oamenilor și al locurilor, bogăția, frumusețea și măreția peisajului, puternicele contraste cromatice ale Africii au dus la renașterea, la vârsta 69 de ani, a expresionistului Pranas Domsaitis. Creația sa din țara de adopție este impresionantă, atât din punct de vedere calitativ, cât și cantitativ, ea influențând în mod decisiv arta plastică a Africii de Sud, țară care îl consideră a fi cel mai important expresionist al ei. După ce Lituania și-a dobândit independența în 1990, Fundația Lituaniană din SUA, care, după moartea artistului, survenită în 1965, achiziționase un număr mare de lucrări ale sale, pictură în ulei și grafică, le-a donat Muzeului Național al țării sale de origine, fiind expuse în Galeria din Memel/Klaipeda, care-i poartă numele.

Cuvinte cheie: Otto Fikentscher, pictor animalier, Transilvania, Sibiu, Asociața Sebastian Hann, Franz Domscheit/Pranas Domsaitis, impresionism, expresionism, artă degenerată, Africa de Sud, Galeria Pranas Domsaitis, Lituania, Memel/Klaipeda

Vor dem I. Weltkrieg sowie während der Zwischenkriegszeit hatten kunstliebende Siebenbürger, die nicht ins Ausland reisen konnten, um dort das moderne Kunstleben zu verfolgen, wenig Gelegenheit Ausstellungen ausländischer Künstler zu besuchen. Spreche ich von ausländischen Künstlern, so beziehe ich mich nicht auf jene, die in Siebenbürgen geboren wurden, hier aufwuchsen, zum Studium ins Ausland gingen und jahrelang dort lebten oder ihr ganzes weiteres Leben dort verbrachten. Diese Künstler, von denen ich Robert Wellmann (1866-1946), Karl Ziegler (1866-1945), Ludwig Hesshaimer (1872-1956), Hermann Konnerth (1881-1966), Walter Teutsch (1883-1964), Georg Alexander Mathey (1884-1968) und Ernst Honigberger (1885-1974) nenne, vergaßen ihre angestammte Heimat nicht, sondern beschickten Ausstellungen mit Werken oder veranstalteten sogar eigene Expositionen.

Der 1904 gegründete Sebastian-Hann-Verein, der den Namen des berühmten Gold- und Silberschmiedes des 17. Jahrhunderts trug, nahm sich vor, den qualitativen Sprung von einer im Historismus verwurzelten Kunst und Kunstbetrachtung zur Moderne zu vollziehen und alle Aspekte des siebenbürgisch-sächsischen Kunstlebens neu zu gestalten¹. Dazu gehörten Kunsterziehung, Denkmalschutz, Förderung der heimischen Künstler und Kunsthandwerker, Unterstützung der bestehenden Museen

¹ X [Arthur Coulin], *Unsere bildende Kunst*. In: *SDT*, Nr. 9192, 9195 und 9196 vom 16., 19. und 20. März 1904, S. 269, 281 und 285-286.

und Gründung neuer musealer Einrichtungen². Obgleich der Verein siebenbürgische Belange verfolgte, sah er es als eine besondere Ehre, Ausstellungen namhafter Künstler aus dem deutschen Binnenraum zu beherbergen, wie es 1914 mit Maler und Grafiker Otto Fikentscher (1862-1945) geschehen war, oder ein Jahrzehnt später mit Franz Domscheit (1880-1965), von dem man sich sogar erhoffte, ihn für längere Zeit für Transsilvanien begeistern zu können. In der vorliegenden Arbeit werden die Hermannstädter Ausstellungen der beiden Künstler besprochen, aber auch ihr Lebensweg und ihr Gesamtwerk.

Die Ausstellung Otto Fikentschers im Eislaufpavillon (30. Mai–9. Juni 1914)³

Im Laufe des Monats Mai 1914 kündigte die wichtigste deutschsprachige Tageszeitung Siebenbürgens, das Siebenbürgisch Deutsche Tageblatt (1874-1941), wiederholt an, dass der bekannte reichsdeutsche Tiermaler, Otto Fikentscher (1862-1945), auf Einladung des Sebastian Hann Vereins für heimische Kunstbestrebungen⁴ im Eislaufpavillon in Hermannstadt/Sibiu eine Ausstellung eröffnen werde. In der Ausgabe vom 28. Mai brachte die Publikation zusätzliche Informationen, nämlich, dass die Verissage am 30. Mai stattfindet, die Ausstellung täglich von 9 bis 13 und von 14 bis 18 Uhr geöffnet sei und die Eintrittskarte 50 Heller koste⁵.

Daten zur Identität dieses Künstlers erfahren wir aus zwei Ausgaben des Tageblattes, nämlich vom 19. und 30. Mai 1914. „Zum ersten Male wird hiemit dem kunstverständigen Publikum eine Kollektivausstellung eines bedeutenden deutschen Künstlers vorgeführt. Fikentscher, der auch durch farbige Steinzeichnungen bekannt ist, kommt alljährlich nach Siebenbürgen, um hier in unseren prächtigen Urwäldern Tierstudien zu machen und eine ganze Reihe der hier zur Ausstellung kommenden Gemälde sind Früchte dieser Studien“⁶. Am 30. Mai wird die Information wiederholt den Lesern aber auch gesagt, in welchem Teil Deutschlands der Künstler zu Hause ist: „Otto Fikentscher, der in Württemberg sein Heim hat, ist als Tiermaler in Deutschland bekannt, und einige seiner Bilder haben als farbige Steinzeichnungen eine weite Verbreitung gefunden. Da er hauptsächlich Hochwild malt, so haben die berühmten

² *Ein Verein für heimische Kunstbestrebungen*. In: SDT, Nr. 9393, 12. November 1904, S. 1234.

³ Eine erweiterte Variante des Beitrages über Otto Fikentscher wurde unter: Gudrun-Liane Ittu, *Der deutsche Tiermaler Otto Fikentscher (1862-1945) – Gast des Sebastian-Hann-Vereins für heimische Kunstbestrebungen (30. Mai-9. Juni 1914)*. In: *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*, Band 22 (Hrsg. Carmen Elisabeth Puchianu), 2022, S. 61-74 veröffentlicht.

⁴ Gudrun-Liane Ittu, *Der Sebastian Hann Verein für heimische Kunstbestrebungen (1904-1946) – Bewahrer des Althergebrachten und Förderer des Neuen*. In: *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Historia Artium*, 1/2019, S.171-194.

⁵ *Bilderausstellung*. In: *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* (fortan SDT), Nr. 12276, 28. Mai 1914, S. 6.

⁶ *Kunstaussstellung*. In: SDT, Nr. 12269, 19. Mai 1914, S. 5.

Karpatenhirsche natürlich eine große Anziehungskraft auf ihn ausgeübt, und seit Jahren kommt der Künstler nach Siebenbürgen, um hauptsächlich im Zibinsgebirge mit Pinsel und Stift Hirsche zu jagen“⁷.

Wie oft Fikentscher tatsächlich Siebenbürgen bereist hat, konnte bislang nicht herausgefunden werden, es ist jedoch bekannt, dass er 1910 und 1911 einen längeren Aufenthalt im Kurhaus auf der Hohen Rinne/Păltiniș genossen hat⁸. Der 1880 gegründete Siebenbürgische Karpatenverein errichtete von 1892 bis 1894 das Kurhaus und andere Bauten dieses Gebirgskurortes, der bis zum Ersten Weltkrieg den Ruf hatte, der schönste seiner Art östlich von Karlsbad/Karlovy Vary zu sein. Trotz der beschwerlichen Anreise zog er Jahr für Jahr zahlreiche heimische und ausländische Gäste an, die in der malerischen Umgebung Erholung und geselliges Leben suchten. Der Erste Weltkrieg brachte auch in diesen idyllischen Ort Zerstörung und Verwüstung. Nach Kriegsende erholte sich die Hohe Rinne nach und nach – sie wurde sogar weiter ausgebaut – verlor aber ihr hohes internationales Prestige⁹.

Es konnte nicht eruiert werden, wieso der Württemberger Maler gerade nach Siebenbürgen kam, um seine Tierstudien auszuführen, wir können aber annehmen, dass er ein Bekannter von Oberst August Roland von Spieß (August Roland Spieß von Braccioforte zu Portner und Höflein, geb 1864 in Przemisl/Galizien – gest. 1953 in Hermannstadt) war. Von Spieß war ein begeisterter Jäger und Jagdschriftsteller, der seit 1893 Professor an der Hermannstädter Infanterie–Kadettenschule und ab 1911 deren Kommandant war. Der Jagdschriftsteller Gert G. von Harling (geb. 1945 in Celle), ein später Bewunderer des bedeutenden Hermannstädter Waidmannes, hat 2014 in der Zeitschrift *Wild und Hund*¹⁰ den Artikel *Sie nannten ihn Bärenspieß: August von Spieß* veröffentlicht und behauptet, dass der Ruf des Oberst als fairer Jäger, seine wertvollen Trophäen sowie sein schriftstellerisches Talent ihn mit den damals bekanntesten Karpatenjägern, Jagdautoren und Jagdmalern in Kontakt kommen ließen¹¹. Diese Aussage ist beinahe eine Bestätigung meiner Hypothese, dass Fikentscher dem Bekanntenkreis von Spieß’ zugerechnet werden kann. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde Oberst August von Spieß in die rumänische Armee eingegliedert, und 1921 berief ihn König Ferdinand I von Rumänien zum königlichen Hofjagdirektor.

⁷ *Kollektivausstellung Otto Fikentscher*, in *SDT*, Nr. 12278, 30. Mai 1914, S. 5.

⁸ Mündliche Mitteilung von Dr. Mircea Dragoteanu, dem ich hiermit meinen Dank ausspreche.

⁹ Vergl. Mircea Dragoteanu. A fost odată Hohe Rinne: Istoria Păltinișului de la întemeiere până la sfârșitul Primului Război Mondial, Salgo, 2020 (ediția a doua) S. 7-16.

¹⁰ *Wild und Hund*, gegründet 1894, ist die älteste und auflagenstärkste Jagdzeitschrift Deutschlands https://de.wikipedia.org/wiki/Wild_und_Hund (Zugriff am 6. Juli 2022)

¹¹ <https://wildundhund.de/august-von-spiess-8664/> <https://wildundhund.de/august-von-spiess-8664/> (Zugriff am 1. Juli 2022)

Die summarische Vita Otto Fikentschers kann in Thieme-Beckers Allgemeinem Lexikon der bildenden Künste¹² sowie auf mehreren Internetseiten nachgelesen werden¹³. Der zukünftige Maler, geboren 1862 in Zwickau, war der Sohn des Chemiefabrikanten Friedrich Christian Fikentscher. Er besuchte das Gymnasium in seiner Heimatstadt und machte im Anschluss eine Bildhauerlehre (1879-1880). Danach studierte er von 1880 bis 1882 an der Kunstgewerbeschule in Dresden, und von 1883 bis 1888 an der Akademie der Bildenden Künste in München. 1889 wechselte er an die Kunstschule in Karlsruhe, wo er bis 1891 Meisterschüler des Landschafts- und Tiermalers Hermann Baisch (1846-1894) wurde, der diese Professur seit 1881 inne hatte¹⁴.

1891, im Jahre seiner Heirat mit der Malerin Jenny, geb. Nottebohm (1869-1959), erwarb Otto Fikentscher die Augustenburg in Grötzingen bei Karlsruhe (heute ist Grötzingen eingemeindet und ein Stadtteil von Karlsruhe¹⁵), ein ehemals markgräfliches badisches Schloss, und richtete dort seine Wohnung ein. Desgleichen wurde das Schloss in den folgenden Jahren zum Mittelpunkt der neugegründeten Grötzingener Malerkolonie. Einige Künstler, ausgebildet beim Landschaftsmaler Gustav Schönleber (1851-1917) an der Kunstschule in Karlsruhe, entdeckten das malerische Dorf an der Pfingz als Inspirationsquelle und ließen sich dort nieder, um Freilichtmalerei zu betreiben¹⁶. Ende des 19. Jhs. wurden in Europa zahlreiche Künstlerkolonien in malerischen, wenig besiedelten Orten gegründet. Die Künstler flohen vor dem Formalismus den ihnen die Akademien auferlegten und aus den überfüllten Städten, in denen die Industrialisierung rasch fortschritt. Zwischen 1890 und 1910 gab es in Deutschland etwa dreißig derartige Kolonien, von denen Worpswede, Aarenschoop, Willinghausen und Murnau die wichtigsten waren.

Der Naturfreund Otto Fikentscher war auch ein begeisterter Reisender, der die Vorbilder für seine Kunstwerke nicht nur daheim, sondern auch auf ausgedehnten Reisen nach Ungarn, Siebenbürgen und den Vereinigten Staaten von Amerika fand. Als er in Hermannstadt ausstellte, war Otto Fikentscher bereits 52 Jahre alt und ein etablierter Künstler, der in bedeutenden Ausstellungen in Deutschland, wie der Großen Berliner Kunstausstellung, der Internationalen Kunstausstellung in Düsseldorf, im Münchener Glaspalast und anderen präsent gewesen war¹⁷.

¹² <https://archive.org/details/allgemeineslexik11thie/page/552/mode/1up> (Zugriff am 5. Juli 2022)

¹³ <https://stadtlexikon.karlsruhe.de/index.php/De:Lexikon:bio-0408>; (Zugriff am 30. Juni 2022)

¹⁴ https://de.wikipedia.org/wiki/Hermann_Baisch (Zugriff am 30. Juni 2022)

¹⁵ https://www.karlsruhe.de/b1/kultur/kunst_ausstellungen/museen/staedtische_galerie/ausstellungen/groetzingen (Zugriff am 2. Juli 2022).

¹⁶ *Ebd*

¹⁷ https://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Fikentscher (Zugriff am 30. Juni 2022).

Kurz bevor er mit seinen Werken vor das siebenbürgische Publikum trat, erfreute der Tiermaler seine heimischen Bewunderer mit einer Exposition, die in der Karlsruher Zeitung wohlwollend besprochen wurde. Das Siebenbürgisch-Deutsche Tageblatt übernahm einen Teil dieser Rezension: „Monumental angelegt sind die zahlreichen Bilder, die Fikentscher-Grötzingen ausgestellt hat. Ihm liegt nichts ferner, als durch irgend welche stofflichen oder technischen Extravaganzen zu verblüffen. Fikentscher holt sich alle seine Motive aus der Natur; diese Anhänglichkeit an die Mutter Erde gibt seinen Bildern, so sehr sie sich am Ende im einzelnen voneinander unterscheiden, doch ein Gemeinsames: Gesundheit, Frische, ungekünsteltes Wesen [...] Die Fikentscher-Bilder haben vor allem zwei Vorzüge: sie sind in großen Umrissen und Flächen gesehen und sehr sicher gezeichnet. Auch das Kolorit ist lebendig“¹⁸.

Die Hermannstädter Ausstellung im Eislaufpavillon des Gesellschaftshauses (30. Mai–9. Juni 1914) bestand, den Ausstellungsbesprechungen zufolge, zum Großteil aus grafischen Arbeiten: Kreidezeichnungen, Lithografien Radierungen sowie aus einigen Silhouetten (Schattenrissen), der Anteil der Ölgemälde muss hingegen ziemlich klein gewesen sein. Seine Vorliebe für Karpatenhirsche hat Otto Fikentschers sowohl in mehreren Zeichnungen als auch Ölbildern (Werk Nr. 1, Nr. 22, Nr. 39) unter Beweis gestellt. „Zwei Prachtexemplare von Hirschen werden auf den Ölbildern Nr. 1 und Nr. 22 geboten, beides auch geborene Siebenbürger“¹⁹, während in Nr. 39 „ein Stück waldigen Zibinsgebirges in der Abenddämmerung wieder[gegeben wird], und ein einsamer Hirsch seinen Abendgruß röhrt“²⁰. Die Karpatenfauna war in der Ausstellung – neben den Hirschen – durch mehrere „prächtige“ Abbildungen von Gemsen vertreten²¹. Das Interesse Fikentschers galt jedoch nicht nur den Wild-, sondern auch den Nutztieren des siebenbürgischen Hügellandes, allen voran den Wasserbüffeln, Tiere, von denen Fremde fasziniert waren²². Im letzten Teil der Besprechung ist von Bildern die Rede, die nicht in Siebenbürgen, sondern in der Heimat des Malers entstanden waren, insbesondere Darstellungen von Rehen. Zu dieser Kategorie gehörte auch ein bestechendes Ölbild, in dem, laut Bericht, mehrere dieser Tiere in einem Lupinenfeld abgebildet waren²³.

In seiner Ausgabe vom 8. Juni 1914 teilte das Siebenbürgisch-Deutsche Tageblatt mit, dass die Fikentscher-Ausstellung, wie geplant, am Abend des folgenden Tages geschlossen und danach nach Kronstadt wandere²⁴. Am 9. Juni, dem Tag des

¹⁸ *Die Fikentscher Ausstellung*. In: *SDT*, Nr. 12285, 9. Juni 1914, S. 6.

¹⁹ *Kollektivausdtellung Otto Fikentscher*. In: *SDT*, Nr. 12278, 30. Mai 1914, S. 5.

²⁰ *Ebd.* *Kollektivausdtellung Otto Fikentscher*. In: *SDT*, Nr. 12278, 30. Mai 1914, S. 5.

²¹ *Ebd.*

²² *Ebd.*

²³ *Ebd.*

²⁴ *Otto Fikentscher-Ausstellung*. In: *SDT* Nr. 12284, 8. Juni 1914, S. 5.

Abschiedes Fikentschers von Hermannstadt, dankte das Periodikum dem Künstler für das visuelle Erlebnis „umso mehr, als er auch in seiner Heimat Interesse und Sympathie für unser siebenbürgisches Bergland zu wecken sucht. So wird er in diesem Sommer mit einer Gesellschaft von Wandervögeln eine Reise nach Siebenbürgen unternehmen“²⁵.

Das Attentat von Sarajevo, das am 28. Juni 1914 auf den österreichisch-ungarischen Thronfolger Franz Ferdinand verübt wurde und zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges führte, vereitelte Fikentschers Reiseplan. Vermutlich weilte er im Mai-Juni 1914 zum letzten Mal in Siebenbürgen, da sein Name nach dem Krieg nicht mehr in den heimischen deutschsprachigen Periodika anzutreffen ist.

Es fällt nicht leicht, ein Werturteil über das Oeuvre Otto Fikentschers abzugeben, ohne jemals eine Arbeit des Künstlers in natura gesehen zu haben. In den letzten paar Jahren sind im Kunsthandel Konvolute von Grafiken und Ölbildern des Grötzingener Malers zum Verkauf angeboten worden, wobei einige Abbildungen, die zu diesem Anlass ins Internet gestellt wurden, an die 1914 in Hermannstadt ausgestellten Werke erinnern, die im Siebenbürgisch Deutschen Tageblatt besprochen wurden. Auch im Internet ist Fikentscher fast ausschließlich mit Tierdarstellungen vertreten. Er nähert sich mit Respekt und Bewunderung sowohl den Tieren in freier Wildbahn als auch den Heim- und Nutztieren und stellt sie in den im Mittelpunkt von Kompositionen, in denen die natürliche Umgebung den Rahmen bildet. Die grafischen Arbeiten charakterisiert eine sichere, akribische Linienführung und die beinahe fotografische Wiedergabe des Sujets, während das Spezifische der Ölbilder in der Lichtführung und den atmosphärischen Erscheinungen besteht. Der Maler überflutet seine Modelle mit grellem Sonnenlicht, stellt sie im zarten Morgen- und glühendem Abendrot dar oder umhüllt sie mit dichtem Nebel, sodass sie nur erahnt werden können. Diese stimmungsvollen Bilder erinnern an die Malerei der Romantik, sind aber auch bei den plein air Künstlern häufig anzutreffen. Die Preise, die Fikentscher-Werke auf besagten Auktionen erzielt haben, sind ziemlich niedrig, eine Tatsache, die darauf hinweist, dass sie dem heutigen Kunstgeschmack nicht mehr entsprechen.

Die Ausstellung Franz Domscheits (1880-1965) in den Räumlichkeiten der Museumspflegerschaft des Sebastian-Hann-Vereins (21. Oktober-1. November 1924)

Wie bei Fikentscher sind auch im Falle der Hermannstädter Ausstellung Franz Domscheits die einzigen uns bekannten Zeugnisse die Ankündigungen und Besprechungen im Siebenbürgisch Deutschen Tageblatt, die in der Zeitspanne vom

²⁵ *Die Fikentscher Ausstellung*. In: *SDT*, Nr. 12285, 9. Juni 1914, S. 6.

21. Oktober bis zum 1. November 1924 veröffentlicht wurden. In der Ausgabe vom 22. Oktober stellte die Tageszeitung mithilfe einer nicht signierten Besprechung ihren Lesern den Künstler und sein Werk kurz vor. Ich finde es nicht uninteressant daraus zu zitieren, da die dort enthaltenen Fakten und Meinungen auch nach fast einem Jahrhundert ihre Gültigkeit behalten haben. Zur Person des Künstlers heißt es: „Der bedeutende Berliner Maler Franz Domschait weilt gegenwärtig auf einer Studienreise mit preußischem Staatsstipendium in Hermannstadt, und da höchst selten ein Künstler seines Grades hierher verschlagen wird, lohnt es sich, ihn unseren Lesern vorzustellen. Domschait ist Ostpreuße von der litauischen Grenze, Bauernsohn; irgendwo an der Kurischen Nehrung stand sein Vaterhaus“²⁶. Der Verfasser erklärt anhand der Herkunft des Künstlers sowohl die Verwandtschaft mit der russischen Seele und Phantasie, als auch den Gebrauch einer mächtigen Bildsprache und eines starken, eigenen Farbgebrauchs: „Man wundere sich daher nicht, Verwandtschaft mit russischem Empfindungsleben in seinen Bildern zu finden, Traumgesichte von der Eindringlichkeit und visionären Kraft Dostojewskischer Phantasie [...] Nun löst der Künstler solche Wirkungen nicht etwa durch novellistische Mittel aus, sondern durch seine Farbe; er hat sein ganz eigenes Blau und Grün, sein Gelb und Weiß und Rot, und wie er diese Farben ins Verhältnis zueinander, wie er sein reiches leidenschaftliches Gefühl darin ausströmen lässt, damit erregt er das Gemüt des Zuschauers, weckt Sehnsucht in ihm, reißt ihn in die Helligkeit oder Düstere mit sich, führt ihn auch tief hinein in außerirdische Stimmung“²⁷.

Da der Kunstbetrieb Südsiebenbürgens in den Jahren der Zwischenkriegszeit nicht sonderlich rege war, kam der Wunsch auf, diesen durch den Zuzug namhafter Künstler aus dem Ausland anzukurbeln und zu bereichern, vor allem mit solchen, von denen man glaubte, dass sie an der Landschaft und den Menschen der Region Gefallen finden könnten: „Es wäre nicht undenkbar, dass dieser hervorragende Künstler sich zu längerem Hierbleiben entschließen könnte. Er fühlt sich hingezogen zu unserer Landschaft mit ihrer Endlosigkeit und Menschenleere, mit ihren Büffeln und Zigeunern, die eher selbst Melancholie erregend wirken, mit ihrer Überfülle an traumhaften Gesichtern, entsprungen aus der Unsicherheit unseres oft fluchtartigen Daseins, das gewiss nicht unverwandt ist mit dem Leben der ostpreußischen Grenzler. Für uns wäre sein Hierbleiben unschätzbare Gewinn. Darum möge jeder Berufene unter uns sich anstrengen, ihn hier festzuhalten“²⁸.

Auf den Enthusiasmus dieser ersten Besprechung folgte eine nächste, veröffentlicht in der Ausgabe vom 23. Oktober, die anscheinend gerade das Gegenteil

²⁶ *Maler Franz Domschait in Hermannstadt*. In: *SDT*, Nr. 15419, 22. Oktober 1924, S. 4.

²⁷ *Maler Franz Domschait in Hermannstadt*. In: *SDT*, Nr. 15419, 22. Oktober 1924, S. 4.

²⁸ *Ebenda*.

suggestieren wollte. Hinter der Initiale –R–, mit der diese signiert ist, verbirgt sich vermutlich Viktor Roth (1874-1936), evangelischer Pfarrer und einflussreicher siebenbürgisch-sächsischer Kunsthistoriker jener Zeit. Dieser war von der Ausstellung enttäuscht und konnte ihr kaum etwas Positives abgewinnen. Ignorant gegenüber den expressionistischen Werken, empfindet er nur Desillusionierung und Desorientierung, bezichtigt aber den Künstler nichts Sinnliches oder Gefühlses gemalt, sondern bloß intellektuelle Konstrukte produziert zu haben. Seinen Unmut über das Gesehene bringt er folgendermaßen zum Ausdruck: „Es ist die Tragik unserer modernen Kunst, dass dieses Wörtchen *interessant*, das mit sinnlicher Unmittelbarkeit so gar nichts mehr zu tun hat und einen rein intellektuellen Wert bezeichnet, beinahe ein höheres Lob bedeutet als Ausdrücke wie *schön* oder *dergleichen*.²⁹ Da die Ausstellung nicht chronologisch geordnet war, findet –R– sie „zu fragmentarisch, als dass man sich vom Entwicklungsgang des Künstlers aus akademischer Gebundenheit zu freier individueller Gestaltung ein entsprechendes Bild machen [könnte] [...] welches Bild immer man hier vor die Augen nimmt, den Eindruck des Fertigen und Vollendeten gewinnt man nie. Alles ist mehr oder weniger [...] das Dokument eines Suchers, dem alte Formen nichts mehr zu sagen haben und der selbst in der alten Form nichts mehr sagen kann“³⁰ – ein niederschmetterndes Urteil, welches das für zeitgenössische Kunst ungebildete Publikum nur abzuschrecken und der Ausstellung fernzuhalten vermochte.

Auf diese Besprechung folgte kein weiteres Urteil oder Stellungnahme mehr, sodass die Ausstellung als ein Misserfolg gewertet werden kann. Der anfangs ausgesprochene Hoffnung, einen berühmten Künstler für Siebenbürgen gewinnen zu können, war nun kein Thema mehr. Am 1. November brachte das Siebenbürgisch-Deutsche Tageblatt noch eine kurze Mitteilung über die Schließung der Domscheit-Ausstellung³¹. Leider wurden in keinem der Texte, die die Tageszeitung abdruckte, Bildtitel genannt, sodass keine Analogien zu Domscheit-Bildern jener Zeit, die nun im Internet abrufbar sind, möglich sind.

Nach den obigen Ausführungen, möchte ich nun näher auf den Lebens- und Schaffensweg Franz Domscheits/Pranas Domsaitis eingehen, wie diese in den verschiedenen, unten angegebenen Publikationen dargestellt wurden³².

²⁹ R., *Ausstellung Franz Domscheit*, in *SDT*, Nr. 15420, 23. Oktober 1924, S. 4.

³⁰ *Ebenda*.

³¹ *SDT*, Nr. 15428, 1. November 1924, S. 6.

³² <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/2331289> (Zugriff am 6. Juli 2022); Silke Osman, *Verkannt und vergessen. Der Maler Franz Domscheit aus dem Samland*. In: *Das Ostpreußenblatt*, Jg. 46, Folge 45, 11. November 1995, S. 9; <http://www.johansborman.co.za/artist-biographies/domsaitis-pranas/> (Zugriff am 6. Juli 2022); Esme Berman, *Art and Artists of South Africa*, Southern Book Publishers, Western Cape, 1993, S. 131-135; http://www.wissen48.net/x/Die_Franz-Domscheit-Galerie_in_Memel-531148.html (Zugriff am 6. Juli 2022).

Der künftige Künstler wurde 1880 in Kropiens, in Ostpreußen, in einer Bauernfamilie geboren. Der Vater war Deutscher, während die Mutter Litauerin war, sodass der Sohn unter Einwirkung beider Kulturen aufwuchs. Bis zum 27. Jahr lebte er in Kropiens, hegte aber den Wunsch Maler zu werden. Als er sich 1905 um einen Studienplatz an der Kunstakademie in Königsberg/heute Kaliningrad bewarb, wurde er abgelehnt, verzichtete jedoch nicht auf seinen Traum und reiste nach Berlin zum namhaften Impressionisten Max Liebermann (1847-1935). Dieser war von den Arbeiten des jungen Mannes so begeistert, dass er ihm ein Empfehlungsschreiben für die Königsberger Akademie mit auf den Weg gab. 1907 wurde Domscheit von der bekannten Kunstanstalt nicht nur akzeptiert, sondern er erhielt sogar ein Stipendium, und studierte beim Akademiedirektor Ludwig Dettmann (1865-1944). Domscheit hatte zahlreiche Künstlerfreunde, mit denen er während der Sommermonate die Niddener Künstlerkolonie³³ besuchte. Nach Beendigung des Studiums erhielt er einen Lehrauftrag an der Akademie, den er aber nur für kurze Zeit wahrnahm. Es zog ihn nach Berlin, wo er sich im Atelier des berühmten Lovis Corinth (1858-1925), der ebenfalls aus Ostpreußen stammte, weiterbildete. 1913 stellte er in der Berliner Sezession aus und unternahm ausgedehnte Studienreisen nach Florenz, Paris und London. Im nächsten Jahr besuchte er Edvard Munch (1863-1944) in Oslo, eine Begegnung, die ihm einen starken Eindruck hinterließ und den Anstoß dazu gab, vom Impressionismus zu expressionistischen Ausdrucksformen überzugehen. 1919 veranstaltete er in der Ferdinand Möller Galerie Berlin seine erste personelle Ausstellung, die auch in Breslau/heute Wrocław zu sehen war. Diese Exposition machte ihn berühmt und leitete eine Zeit der Anerkennung und Erfolge ein, die bis zur Machtübernahme durch die Nazis dauerte. Er erfreute sich wohlwollender Kritiken, und Museen sowie private Sammler kauften seine Arbeiten. Domscheit war nicht nur als hervorragender Landschaftsmaler bekannt, sondern auch für seine religiösen Szenen, in denen er – wie zahlreiche andere Expressionisten, die den Ersten Weltkrieg erlebt hatten – die schmerzvollen Erfahrungen jener Jahre verarbeitete. Ab 1921 unternahm er ausgedehnte Reisen, die ihn nach Ostpreußen, in die Türkei und auf den Balkan führten. Die Hermannstädter Ausstellung von 1924 war vermutlich Teil dieses ausgedehnten Reiseprogramms. 1929 lernte Domscheit den ihm seelenverwandten

³³ https://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%BCnstlerkolonie_Nidden (Zugriff am 9. Juli 2022). Die Künstlerkolonie Nidden war eine bedeutende Künstlerbewegung Ostpreußens, gelegen auf der Kurischen Nehrung. Nach Nidden kamen Studenten und Lehrkräfte der Königsberger Kunstakademie, jedoch auch namhafte Expressionisten wie Max Pechstein (1881-1955), der die Sommermonate der Jahre 1909, 1911, 1919 und 1939 in Nidden verbrachte. Angeregt von Pechsteins Begeisterung für den Ort kam 1913 auch Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) in die Kolonie. 1929 ließ sich der Schriftsteller Thomas Mann (1875-1955) ein Haus in Nidden bauen und arbeitete während der Sommermonate 1930 und 1933 dort an seinem *Roman Joseph und seine Brüder*.

expressionistischen Maler Emil Nolde (1867-1956) kennen, eine Begegnung, die für seine Entwicklung wegweisend sein sollte.

Franz Domscheit malte intensiv und nahm bis 1936 gemeinsam mit berühmten Malern des deutschen Expressionismus an Ausstellungen in Berlin, Stettin/heute Szczecin und Königsberg teil. Die Nazis brandmarkten expressionistische Werke als *Entartete Kunst*, die aus Museen entfernt und z. T. zerstört wurde. Domscheit erhielt zwar kein Malverbot, zog sich aber enttäuscht und gedemütigt in die österreichischen Alpen zurück, wo er nunmehr harmlose Blumenmalerei betrieb. Im Nachkriegs-Österreich lernte er litauische Exilkünstler kennen, mit denen er an Gruppenausstellungen teilnahm. Von nun an signierte er seine Bilder mit der litauischen Variante seines Namens, nämlich mit Pranas Domsaitis, eine Hommage an seine Mutter, die sich sehr dafür eingesetzt hatte, ihren Lieblingssohn Maler werden zu lassen. 1949 emigrierte er zusammen mit seiner Frau, der Opern- und Konzertsängerin Adelheid Armhold (mit der er seit 1929 verheiratet war) nach Südafrika, da diese an die Kunstakademie von Kapstadt berufen worden war.

Ogleich bereits 69 Jahre alt, setzte für Domscheit eine neue, intensive Schaffensperiode ein, in der sich der Expressionist neu erfunden hat. Inspiriert von der wunderbaren Natur des Landes, dem Himmel des Südens, der kargen, rostbraunen Erde, den wechselnden Nuancen des Ozeans sowie den zahlreichen Völkerschaften mit ihrer interessanten Lebensweise vereinfachte er seine Formensprache, während die Farbgebung wärmer und kontrastreicher wurde. Das Gastland, dessen bildende Kunst er entscheidend beeinflusste, schätzte den Künstler sehr und verlieh ihm ein Jahr vor seinem Tode die Auszeichnung „Artist of Fame and Promise“.

Der Nachlass des 1965 verstorbenen Franz Domscheit bestand aus über 900 Ölbildern, Pastellen, Aquarellen und Zeichnungen. Einen Großteil davon, nämlich 665 Kunstwerke, erwarb die Litauische Stiftung aus den USA (Chicago) und schenkte sie – nachdem Litauen 1990 seine Unabhängigkeit errungen hatte – dem Nationalen Kunstmuseum in Domscheits Herkunftsland. Seit 2004 ist die Sammlung in Memel/Klaipeda ausgestellt, dessen Museum den Namen des Künstlers trägt.

Fazit

Hermannstadt hat 1914 und 1924 zwei interessante Ausstellungen beherbergt, von denen die erste Besuchern und Kritikern gefallen hat, vor allem darum, weil in zahlreichen Bildern Tiere dargestellt waren, die man als „echte Siebenbürger“ erkannte. Von der zweiten Ausstellung kann bloß gesagt werden, dass ein bedeutender Künstler missverstanden wurde, da weder lokale Kunstkenner noch das Publikum von moderner, zeitgenössischer Kunst angesprochen wurden.

Abbildungen



Fig. 1. Otto Fikentscher, *Zwei Hirsche* (Zeichnung, abgebildet in: Die graphischen Künste, Wien 1905, herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, S. 98; <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gk1905/0114>)



Fig. 2. Otto Fikentscher, *Kuhherde* (Radierung, abgebildet in: Die graphischen Künste, S. 95).

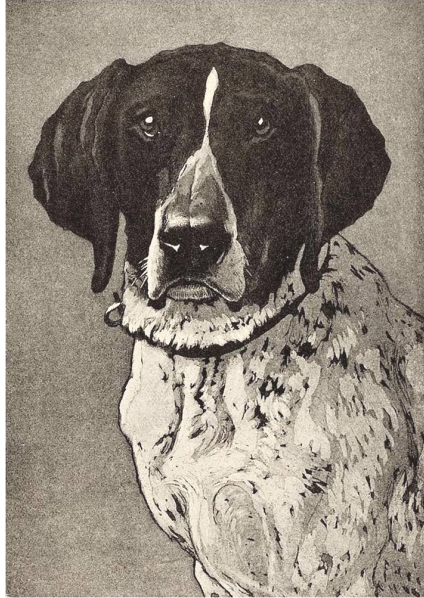


Fig. 3. Otto Fikentscher, *Feldmann Jagdhund* (Radierung, abgebildet in: *Die graphischen Künste*, S. 97).



Fig. 4. Otto Fikentscher, *Büffelherde* (Öl auf Leinwand, <https://www.invaluable.com/auction-lot/fikentscher-otto-1862-zwickau-baden-baden-1945-5--3360-c-6d44e7286c>)

AUSSTELLUNGEN DER MALER OTTO FIKENTSCHER (1862 ZWICKAU–1945 BADEN BADEN) UND FRANZ DOMSCHEIT/
PRANAS DOMSAITIS (1873 KROPIENS/GAJEWO–1962 KAPSTADT) IN HERMANNSTADT/SIBIU



Fig. 5. Franz Domscheit, *Mutter bei der Arbeit* (Grafik, abgebildet in: Das Ostpreußenblatt, 11. November 1995, S 9.



Fig. 6. Franz Domscheit, *Auf dem Markt* (Öl auf Leinwand, <https://www.auktionshaus-stahl.de/de/artikel/101210-franz-domscheit-auf-dem-markt>)



Fig. 7. Franz Domscheit, *Südafrikanische Dorflandschaft* (Öl auf Leinwand), im Angebot von 5th Avenue Auctioneers Johannesburg 24. Oktober 2021

Recenzie – Book Review

Bryan C. Keene, Karl Whittington (eds.), *New Horizons in Italian Trecento Art. Proceedings of the Andrew Ladis Trecento Conference, Houston, November 8-10, 2018, Brepols, 2020, publicată 2021, 320 p., cu ilustrații color*

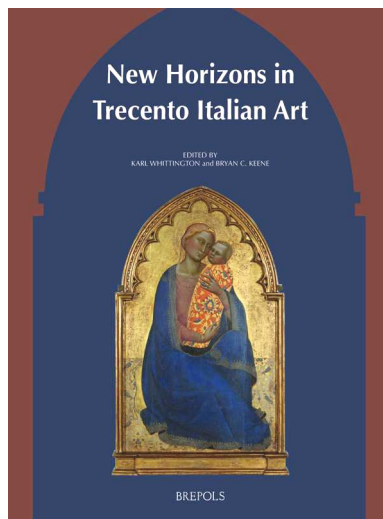
În câteva cuvinte, acest volum colectiv conferă un profil pasiunii americane pentru un capitol de artă italiană perceput încă drept conservator, „alb” și, putem adăuga, în po-fida căutării unui „Trecento global”, drept foarte european. Simplificând, acesta este argumentul editorilor în *Introducere*, în care aceș-tia apreciază, de aseme-nea, și o mutație recentă sesizată în studiile acade-mice, de la accentul mai vechi pe prima jumătate a secolului cercetat către cea de-a doua.

Studiile acoperă te-me sau abordări metodo-logice ce țin de materialitatea artei (cu un episod final de restaurare), de na-rativitate, identitate, timp și cunoaștere, sacralitate, local vs. global, completate cu rememorarea afectuoasă a câtorva fi-guri de cercetători americani ai secolului al

XIV-lea italian, începând cu Andrew Ladis, evocări realizate la începutul volumului de Judith Steinhoff, iar la final de către William Underwood Eiland. Aceste amintiri perso-nale dezvăluie forme relativ recente ale an-gajamentului anglo-american față de arta italiană.

În secțiunea despre materialitatea artei, Sarah K. Kozlowski scrie despre un poliptic trecentesc por-tabil din lemn, originar din Napoli, în prezent la Brno, care se prezintă la exterior sub aparența por-firului. Provine de la cur-tea napolitană a Angevi-nilor, iar cercetarea autoa-rei relevă cum câteva arte-facte similare, inclusiv re-date în pictura italiană an-terioară anului 1335, imită la exterior materialitatea

porfirului din care este alcătuită Piatra Un-gerii din Ierusalim. Acest detaliu este pus în



relație atât cu practica devoțională a afectivității cultivată de franciscani, cât și cu ambițiile Angevinilor, porfirul trimițând la monumente imperiale.

Patricia Simons cercetează dimensiunea de spectacol a scenelor de Nașterea Domnului, din care au supraviețuit până astăzi statuete policrome cu Sfânta Familie, și explorează modul de utilizare a acestora. Teatrul religios sau revelațiile mistice trăite de Crăciun erau încurajate de povestea miracolului franciscan din 1223, când într-o biserică din Greccio un cavaler a avut viziunea păpușii ce-l reprezenta pe Pruncul Iisus prinzând viață în iesle. Înțelegerea artei ca ritual – și în multiplele sale funcții la momentul producerii – ne interesează inclusiv în unele ecouri iconografice, în care soluții precum împrejmirile din lemn construite la intrarea într-o peșteră ar oglindi, de fapt, în pictură chiar structuri similare utilizate cândva în liturghie.

George R. Bent studiază miniaturile din câteva manuscrise ale mănăstirii florentine Santa Maria degli Angeli. Ipoteza sa este că la Florența comenzi artistice complexe erau realizate în cadrul unui singur atelier, ceea ce explică diminuția la scară foarte redusă a aceleiași iconografii, respectiv de la frescă monumentală la scene miniaturale, și totodată clarifică și misterul atâtor informații care ne lipsesc despre identitatea celor mai mulți pictori miniaturiști¹. Pe de altă parte, după o cercetare atentă în arhivele italiene, Bent oferă date valoroase despre costurile marilor altare sau ale manuscriselor

liturgice (ex. corale, graduale, antifonare). Studiul este totodată util pentru informațiile de arhivă despre activitatea atelierului lui Niccolò di Pietro Gerini și al lui Jacopo di Cione, ca și despre buna calitate a pigmentilor utilizați în lucrările artistice analizate de autor.

Următoarele patru studii urmăresc probleme de narativitate și răspunsul psihologic în fața artei. Ana Munk studiază cuferele de lemn venețiene din Trecento care au adăpostit relicve de sfinți și au fost ulterior percepute ele însele drept sacre. Deși erau simple și inițial neornamentate, aceste cuferes, transportate pe vase, ajungeau să fie percepute ca sacre și datorită naturii „antropomorfe” a esențelor lemnoase (p. 83), comparativ cu răceala pietrei. Astfel, dată fiind aura de sacralitate dobândită de astfel de cuferes, în cele mai multe cazuri ele au fost transformate în altare, li s-au atribuit minuni sau au primit adaos figurativ de cicluri pictoriale de natură hagiografică.

Claire Jensen aplică teorii complexe ale narativității unui splendid relicvariu din Veneția, proiectat astfel încât să încorporeze o relicvă extrasă din Coloana Biciuirii lui Iisus. Prezentându-l la bază pe Hristos biciuit într-un mic grup statuar de personaje, acest relicvariu conține o piatră autentică vizibil încastrată înspre vârful coloanei sculptate ce alcătuiește axul relicvariului. Ne arată modul cum iconografia unui astfel de obiect era corelată cu sensul însuși al relicvei conținute, ca și modul cum, în Evul Mediu târziu, narativitatea era, așa cum s-a scris²,

¹ Despre identitatea și rolul pictorilor miniaturiști din Trecento, fie aceștia călugări sau artiști laici care au lucrat pentru ordinele cerșetore, vezi și alte informații într-un studiu recent de Trinita Kennedy, „Activating the Senses, Preparing the Soul. Illuminated Antiphonaries for Franciscan Use in Late Medieval Italy”, în Xavier Seubert, Oleg Bychkov (ed.), *Aesthetic Theology in the*

Franciscan Tradition. The Senses and the Experience of God in Art, Taylor & Francis Group, Routledge, 2020, pp. 187-194.

² Vezi, de exemplu, Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Armand Colin, 1908.

dependentă de texte și producea iconografii coerente, care pot fi urmărite și în alte tehnici sau pe alte suporturi.

Laura Leeker studiază frescele datate cca. 1386 în sala capitulară a bisericii San Francesco din Pistoia și atribuite lui Antonio Vite. Cum secvențele narative întâlnite nu au legătură și par asamblate neconvențional, Leeker dezvoltă ideea unui ciclu iconografic singular care poate să fi urmărit, de fapt, principalele momente ale unei predici: „Scriptura, hagiografia, și *pildele*” (p. 119). Un exemplu de originalitate iconografică se poate vedea în scena (rară) cu *Miracolul zgârcitului* (după moarte, fiind verificat corporal, se constată că acesta nu are inimă, care a rămas alături de banii lui), scenă confundată ușor cu *Descoperirea stigmatelor Sf. Francisc* (tot o scenă de verificare corporală). Autoarea oferă o demonstrație convingătoare a ipotezei sale și a modului cum putem diferenția aceste două scene foarte asemănătoare.

Bazându-se pe schimbările semnificative apărute în optica Evului Mediu târziu, care au formulat teoriile vizualității „intro-misive” (respectiv, cele care afirmă că mințile e activată de amprenta razelor de lumină formate din percepțiile ochiului), Theresa Flanigan realizează o paralelă între stilul lui Giotto de la Assisi și cel de la Padova, mai rafinat în redări naturaliste, punând evoluția acestui stil pe seama conștientizării de către artist a teoriilor din epocă ale lui Pietro d’Abano. Cel din urmă scrisese un comentariu la *Problemata physica*, text atribuit lui Aristotel, și noile teorii insistau asupra rolului asemănării fizice în a stimula compasiunea în oameni. Dată fiind și apariția unei noi sensibilități devoționale, o artă care să accentueze asemănarea cu omul și cu sen-

timentele sale era posibilă să-l aducă pe creștinul mai aproape de trăirea suferinței lui Hristos.

În ceea ce privește binomul local vs. global în arta trecentistă, volumul propune două studii. Erik Gustafson reanalizează teoria persistentă a așa-zisului eșec arhitectural al Domului din Milano, în care vede un amestec între stilul tradițional lombard (chiar mediteranean) și influențele gotice alienante. Comparațiile cu catedrala din Monza și cu biserica Santa Maria del Carmine din Padova sugerează că acest compromis artistic a fost menit să acomodeze arhitectura nouă cu tradițiile locale existente și cu acte de patronaj plin de mândrie. O privire asupra sudului aragonez italian se dovedește utilă pentru a observa detalii care ajută la reevaluarea ideii privind neînțelegerea „provincială” a goticului în arhitectura italiană.

Lorenzo Vigotti propune o introducere contrariantă la ideea că faimoasa cupolă a catedralei florentine Santa Maria del Fiore, realizată de Brunelleschi, poate să fi fost inspirată și realizată cu tehnici constructive provenind din arhitectura de început de secol XIV a Mausoleului din Sultaniye, edificat de conducătorul mongol Oljaitu. Acesta a fost ridicat cu aproximativ un secol și jumătate înainte de realizarea cunoscutei cupole, în partea de sud-vest a „Marii Persii”. O cupolă autoportantă înălțată fără schele, pe un tambur octogonal, constituie o coincidență ce i-a determinat pe câțiva specialiști să își pună întrebări despre asemănările celor două monumente, în ciuda altor diferențe existente. Ceea ce Vigotti relevă în acest text este, deocamdată, o rețea revelatoare de posibilități istorice, dat fiind ambientul multicultural din Sultaniye în timpul Ilhanatului mongol și prezența creștinilor în această

lume căreia i se potrivește eticheta de „Trecento global” (p. 168).

Pentru aspecte legate de artă și identitate, Sonia Chiodo analizează portretul lui Dante de la Muzeul Bargello, cu un scurt istoric ale receptării și contextului social al acestui portret, pe care îl interpretează atât ca o formă de comemorare, cât și de reabilitare a figurii lui Dante ca personalitate ilustră a Florenței și „*exemplu civic*” (p. 180). Elena Brizio vizează tot istoria socială, însă privită prin documente juridice. Autoarea oferă informații privind căsătoria, maternitatea sau statutul fetelor și al femeilor în societatea italiană, urmărind ecouri sau oglindiri ale acestor realități în artă. Totuși, speculația sa că Sf. Iosif este redat foarte bătrân ca reflectare a diferențelor mari de vârstă dintre soț și soție în Italia (p. 185) trimite, de fapt, la o tradiție iconografică timpurie, care l-a zugrăvit pe Sf. Iosif conform indiciilor privind vârsta sa foarte înaintată menționată în apocrife. O asemenea înfățișare era menită să îl prezinte ca protector al Mariei, iar nu ca posibil soț trupesc (și ispită) pentru aceasta³, iar ulterior, în Cinquecento – mai putem adăuga – este reprezentat tot mai tânăr, în ciuda realităților sociale ale cuplurilor italiene, care nu se schimbaseră. Și altor observații, precum o sugestie privind importanța socială a mamelor dedusă din scenele *Punerii în mormânt a lui Hristos* (p. 191), spre a da un alt exemplu, li se pot contrapune tradițiile iconografice de reprezentare a scenelor biblice canonice sau apocrife, iar

nu transpunerea directă, prin imagine, a unor realități sociale. În pofida multor informații istorice interesante conținute în acest studiu, el reprezintă mai degrabă formația – și presuposițiile – unui istoric al civilizației decât înțelegerea unui istoric de artă.

Ciclurile de diagrame pictate alcătuiesc subiectul studiilor semnate de Anna Majeski și Karl Whittington. Majeski scrie despre ciclul astrologic din Palazzo della Ragione, Padova, în care vede legitimarea unei ordini politice și juridice prin intermediul unei astrologii normative. Din nou, este menționat numele astrologului și medicului Pietro d’Abano, discutat și în studiul Teresei Flanigan, de data aceasta el furnizând filosofia din spațele acestor diagrame. În Evul Mediu târziu, astrologia era considerată o știință și, pe linia prescripțiilor sociale zodiacale, Majeski descoperă în acest ciclu același etos al atragerii unor „răspunsuri puternice din partea privitorului” (p. 208) în timpii de așteptare din sala padovană imensă, anterior apariției (sau deferirii) cuiva în fața unei instanțe judecătorești medievale.

Într-un sens mai larg al înțelegerii diagramelor vizuale, Karl Whittington include între acestea și expresia doctrinelor teologice, triumfurile sau chiar compoziții complexe precum *Alegoria Bunei Guvernări* din Siena. Scriind despre triumfurile Sfântului Augustin și ale lui Toma de Aquino, el urmează linia începută de Diana Norman sau Lina Bolzoni în a aprecia aceste amplasări ordonate de cărturari, cărți, virtuți sau vicii în

³ Vezi, de exemplu, modul cum, în anii 1420, viitorul sfânt Bernardino da Siena critica această reprezentare artistică literală a lui Iosif aproape decrepit (conform apocrifelor, acesta avea nouăzeci de ani când s-a logodit cu Maria), în încercarea de a-i reda demnitatea sub asaltul glumelor ire-

verențioase ale oamenilor de rând, care nu înțelegeau sensul religios al acestei diferențe de vârstă. Vezi Carol M. Richardson, „St Joseph, St Peter, Jean Gerson and the Guelphs”, *Renaissance Studies*, Vol. 26, No. 2 (April 2012), p. 244.

poziții și ierarhii mai mult sau mai puțin convenționale drept un „argument în favoarea cunoașterii” (p. 241), iar nu ca purtătoare efective ale unui anumit tip de cunoaștere. Fie că reprezentau un adjuvant în tehnici de memorare scolastică, fie că invocau unitatea unei doctrine sau evidențiau misiunea confraternităților din epocă, ideea susținută de autor este că ar fi excesiv să le cerem unor astfel de imagini să codifice explicit enciclopedii de cunoștințe.

O lectură din acest volum pe care o recomandăm cu încântare este textul lui Luca Palozzi, „Giotto and time”, care explică detaliat cum arta lui Giotto sau a lui Giovanni Pisano au răspuns și unei noi înțelegeri a trecerii timpului, una care era popularizată prin predici dominicane în secolul al XIV-lea. La artiștii invocați, ideea unui timp continuu a fost redată prin detalii artistice ingenioase, în paralel cu expunerea publică a primelor ceasuri mecanice din orașele italiene. Acestea le ofereau oamenilor ocazia de a percepe fizic și direct curgerea timpului, primii lor privitori observând mecanismele mișcătoare și lăsându-se absorbiți de ele. O formă complet nouă de a trăi experiența timpului îi putea, așadar, inspira și pe mari artiști în încercarea de a exprima și vizual această nouă „revoluție a temporalității” (p. 217). Ocazional, arta le oferea chiar ea credincioșilor experiența unor imagini în mișcare, numite aici „mod kinestetic al vederii” (p. 223). Analiza unor detalii artistice

subtile de către autor constituie un punct forte al studiului.

În ultima secțiune, Cathleen A. Fleck detaliază modul cum regele angevin Robert I de Napoli (1275-1343) și-a creat o iconografie proprie ca întrupare a înțelepciunii divine după modelul regilor biblici David și Solomon, în special date fiind înclinațiile sale cărturărești. Conform lui Fleck, recucerirea Ierusalimului nu a mai fost un scop politic pentru acest rege, ci mai mult un reper moral, susținut simbolic prin arta comisioanată. Sandra Cardarelli discută venerarea Sfintei Cruci în sudul Toscanei, la franciscanii terțieri din Massa Maritima, investighează moduri dispărute de a distribui și opera cultul relicvelor într-un spațiu religios și demonstrează că un studiu complex al istoriei, arhitecturii și iconografiei ne pot releva în prezent vechi funcții performative din cadrul ritualurilor sacre. Amber McCalister scrie despre devoțiune și sacrilegiu, având ca obiect imaginile făcătoare de minuni din biserica Santa Maria Novella din Florența, într-un studiu axat pe materialitatea divinității și pe modul cum prezența și puterea divină interacționau și erau direcționate în spațiul religios.

Multe studii din acest volum sunt argumentative, îndrăznețe, oneste în relevarea caracterului deschis al ipotezelor testate, și foarte agreabile ca scriitură. Foarte probabil, seria Trecento Forum de la Brepols, aici la al doilea volum, va avea cititori fideli.

*

Broadly speaking, this volume of collected articles shapes the profile of the American passion for a chapter of Italian art somehow perceived as “conservative”, white and, I might add, despite the search of a “global trecento”, still very European. Simply put, this is the editors’ point in the Introduction, where they also appreciate a recent shift in the scholarship toward the second half of the century discussed.

The articles cover themes or methodological approaches pertaining to materiality (with a final episode of restoration), narrativity, identity, time and knowledge, sanctity, local vs. global, and add the warm remembrance of a few American scholars on the Italian Trecento, Ladis included, undertaken at the beginning of the volume by Judith Steinhoff, and in the end by William Underwood Eiland. These personal stories show how the engagement with Italian art has, historically and nowadays, been managed or nurtured in the English-speaking academia.

In the section on the materiality of art Sarah K. Kozlowski writes on a portable wooden polyptych from the Trecento Naples, now in Brno, which on the verso imitates the appearance of porphyry. It originated in the Angevin Court of Naples, and the author’s inquiry is on how a few similar artefacts, also in the iconography of painted

scenes before 1335, render the image of the Stone of Unction from Jerusalem as an aid to the affective devotional practice of the Franciscans, and also in order to support the ambitions of the Angevins, who tried to mimic imperial roles.

Patricia Simons investigates the spectacular size of Nativity scenes that left behind vestiges of polychrome statuettes of the Holy Family, and explores their use at the time. The idea of theatrical drama, of mystic revelations on Christmas were supported by the Franciscan miracle of the crib in 1223, when at Greccio a devout layman had the vision of Christ Child coming to life. Understanding art as ritual, and in its multiple functions at the time of production, is also of interest in what regards some iconographic echoes, where solutions like wood enclosures at the entrance of the cave may have mirrored in painting actual built structures or similar props used in the liturgy.

George R. Bent studies the miniatures of some manuscripts from the Florentine monastery Santa Maria degli Angeli. His hypothesis is that in Florence complex art orders involved one and the same workshop, which explains the diminution in scale of the same iconography from monumental fresco to miniature scenes, and also why not having clues today on the identity of so

* *English translation of book review.*

many miniature artists.¹ On the other hand, after a close look into the Italian archives Bent gives precious data on the scaling of costs with high altars and choir books. The article is also useful for a look into the activity of the workshop of Niccolò di Pietro Gerini and Jacopo di Cione, and into the high quality of the materials used in the works the author particularly discusses.

The next four essays deal with narrativity issues and the psychological response to art. Ana Munk studies Venetian Trecento wood caskets that sheltered relics of saints, and were subsequently perceived as holy relics in themselves. Although pretty simple or even unadorned originally, these shipping crates came to be perceived as sacred also thanks to the “anthropomorphic” nature of the wood (p. 83) as compared to stone, and therefore, given the aural size of such containers, most times they subsequently were turned into altars themselves, worked miracles, or became icon panels decorated with narrative painting cycles.

Claire Jensen applies complex narrative theories to a splendid reliquary of Venice, which was designed so as to embed a relic from the Column of the Flagellation. Depicting Christ undergoing flagellation in a sculptural group of characters, it has a genuine piece of stone visibility enclosed on top of the sculpted column. It shows how the iconography of a reliquary was related to the very meaning of the relic contained,

and how in the late Middle Ages such narratives, as generally admitted, were still related to texts² and had coherent iconographies that are traceable in other media and techniques, too.

Laura Leeker studies the frescoes dated 1386 ca. in the chapter house of church San Francesco of Pistoia, and attributed to Antonio Vite. As the narrativity of the scenes is unrelated and unconventionally assembled, Leeker develops the idea of a singular iconographic cycle that may have actually pursued the main parts of a sermon: “scripture, hagiography, and *exempla*” (p. 119). An example of iconographic originality can be read in the rare scene of *The Miracle of the Miser*, easily mistaken for *The Verification of Francis’s Stigmata*, with a convincing demonstration of Leeker’s hypothesis and of the differentiation between the two scenes.

Backed on significant changes occurring in the medieval optics, and coming to acknowledge intromission theories (on how the mind is impressed with rays springing from what the eyes perceive), Theresa Flanigan parallels the evolution of Giotto’s style from the Assisi to the Paduan respective cycle based on the artist’s awareness of Pietro d’Abano’s theories of the time, written as an Aristotelian commentary to *Problemata physica*. These new theories insisted on the role of physical likeness upon stimulating compassion in humans

¹ On the identity and role of Trecento illuminators, either monks or professional lay artists that worked for the Mendicant Orders, see additional information in the recent article of Trinita Kennedy, “Activating the Senses, Preparing the Soul. Illuminated Antiphonaries for Franciscan Use in Late Medieval Italy”, in Xavier Seubert, Oleg Bychkov ed., *Aesthetic*

Theology in the Franciscan Tradition. The Senses and the Experience of God in Art, Taylor & Francis Group, Routledge, 2020, p. 187-194.

² See, for instance, Émile Mâle, *L’art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l’iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d’inspiration*, Paris, Armand Colin, 1908.

and, given the context of a new devotional sensitivity, an iconography growing in naturalistic likeness was liable to push the devotee closer to Christ's suffering.

In what concerns issues of local vs. global in Trecento art, the volume proposes two essays. Erik Gustafson reanalyzes the persistent theory of the so-called architectural failure of the Milanese Duomo, in which he sees a mixture of the traditional Lombard (even Mediterranean) style against the alienating Gothic influence. Comparisons with the cathedral of Monza and the church Santa Maria del Carmine in Padua indicate that such artistic compromise was meant to accommodate the new with local traditions and with acts of prideful patronage. A look toward the Southern Aragonese Italy is useful in order to see details that reassess the idea of provincial misunderstanding in the Italian Gothic architecture.

Lorenzo Vigotti proposes an intriguing introduction to the idea that the famous dome of Brunelleschi in the Florentine basilica Santa Maria del Fiore may have been inspired by, and even fulfilled with, construction techniques spreading from the early trecento architecture of the Mausoleum of Soltaniyeh of the Mongol ruler Oljaitü, erected about one century and a half before in the southwestern part of Greater Persia. A self-supporting dome built without centering on an octagonal drum was a coincidence that made some scholars wonder about the two domes, despite some other acknowledged dissimilarities. What Vigotti

now explores is mostly an illuminating network of historical possibilities, given the multicultural site of Soltaniyeh in the Mongol Ilkhanate, and the presence of Christians in this world labelled as a "global trecento" (p. 168).

For questions of art and identity, Sonia Chiodo analyses Dante's portrait at Bargello in a brief history of reception and social context, and interprets it as a means of both commemoration and rehabilitation of Dante as an illustrious man of Florence and as a civic "*exemplum*" (p. 180). Elena Brizio pursues interests in social history too, as well as in legal documents, and gives details regarding marriage, maternity, or the statute of girls and women in Italian society through echoes in art. Nevertheless, her speculation that Joseph was rendered too old in order to reflect the social reality of a huge age gap between husband and wife in Italy (p. 185), had rather be explained as an early iconographic tradition that depicted Joseph according to his advanced age as mentioned in the apocrypha. Such representation was liable to enforce his function as the custodian of Mary, and not a possible love interest to her,³ while on the other hand we could add that this representation slowly changed in the Cinquecento despite the social realities that remained the same. Other observations too – like seeing the social importance of mothers in *Deposition* scenes (p. 191), just to give another example – could also be counter-interpreted through slowly-changing iconographic traditions of

³ See, for example, that in the 1420s Bernardino of Siena would criticize this literal representation of rendering Joseph too old in art (according to the apocrypha) in an attempt to restore Joseph's dignity against the mock-

ery of laypeople who could not grasp the religious meaning of this representation. See Carol M. Richardson, "St Joseph, St Peter, Jean Gerson and the Guelphs", *Renaissance Studies*, Vol. 26, No. 2 (April 2012), p. 244.

representing biblical and apocryphal scenes than through true-to-fact social realities. Despite many interesting historical information given in this article, it best represents the formation – and fallacies – of a historian of civilization more than the understanding of an art historian.

Diagrammatic fresco cycles are the subject of the articles of Anna Majeski and Karl Whittington. Majeski writes on the astrological cycle from Palazzo della Ragione of Padua, which she finds as legitimizing the political and legal order through the agency of normative astrology. Again, the name of astrologer and physician Pietro d'Abano, also discussed in Flanigan's article, reappears as backgrounding the philosophy behind these diagrams. In the late Middle Ages, astrology was perceived as a science and, on the lines socially prescribed by the zodiac, Majeski reads in this cycle the same ethos of triggering "powerful responses in the beholder" (p. 208) while having him sit in this huge Paduan hall prior to appearing before a medieval court of law.

To a broader meaning of the visual diagrams, Karl Whittington includes in this definition the expression of theological doctrine and triumphs, and even complex allegories like the *Allegory of Good Government* in Siena. Writing on the triumphs of Augustine and Thomas Aquinas, he follows the same line as Diana Norman or Lina Bolzoni in seeing this orderly placement of scholars, books, virtues or vices in more or less conventional positions and hierarchies as an "argument for knowledge" (p. 241), and not as proper conveyors of that knowledge. Either associated with mnemonic techniques or calling to the unity of

doctrine or of the mission of confraternities, it would be too much to ask from such images to codify actual encyclopaedias.

A must-read in this volume should be Luca Palozzi's text "Giotto and time", which explains in detail how the art of Giotto or Giovanni Pisano responded to a new understanding of the passing of time, found to have been popularized in Dominican sermons in the fourteenth century. With the said artists the idea of continuous time became a matter of direct perception to everyone, just like the public display of the first mechanical clocks, watched in the process and absorbing the mind of their first viewers. A completely new form of experiencing time could therefore inspire great artists in trying to express this new "rise of temporality" (p. 217) and may occasionally have made simple devotees experience "a kinesthetic mode of vision" (p. 223). The author's analysis of many subtle details in this article is a feast.

In the last section Cathleen A. Fleck shows how the Angevin king Robert I of Naples (1275-1343) created an iconography of him as an embodiment of the holy wisdom taking after the biblical kings David and Solomon, especially given the scriptural drive of the latter. According to Fleck, taking Jerusalem was not a political goal to this king any more, but more

Many articles in this volume are argumentative, daring, open about showing provisional hypotheses in the testing, and very delectable as writing. Most probably, the Brepols series Trecento Forum, here at the second volume, will maintain loyal readers.

Of a moral one, symbolically endorsed by art. Sandra Cardarelli discusses the veneration of the True Cross in southern Tuscany

SIMONA DRĂGAN

with the Franciscan Tertiaries of Massa Maritima, investigates extinct ways to distribute and operate the cult of relics in the religious space, and proves that a complex study of history, architecture and iconography could now reveal the functions of old ritual performances. Amber McCalister

writes about devotion and sacrilege with miracle-working images at church Santa Maria Novella in Florence in an article focused on material divinity, and on how divine presence and power were interrelated and directed in the religious space.

SIMONA DRĂGAN

*Universitatea din București,
simona.dragan@litere.unibuc.ro*

Recenzie – Book Review

Radu Popica, Centrul artistic Braşov de la origini până la contemporaneitate. Artele plastice (sec. XV-XX), Editura Muzeului de Artă Braşov, 2022, 488p + ilustrații color și alb-negru

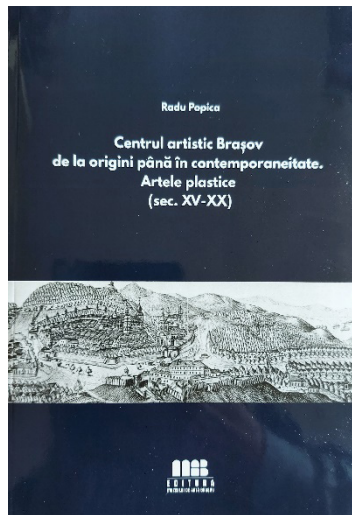
Cartea lui Radu Popica apare ca o necesitate, ca o componentă a eforturilor din ultimii ani de a reface cunoaşterea valorilor patrimoniului național. După ce rollerismul a distrus bazele acestei cunoaşteri prin reforma învăţământului și dispariția Academiei Române în 1948, prin editarea miilor de pagini ale manualelor de istorie apărute tot atunci și mai apoi a celor patru volume din *Tratatul de Istoria României* redactate la începutul deceniului șapte și reluate în urmă cu puțini ani, efortul autorului pare firesc, ca o datorie de onoare.

Aș remarca munca cercetătorului pe care am cunoscut-o din studiile pe care le-am publicat începând cu anul 2010 în paginile revistei noastre, *Historia Artium* și care sunt incluse în actualul volum, alături de multe altele. Pentru împărțirea cuprinsului în numeroase capitole și subcapitole, autorul a apelat la o bibliografie impresionantă, cuprinsă

pe cincizeci de pagini și pe care a folosit-o în cele 2165 de note, dovadă a temeiniciei cu care a reușit să asimileze rodul muncii cercetărilor care l-au precedat. Salutar exemplu și efort pentru contemporani în momentul dureros pe care îl traversăm prin criza plagiatelor demascate constant. Selecția ilustrațiilor oferă o remarcabilă susținere concluziilor sale.

Specializându-se prin doctorat pe linia cunoaşterii valorilor Centrului artistic braşovean în perioada 1815-1989, în prezenta lucrare autorul extinde cercetările spre începutul perioadei medievale, spre rădăcinile firești aflate în Europa centrală și vestică, spre zonele artistice

transilvane sau provinciile române învecinate. Extinderea este binevenită căci Braşovul aparține acestei arii prin legăturile existente din secolul XIII. Prin Bartolomeu și Prejmer ne sunt evidențiate începuturile, care plecând de la Cârța cisterciană plasează așezarea pe



granița răsăriteană a răspândirii romanicului și goticului și care se continuă spre nord până la Bistrița și Rodna aceluși timp. Corona, centrul cetății Brașovului și Bartolomeul și-au manifestat astfel de la începuturi apartenența la universul european, ce începe să se manifeste cu vigoare, pentru a ajunge la apogeul reprezentat prin ridicarea bisericii Sfânta Maria (Biserica Neagră secolul XIV-XV) ca și a bisericii Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului, atestată la 15 decembrie 1399.

Structurarea obștei prin Universitatea săsească, 1485 și statutul vecinătăților au oferit un model de conviețuire specific transilvan, născut în echilibrul impus de marile puteri care s-au întâlnit pe această graniță, proces ce se amplifică după instaurarea dominației habsburgice în secolele XVI-XVIII care aduce noile modele ale barocului. Pentru secolul XIX legăturile merg în special spre München, Viena, Pesta. În secolul XIX Brașovul nu a avut un nivel deosebit de viață artistică, nu a existat o colecție deschisă publicului, asemeni Muzeului Brukenthal din Sibiu. A dominat arta vieneză, în special pe tema principală - portretul. Abia în secolul XX se începe popularizarea prin articole și imagini. Trecerea de la clasicism la academism spre un limbaj mai bogat - romantism târziu, simbolism, realism, arta 1900, expresionism, a făcut să apară o viață expozițională activă. Numele unui Carl Dörschlag, Fritz Schullerus, Arthur Coulin, Octavian Smigelschi, Robert Wellman, Ana Dörschlag, și mai apoi Friedrich Miess, Hans Mattis Teutsch, Hans Eder, Nicolae Popp, Eduard Morres, Hans Bulhardt, Emerich Tamas, Walter Teutsch, Elena Poppea, Traian Mureșianu, Ernst Honigberger, ș.a. se impun.

Panorama pe care o deschide cartea pentru primii ani ai secolului XX explică parti-

ciparea artiștilor brașoveni la expozițiile de la Budapesta, München, Sibiu, iar după război și la București. Se creează premisele care au permis în interbelic afirmarea Brașovului la nivel național și în viața culturală, odată cu dezvoltarea deosebită ca centru urban și economic. Demografic românii, sașii, ungurii, erau în proporții aproximativ egale.

Societatea "Das Ziel" (Țelul) și apoi "Das neue Ziel" urmărea în primul rând, prezentarea tradiției culturale a sașilor transilvăneni, a mediului provincial. Un nou impuls expozițional apare în 1924 prin societatea "Klingsor". În revistă era prezentată în egală măsură cultura românilor, maghiarilor, sașilor. Transilvanismul sublinia rolul de mijlocitor al sașilor în răspândirea culturii europene. Ultima manifestare expozițională a lui Klingsor este în 1929 - expoziția de sculptură Hans Mattis Teutsch. ASTRA și-a deschis sălile de expoziții abia la 8-10 septembrie 1933 cu ocazia sărbătorilor sale.

Activarea vieții artistice s-a încercat prin învățământul artistic, conferințe, până în anii '30 în preajma războiului, când devierile ideologice, naționaliste s-au accentuat. Sunt prezentate momentele de for public, venirea artiștilor de peste munți, descoperirea peisajului și lumii transilvane, specificul spațiilor urbane.

Remarcăm prezentarea dezbaterilor și direcțiilor observate în jurul exemplelor deosebite oferite de artiștii brașoveni: Hans Eder cu îmbogățirea expresionismului sau căutările spre înnoire ale lui Hans Mattis Teutsch, legătura sa cu mișcările MA din Ungaria și Der Sturm din Germania.

Plină de interes este prezentarea pătrunderii artei sașilor în analiza criticilor români, ecoul ei generalizat. Pomenim doar

câteva nume: Petru Comarnescu, Aurel Broșteanu, Nichifor Crainic, Tache Soroceanu, Ion Foçșeneanu, Emanoil Bucuța și mulți alții.

În interbelic artiștii sași au păstrat relația privilegiată cu spațiul cultural german, dar nu au refuzat nici legătura cu mediul artistic românesc. Dovada este și participarea la taberele de la Balcic sau contactele cu avangarda bucureșteană. Teutsch expune împreună cu Milița Pătrașcu, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Corneliu Mihăilescu, Victor Brauner. Viața artistică se diversifică și prin legăturile cu Școala de la Baia Mare și cu artiștii din Cluj.

Brașovul, devenit orașul Stalin în 1950, trăiește din plin dogmatismul impus din exterior. Meandrele presei exprimă și schimbarea echilibrului. Regimul comunist ajunge la a condamna creația lui Constantin Brâncuși și Hans Matiss Teutsch, pentru că în 1966 să fie omagiați, când puterea se consolidase.

Cartea ne lasă o importantă imagine asupra celor 120 de artiști din generații succesive care au activat la Brașov în perioada regimului comunist, strict supravegheați și “susținuți” prin Fondul Plastic înființat după 1949. A rezultat o pseudo-artă “fotografie-naturalistă” cum o numește autorul, o osificare ideologică sub umbrela “Cântării României”.

Studiul lui Radu Popica ne oferă un impresionant material documentar bazat pe o profundă analiză a profesionistului implicat în viața artistică a urbei sale.

Și în final: “...nu se poate afirma că a existat o «școală artistică brașoveană» cu o individualitate clar conturată... «culoarea locală» a fost reprezentată mai ales de moștenirea interbelică, constând în persistența îndelungată a influenței impresionismului și postimpresionismului și, într-o măsură mică a expresionismului” (p. 346).

GHEORGHE MÂNDRESCU

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Romania

IN MEMORIAM – INGO GLASS (09.IV.1941 – 27.X.2022)



Ingo Glass a fost pentru toți cei care l-au cunoscut un model de învingător, un exemplu de „nerenunțare”, un campion al optimismului și expresia debordantă a unei energii mobilizatoare. Timpul radical pe care l-a traversat i-a impus de multe ori alegeri aparent fără întoarcere, dar a reușit de fiecare dată să construiască punți peste canioane, să-i adune pe oamenii din jurul său și să deschidă perspective spre lumi cu uși ferecate.

S-a născut la Timișoara în 9 aprilie 1941, într-o familie de șvabi bănățeni, în anii incerți ai războiului, ai unui conflict mondial care a dus dincolo de linia frontului confruntările naționale și rasiale, poate tocmai din această cauză a căutat toată viața, înțelegerea și optimismul oamenilor. Banatul copilăriei sale cu români, germani, sârbi, maghiari, evrei, se manifesta ca un loc al împletirii graiurilor din câmpia dunăreană, dar pentru regimul totalitar impus la est de Cortina de fier, diversitatea era dușmănoasă, iar multiculturalitatea era periculoasă. Cu toate acestea, atunci când povestea despre anii copilăriei petrecute la Lugoj, în apropierea bunicilor materni, o scânteie luminoasă îi însoțea fiecare cuvânt, iar prin mimica feței și



gesturi largi zugrăvea amintirile unei copilării ideale. L-am însoțit la Lugoj cu o expoziție aniversară în 2017 și i-am văzut bucuria sinceră a reîntâlnirii cu locul visurilor sale, cum din mici detalii recompunea vechea stradă, vechea casă, nu doar a lor, ci și a vecinilor de la care a învățat limba maghiară sau a prietenilor apropiați. În acest cadru o serie de obiecte discrete din atelierul de artist au început să primească semnificație, să-și descopere povestea din spatele aparențelor. Un mulaj experimentat și coordonat de profesorul Elisabeth Popper prin 1954 a devenit o poveste despre emoții adolescente și amintiri vii legate de povețele primului profesor de sculptură. Așa a îndrăznit să-și înfrângă timiditatea și să se înscrie la arte, la Cluj, chiar dacă avea un dosar *nesănătos*. Am înțeles atunci că pentru Ingo Glass arta a fost un adevărat refugiu, o trecere în altă dimensiune în care suspiciunile regimului politic pentru activitatea tatălui sau a bunicului nu mai contau, în care originile erau lăsate în urmă și fără urme. A mărturisit în una din serile petrecute împreună că s-a simțit la Cluj mai liber decât în Banat, dar că și-a dorit să lase trecutul și mai în spate prin stabilirea la Galați, după absolvirea universității. Motivația oportunității participării la inițierea unui muzeu de artă contemporană și obținerea stabilității familiei l-au îndemnat pe drumul dunărean, dar într-un moment de relaxare spunea că la Galați s-a simțit cu adevărat împlinit și nesupravegheat și atunci a *îndrăznit să privească cu fața în soare*. Rezultatul îl vedem în *Septenarius*, un proiect de toată frumusețea, cu o dinamică și un avânt tineresc, în care și-a închipuit Dunărea ca o coloană vertebrală a legăturilor culturale europene, a circulației, o odă a bucuriei *avant la lettre* intonată peste propaganda comunistă. S-a bucurat să se implice în programele artei recente, și astfel, după cum spunea, i-a cunoscut și pe *gibonii* de la București și s-a integrat în noua tendință favorizată de dezghețul ideologic. A simțit tot mai acut încorsetările regimului comunist, iar cererile de plecare în Occident i-au fost refuzate sistematic, până la îndrăznețul interviu anticomunist publicat în 1979.¹ Își amintea cu umor momentul când a fost convocat la securitate, emoția pregătirii unui mic bagaj cu lucruri elementare, dar surpriza a fost că în locul presupusei detenții a primit, în schimb, vestea posibilității de a pleca în Germania. A mărturisit că până la plecarea din țară i-a fost frică și că nu a închis un ochi pe tot drumul cu trenul până în Austria, s-a temut pentru el și mai ales pentru familie. Din presiunea momentelor plecării, a renunțării la tot de aici, pentru libertatea de dincolo, și din înțelegerea dramei dezrădăcinării s-a născut și inspirația pentru monumentul pe care l-a creat după 1989 la Timișoara, un monument ca o ușă care se deschide, ca o deschidere spre un orizont optimist al unui nou început – *mi-a fost foarte simplu să-l fac pentru că am înțeles*.

¹ Paul Lendvai, *Rumänien: Sozialismus beginnt dort, wo das Fleisch verschwindet* în *Die Presse. Una abhängige zeitung für Österreich*, 22/23 iulie 1978.

Stabilirea la München a fost un restart cu toate greutățile de rigoare, dar munca asiduă pe mai multe planuri îl ajută de depășească provocările pe care le-a înțeles ca o manifestare oportună pentru inspirație și creație. Într-una din zilele de documentare am analizat împreună lucrarea *Quadratur* (Oberhausen, 1980), primul monument de anvergură din lumea liberă; îl vedeam ca o continuare a unor idei de la Galați, dar Ingo l-a descris ca pe un reper după care stabilitatea vieții i-a revenit la normal. Dincolo de sculptură, de spații pozitive și spații negative l-a conturat cu descrieri legate de membrii familiei, iar echilibrul în patru părea un proiect de stabilitate și perspective optimiste pentru cei dragi. Integrarea în lumea artistică germană nu a fost ușoară și menționa tot timpul importanța experienței expoziționale de muzeograf dobândită în România. A știut să-și cultive și să-și păstreze prietenii în toate locurile prin care a trecut,² așa a reușit să se implice atunci când a avut ocazia într-o serie de schimburi expoziționale cu artiști din toată Europa, a întins punți între Germania, Austria, România, Ungaria și Polonia. În lumea aflată în schimbare proiectul deschiderii dunărene a continuat cu *Alfa&Omega* (Dunaujvaros, 1987), *Poartă spre Rhön* (Hünfeld, 1987), *Piramida soarelui* (Galați, 1991), *Piramida contraforturilor* (Neu-Ulm, 1993-1998) și *Poartă spre Serbia* (Timișoara, 1992), iar ceea ce părea imposibil pentru începuturile din 1976, de la Galați, s-a dovedit treptat o realitate a timpurilor recente.

A fost un fin observator al lumii românești, cu ochi din exterior și interior în același timp, s-a simțit permanent legat de artiștii din țară și a căutat să-i întâlnească pe cei care expuneau în străinătate. A susținut prin diverse proiecte expozițiile artiștilor români în străinătate, a deschis porți pentru arta românească fiind încrezător și cunoscător al potențialului pe care îl au moștenitorii direcți ai lui Brâncuși. Din acest sentiment a conturat și teza de doctorat susținută în România despre influențele operei lui Constantin Brâncuși în sculptura contemporană,³ ceea ce l-a transformat într-un extrem de performant și profesionist promotor cultural al țării.⁴ Cu realizarea *Monumentului DADA* de la Moinești (1996) l-a readus pe Tristan Tzara în România și l-a refixat în mentalul colectiv al locului, dar și în conștiința unor personalități

² Sunt cunoscute relațiile de prietenie și întâlnirile cu artiști din diverse spații culturale, precum: Max Bill, Eugen Gomringer, Norbert Kricke, Daniel Spoerri, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Josef Linschinger, Gentulio Alviani, Rupprecht Geiger, Günter Grass, Heinz Mack, Günter Uecker, János Megyik, István Haász, Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Diet Sayler, Péter Jecza, Patriciu Mateescu, Ștefan Sevastre, Liviu Stoicoviciu, Liviu Russu, ș.a.m.d., menționați prea puțini din cei care trebuiau menționați!

³ Glass Ingo Gerhard, *Constantin Brâncuși și influența sa asupra sculpturii secolului al XX-lea / Constantin Brancusi und sein Einfluss auf die Skulptur des 20. Jahrhunderts*, Editura Vinea, București, 1998.

⁴ Tudor Octavian, *Un ministru al sculpturii românești în Germania*, în *România Liberă*, 15 august, București, 1994.

culturale și artiști de reper ai lumii contemporane. Toate aceste eforturi le-a făcut pentru viața culturală a României, pentru stimularea reconectării acestui spațiu la dinamica culturală europeană.

Odată cu conturarea sintezelor sale dintre formă și culoare care l-au consacrat în lumea artei concrete a simțit nevoia unei largi prezentări nu doar la München, Köln, Paris, Budapesta, Amersfoort, Vaterstetten, Ingolstadt etc, ci a dorit neaparat să adauge și Timișoara, București, Cluj-Napoca, Brașov, Bistrița, Chișinău ș.a.m.d. Ce reacții au fost față de concretețea geometrică a artei sale? Sorina Jetza spunea: „Zâmbesc și acum amintindu-mi surpriza pe care am avut-o când Ingo mi-a predat materialul expozițional. Cele vreo 20 de sculpturi ce urmau a fi expuse le adusesse într-un mic pachet. Erau plăci din aluminiu bidimensionale, pătrate, rotunde și triunghiulare, a căror asociere față de culorile primare era constantă. Expoziția s-a constituit sub ochii mei fascinați de mirajul generării tridimensionalității. Era expresia elocventă a noii sale practici sculpturale, care realiza configurarea spațiului prin mișcarea planurilor și intersectarea lor felurită. Galeria se transforma pe nesimțite într-un laborator unde proteismul unei imaginații constructoare fără margini plia și deplia formele ce nășteau artă”.⁵

A fost o oportunitate să-l întâlnesc în anul 2014, când Clubul Lions din Bistrița l-a invitat prin intermediul prietenului Peter Marikuza cu o expoziție concomitentă la Galeria Uniunii Artiștilor Plastici și respectiv la Complexul Muzeal Județean Bistrița-Năsăud. Îi cunoșteam lucrările și inspirat de momentele pregătirii expoziției am făcut un text pe care i l-am trimis pe email să văd dacă se potrivește să-i însoțească lucrările din catalogul pe care urma să-l facem la Bistrița. Așteptam să primim un scurt text din partea artistului, dar m-a sunat direct cu un entuziasm nemaipomenit, fiind plăcut impresionat de modul în care îi sunt prezentate lucrările și mi-a acordat mână liberă pentru realizarea catalogului de expoziție. În ciuda problemelor de deplasare pe care le avea deja și a programului medical extrem de exact ne-am întâlnit zilnic în perioada cât a stat la Bistrița. Ne-a vizitat o lună mai târziu când veniserăm la Székesfehérvár într-un schimb cultural și a insistat să ne mai vedem la Oradea în toamna aceluiași an împreună cu profesorul univ. dr. Aurel Chiriac, așa s-a conturat oportunitatea studierii operei sale mult mai amănunțit decât mă gândisem vreodată.⁶ Nu bănuiam atunci cât de mult urma să datorez acelor întâlniri și nici nu

⁵ Sorina Jecza, *Periscop. Ingo Glass, Răsăritul artei*, în *Observator Cultural*, Nr. 1134 / 11.11.2022 la adresa: <https://www.observatorcultural.ro/articol/periscop-ingo-glass-rasaritul-artei/>

⁶ Vasile Duda, *Ingo Glass – formă, culoare, lumină, spațiu*, Editura Charmides, Bistrița, 2019. Conținutul lucrării s-a materializat în cadrul unei cercetări de doctorat în domeniul artelor vizuale – istoria și teoria artei, susținută la Facultatea de Arte și Design din cadrul Universității de Vest din Timișoara cu coordonarea științifică a profesorului universitar dr. Aurel Chiriac.

reuşeam să intuiesc pe deplin perspectivele care se deschideau. Vizitele de lucru s-au confundat de atunci cu nevoia revederii din prietenie, iar pe lângă schimbul des de emailuri s-au adăugat convorbirile telefonice de duminică seara de la ora 20. Am fost ghidat să descopăr locația unor lucrări din taberele începute în România ori lucrări recente din Germania și Ungaria, să-mi împărtășească, în serile de vară petrecute pe balconul din curtea interioară a atelierului, istoria lucrărilor și indecizia unor întrebări la care mai căuta răspunsuri. Prezența unor expoziții de anvergură, a unor artiști reprezentativi, au fost de mai multe ori pretextul unor invitații să revenim la Budapesta, la Ingo și Ursula. Lumea atelierului de creație, ordonată și ticsită cu lucrări, machete ori cataloage și albume reprezentative de artă, a devenit ad-hoc spațiu de cazare, dar s-a dovedit o lume fascinantă din care se putea descoperi din interior universul din care s-a născut lumea concretă a triunghiului galben, a pătratului albastru și a cercului roșu, o lume imaculată, croită pentru perfecțiunea viitorului.

Teoria Glass, a relației dintre formă și culoare, s-a adăugat la teoria Kandinsky și Itten, iar provocarea lansată de Peter Volkwein, directorul Muzeului de Artă Concretă din Ingolstadt în cuvântul rostit la expoziția din 1998 pune istoria artei în căutarea unor răspunsuri, alegeri, argumentări și comparații cu reale urmări pozitive pentru teoria artei contemporane. Acum opera artistului a devenit independentă de personalitatea celui care a conturat o nouă direcție în arta concretă de la finalul mileniului doi și își urmează cursul în universul vizual al omenirii.

Ultimul monument al artistului *Răsăritul soarelui* a fost dezvelit la Reșița în 2021, iar Uniunea Artiștilor Plastici din România i-a acordat *Premiul pentru diaspora al anului 2020*,⁷ prezența sa în universul artei recente românești s-a resimțit chiar și în ultimii ani ai vieții pentru că și-a dorit permanent să fie aproape de cultura acestor locuri, fiind concomitent parte a artei europene și universale.

Ingo Glass s-a așezat acum la masa tăcerii cu Constantin Brâncuși ca să descifreze geometria esențializată a formelor, iar lucrările sale își continuă misiunea și viziunea prin muzeele lumii.

VASILE DUDA

*Inspector de specialitate, Inspectoratul Școlar Județean
Bistrița Năsăud, Istorice de artă, Primăria Bistrița*

⁷ Ilustrația materialului a fost utilizată la ceremonia de decernare a premiului Uniunii Artiștilor Plastici din România și face parte din colecția artistului.



Dinamica formelor
și culorilor de bază

aluminiu 4 mm
40x40x40 cm

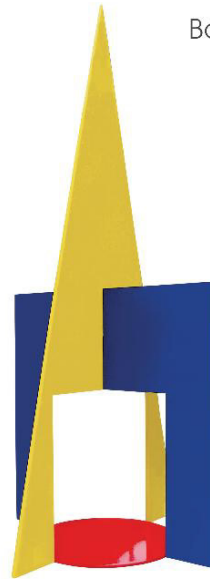
Dialog între
cercul pozitiv
și negativ

aluminiu 7 mm
120x60x60 cm



Poarta
Bauhausului

aluminiu, 7 mm
120x60x60



IN MEMORIAM – INGO GLASS (09.IV.1941 – 27.X.2022)

