Universitatea de Vest din Timișoara
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie

QVAESTIONES ROMANICAE

IDENTITATE – DIVERSITATE

Lucrările Colocviului Internațional
Comunicare și Cultură în Romania Europeană

X
3

euv

QVAESTIONES ROMANICAE

X
Identitate – Diversitate

Tomul 3
Istorie și studii culturale.
Muzică și teatru. Arte.

Coordonator: Valy CEIA

ISSN 2457-8436
ISSN-L 2457-8436

ISBN GENERAL 978-630-327-004-3
ISBN 978-630-327-007-4

DOI: 10.35923/QR

Timișoara
Editura Universității de Vest

2023

Comitet onorific / Honorary Committee:
Sorin ALEXANDRESCU, Acad., Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Florica BECHET, Universitatea din București
Jenny BRUMME, Universitatea din Barcelona
Riccardo CAMPA, Acad., DHC, Institutul Italo-Latino American, Roma
Sanda CORDOȘ, Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca
Ioana COSTA, Universitatea din București
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Acad., Universitatea din Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Adriano PAPO, Acad., DHC, Universitatea din Udine
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi
Martin MAIDEN, Acad., DHC, Universitatea din Oxford

Comitet ştiinţific / Scientific Committee:
Sorin ALEXANDRESCU, Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Tamar APTSIAURI, Universitatea din Tbilissi
Georgiana I. BADEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Laura BĂDESCU, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române
Florica BECHET, Universitatea din București
Tibor BERTA, Universitatea din Szeged
Frédérique BIVILLE, Universitatea „Lumière", Lyon
Mirela BORCHIN, Universitatea de Vest din Timișoara
Jenny BRUMME, Universitatea „Pompeu Fabra", Barcelona
Norberto CACCIAGLIA, DHC, Universitatea pentru Străini, Perugia
Giovanni CAPECCHI, Universitatea pentru Străini, Perugia
Ioana COSTA, Universitatea din București
Vasile DOCEA, Universitatea de Vest din Timișoara & Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran" din Timișoara
Monica FEKETE, Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca
Katarzyna GADOMSKA, Universitatea Silezană din Katowice
Alexandre GEFEN, CNRS – Universitatea Paris 3 – Sorbonne Nouvelle – ENS
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Universitatea Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Sébastien LEDOUX, Universitatea Paris 1 – Panthéon Sorbonne
Coman LUPU, Universitatea din București & Facultatea Pedagogică din Bratislava
Martin MAIDEN, Universitatea din Oxford
Laszlo MARJANUCZ, Universitatea din Szeged
Laura MESINA, Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Adriano PAPO, Universitatea din Udine și Centrul de Studii *Adria-Danubia*, Duino Aurisina, Trieste
Antonio PATRAȘ, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași
Elena PÎRVU, Universitatea din Craiova
Alessandro ROSSELLI, Universitatea din Szeged
Eleonora RINGLER PASCU, Universitatea de Vest din Timișoara
Mihaela Silvia ROȘCA, Universitatea de Vest din Timișoara
Leonardo SARACENI, Institutul Superior de Muzică „Francesco Cilea", Castrovillari
Oana SĂLIȘTEANU, Universitatea din București
Andreea TELETIN, Universitatea din București & Universitatea Sorbona, Paris 3
Libuše VALENTOVÁ, Universitatea Carolină din Praga
Estelle VARIOT, Universitatea Aix-Marseille, AMU
Leonard VELCESCU, CRESEM-CRHiSM, Universitatea „Via Domitia" din Perpignan
Violeta ZONTE, Universitatea de Vest din Timișoara

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ȘI TEOLOGIE

QVAESTIONES ROMANICAE
X
Identitate – Diversitate

Tomul 3
Istorie și studii culturale.
Muzică și teatru. Arte.

Actele Colocviului Internaţional *Comunicare şi cultură în Romania europeană* (ediţia a X-a)
Papers of the International Colloquium *Communication and Culture in Romance Europe* (the 10th edition)

Coordonator / Coordinator:
Valy CEIA

Secretar de redacție / Editorial Assistant:

Ana-Maria AVRĂMUȚI

Comitet editorial / Editorial Board:

Valy CEIA
Ioana Mia IUGA
Simona REGEP
Manuela ZĂNESCU

TIMIȘOARA
EDITURA UNIVERSITĂȚII DE VEST DIN TIMIȘOARA

2023

Responsabilitatea privind conţinutul ştiinţific al materialelor revine în întregime autorilor.

Orice corespondenţă se va adresa la / Please send mail to:

Universitatea de Vest din Timișoara
Bd. Vasile Pârvan nr. 4, Timișoara 300 223, România
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie
Centrul de Studii Romanice din Timișoara (CSRT), sala 410

E-mail: ciccre@e-uvt.ro, valy.ceia@e-uvt.ro
Web: ciccre.uvt.ro

Quaestiones Romanicae. IX: *Identitate – Diversitate*

Coordonator: Valy Ceia

Tomul 1: Conferințe plenare. Limba și literatura latină. Limba română. Literatura română.
Tomul 2: Limba și literatura franceză. Limba și literatura italiană. Limba și literatura spaniolă.
Tomul 3: Istorie și studii culturale. Muzică și teatru. Arte.

Timișoara
Editura Universității de Vest din Timișoara EUVT
2023

ISSN: 2457-8436
ISSN-L: 2457-8436

ISBN GENERAL: 978-630-327-004-3
ISBN: 978-630-327-007-4

DOI: 10.35923/QR

Cuprins

Istorie și studii culturale * *History and cultural studies* 9

Nicolae HURDUZEU, Histoire et symbole biblique dans le roman chevaleresque * (History and biblical symbolism in the *chanson de geste*) 10

Ilinca-Simona IONESCU, Duendes și Spiriduși: duhurile casei in mitologii inferioare, un studiu lingvistic și folcloric * (Duendes and Spiriduși: dousehold deities in lower mythologies, a linguistic and folkloric study) 17

Laura MESINA, Specchi paralleli: Mircea Eliade, diplomatico in Portogallo. Identità e nazionalismo culturale * (In parallel mirrors: Mircea Eliade, diplomat in Portugal. On identity and cultural nationalism) 31

Eusebiu NARAI, Les relations internationales entre août et septembre 1939, reflétées dans les pages du journal banatien L'Ouest * (International relations between August and September 1939, reflected in the pages of the Banat newspaper *The West*) 40

Gizella NEMETH, Adriano PAPO, Identità dei popoli di Transilvania, Moldavia e Valacchia in alcune corografie del XVI secolo * (Identity of the Peoples of Transylvania, Moldavia and Wallachia in some 16th Century Chorographies) 57

Laurențiu NISTORESCU, Identități fluide, diversități glisante în Banatul secolului IV AD * (Fluid identities, slippery diversities in the Banat of the 4th century AD) 71

Maria Alexandra PANTEA, Diversité ethnique et confessionnelle dans la basse vallée du Mureș au XIXe siècle * (Ethnic and confessional diversity in the lower Mureș valley in the 19th century) 84

Radu PĂIUȘAN, Activitatea comunistă în regionala Banat a P.C.d.R. în luna octombrie 1944 * (Communist activity in the Banat region of the P.C.d.R. in october 1944) 91

Vasile RĂMNEANȚU, Alcuni aspetti riguardanti lo stato d'animo della popolazione del distretto di Timiș nel 1983 * (Some aspects regarding the state of mind of the population of Timiș County in 1983) 107

Mihaela VLĂSCEANU, Définir l'espace urbain par le biais de la décoration des façades. Considérations sur les statues du Palais Lloyd de Timișoara * (Defining urban space through façade decoration - considerations on the statues on the façade of the Lloyd Palace in Timișoara) 122

Muzică și teatru * *Music and Theatre* 137

Roxana-Sorana ARDELEANU, Identitatea pianistului acompaniator, partener de dialog muzical în formații camerale diverse * (The identity of the accompanist pianist, musical dialogue partner in various chamber ensembles) 138

Nicolae Mihai BRÂNZEU, Săptămâna luminată de Nicolae Brânzeu – prima operă românească de tip expresionist * (The lit week by Nicolae Brânzeu – the first Romanian expressionist opera) 148

Ani-Rafaela CARABENCIOV, Concertul pentru orchestră de coarde în creația românească – coordonate stilistice * (The Concerto for string orchestra in Romanian creation – stylistic coordinates) 162

Matei-Daniel CHIOARIU, Pe scenă. Scurtă analiză a existenței omului în societatea lui I. L. Caragiale * (On Stage. Short analysis of the human existence in Caragiale's society) 170

Mihaela GABOR, *Cantate Domino*. Două motete cu text similar în colecția Parnassus Musicus Ferdinandæus (1615) * (*Sing dominoes*. Two motets with similar text in the collection Parnassus Musicus Ferdinandæus (1615)) 177

Ioana Mia IUGA, Personalități feminine ale scenei lirice timișorene – sopranele Margareta Nica-Popescu și Mihaela Grama Ștefan * (Female personalities of theTimisoara lyrical scene - sopranos Margareta Nica-Popescu and Mihaela Grama Ștefan) 189

Aida Beatrice MARC, Principesa pianistã - Elena Bibescu * (The pianist princess - Elena Bibescu) 201

Simona NEGRU, Portrete de mari cântăreți bănățeni (II) * (Portraits of great singers from Banat (II)) 210

Lavinia RĂDUCAN, Identitatea şi infinita diversitate a condiţiei şamanice * (The identity and infinite diversity of the shamanic condition) 218

Arte * *Arts* 227

Maria CARDILLO, Identità e diversità nella stampa periodica romana di fine Settecento: «Memorie per le belle arti» (1785-1788) e il «Giornale delle belle arti e della antiquaria, musica, e poesia» (1784-1788) * (Identity and diversity in the Roman art journals of the late 18th century: «Memorie per le belle arti» (1785-1788) and «Giornale delle belle arti e della antiquaria, musica, e poesia» (1784-1788)) 228

Michelangelo CARDINALETTI, Fabio MELELLI, Relazioni cinematografiche tra Italia e Romania durante la Seconda Guerra Mondiale * («Cinematographic relationships between Italy and Romania during the Second World War») 241

Simona DRĂGAN, Copie și original, jocul asemănărilor. O lectură vizuală a romanului Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach * (Copy vs. original, the interplay of resemblance. A visual study on the novel Bruges-la-Morte by Georges Rodenbach) 253

Elia FIORENZA, La Transavanguardia italiana e le sue influenze europee * (The Italian Transavanguardia and its European Influences) 262

George Dan ISTRATE, Identitatea și diversitatea culturală ilustrată în titlurile care conțin nume etnice în pictura românească * (Identity and cultural diversity illustrated in titles containing ethnic names in Romanian painting) 270

Adina VELCESCU, Les Barbares de l'armée de Trajan sur la Colonne Trajane. Étude iconographique * (The Barbarians of Trajan's army on the Trajan Column. Iconographic study) 282

Istorie și studii culturale

History and cultural studies

DOI: 10.35923/QR.10.03.01

Nicolae HURDUZEU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Histoire et symbole biblique dans le roman chevaleresque

Abstract: (History and biblical symbolism in the *chanson de geste*) The fall of the Roman Empire happened during the 5th century under the attack of the German tribes leading to the degradation of the social and political life of Europe and throwing the continent into the Dark Ages for the following centuries. The lack of the cohesion granted by the Roman Empire, as well as the migrations of the barbarian tribes, always in conflict with their neighbors, are just some of the causes that determined the gradual loss of all the great accomplishments of the empire, from agriculture to infrastructure (road network and aqueducts) leading to a general decay of social life and a ruralization of cities. This resulted also in the strong decay of cultural and artistic life, except in the period of Carolingian Renascence. After the fall of the Western Roman Empire, the church was the only factor of social cohesion and had an immense impact on all layers of political, social, and cultural life. All schools belonged to the church and the only few educated people were clerics who performed various functions in the service of some noblemen. Medieval people lived surrounded by symbols, the most important book was the Bible, and symbols were considered a visible representation of the invisible, the key to the comprehension of the world through understanding the hidden meaning of symbols. Each biblical character of the Old Testament had an equivalent character or event in the New Testament. The church used images as a means of formation and information due to the high level of illiteracy of the people. Symbolism was present in architecture as well, churches being totally symbolic structures, as well as in the political life, from the anointment of kings to the literature of the period, from the *chanson de geste* to the novel of chivalry. In this communication, we are primarily interested in indicating how some motifs of biblical origin can be used in the chivalric novel *Yvain-The Knight with the Lion*.

Keywords*:* *Symbol, Bible, Middle Ages, chivalric novel.*

Résumé: Au Ve siècle, après la destruction et la chute de Rome sous les coups des tribus germaniques, l'atmosphère politique et sociale se dégrade irréversiblement en Europe et une période dite sombre s'ensuit pendant plusieurs siècles. Le manque de cohésion assuré par l'existence de l'Empire romain ainsi que les migrations de tribus barbares toujours engagées dans des conflits avec leurs voisins ne sont que quelques-unes des conditions qui rendront ce que l'Empire romain a réalisé, de l'agriculture aux infrastructures (réseaux routiers et aqueducs), d'être peu à peu abandonnés et d'assister à une ruralisation des villes et implicitement à une décrépitude de la vie sociale. Cette ruralisation entraînera également une forte décadence de la vie culturelle et artistique (à l'exception de la Renaissance carolingienne). L'Église demeure, après la chute de l'Empire romain d'Occident, le seul facteur de cohésion sociale en l'absence d'une grande puissance et fait sentir sa présence à tous les niveaux de la vie politique, sociale et culturelle. Le rôle de l'Église était énorme, étant la seule à avoir des écoles, le clergé restant les rares érudits qui remplissaient diverses fonctions près des nobles. L'homme médiéval vit entouré de symboles, le livre de référence étant la Bible, le symbole étant compris comme une union des choses visibles pour démontrer l'invisible, la manière de comprendre le monde passant par la compréhension du sens caché des symboles. Chaque personnage biblique de l'Ancien Testament correspond à un personnage ou à un événement du Nouveau Testament. L'église utilisera l'image comme moyen de formation et d'information des gens en raison du très haut taux d'analphabétisme parmi eux. De plus, le symbolisme dominera à la fois l'art et l'architecture, l'église étant une structure symbolique. Le symbolisme dominera la vie politique,

commençant par l'onction des rois et se poursuivant dans la littérature de l'époque, de la chanson de geste au roman chevaleresque. Dans notre communication, nous nous intéressons principalement à indiquer comment certains motifs d'origine biblique peuvent être utilisés dans le roman chevaleresque *Yvain* ou *Le Chevalier au lion*.

Mots clés*: Symbole, Bible, Église, Moyen Âge, roman chevaleresque.*

Au début du Moyen Âge, la vie culturelle médiévale gravitera autour de trois pôles: le monastère, le château et, plus tard, à partir du XIIe siècle, la ville. Le château médiéval a été le berceau des trois types de littérature médiévale: le poème héroïque (la chanson de geste), le roman chevaleresque et la poésie des troubadours, chaque type se subordonnant à l'idéal de la chevalerie. Cet idéal visait à punir les injustices, à aider les pauvres, les orphelins et les opprimés, et visait la perfection spirituelle (Kaeuper 1999, 22). Le roman courtois n'est pas différent de la chanson de geste, les deux se réclamant de l'histoire (Drimba 1985, 523). Comme c'était le cas des *Vies des saints*, l'Église était favorable aux chansons de bravoure (Comfort 1904, 65) parce qu'elles promouvaient le culte des reliques, encourageaient la croisade et entretenaient une atmosphère de religiosité, en promouvant les vertus héroïques au service de la foi.

Le roman chevaleresque apporte un nouvel ensemble de valeurs qui, contrairement à la vaillance guerrière et à la loyauté envers son seigneur, mettront au premier plan l'idéal du *chevalier errant* (Pânzaru 1989, 117-118). Il punira l'injustice, aidera les pauvres, sera fidèle à Dieu et à une dame.

Chrétien de Troyes, un ecclésiastique du XIIe siècle, dans ses romans, *Yvain* ou *Le Chevalier au lion*, *Lancelot* ou *Perceval*, présente l'amour d'un chevalier pour une dame qui le fait aspirer à la perfection. Cette perfection devait s'affirmer dans des combats et en demontrant un comportement conforme au code d'honneur (Borkowski 2014, 5) chevaleresque. La littérature ne décrit pas la réalité des comportements mais ce qu'ils voulaient être, s'appuyant sur un ensemble de valeurs, fortement marqué par l'idéologie cléricale (Andrei 2004) qui prétendait qu'en fait, le mariage a été fondé au Paradis et que l'Église en est l'icône.

Dans notre ouvrage, nous nous proposons principalement d'indiquer comment certains motifs d'origine biblique peuvent être identifiés dans le roman chevaleresque *Yvain ou Le Chevalier au lion*. Le jeune chevalier insensible, Yvain, en tant que protagoniste, n'apprend pas à être roi, comme Arthur l'est, et il n'apprend même pas à être bon. Il rend veuve une dame qu'il épouse et la déçoit bientôt, puis il se propose de la reconquérir, se rendant compte qu'il faisait une erreur en agissant de telle façon.

L'épopée d'Yvain restitue en fait une vision du destin humain. Le roman *Yvain ou Le Chevalier au lion* reproduit sur un plan allégorique l'œuvre missionnaire du Nouveau Testament, les épreuves et défis que traverse Yvain sur le chemin du salut, passant de l'épanouissement de l'âme à la folie causée par le péché d'orgueil ainsi

qu'alors, avec l'aide de la foi, le héros atteint enfin l'accomplissement et la réconciliation ultimes.

L'orgueil est à la racine de tous les ennuis d'Yvain, car il le pousse à rechercher la gloire personnelle (Schweitzer 1974, 145-189) et oublie sa promesse de retourner auprès de sa femme, Laudine, d'ici un an. Quand il s'en souvient enfin, il a honte de son comportement, réalisant qu'il a rompu sa promesse. La prise de conscience soudaine par Yvain, de sa propre indignité, l'attriste aux larmes. Il n'est plus un chevalier digne ou courtois parce qu'il a rompu sa parole. La parabole de Chrétien devient didactique en illustrant la violation par Yvain d'un des principes clés de **l'amour courtois**: un digne chevalier obéit et accomplit toujours les ordres de sa dame. Yvain prouve son indignité en désobéissant à sa dame au profit de sa propre gloire. La honte d'Yvain a un sens plus profond. Spirituellement, il a illustré comment l'orgueil et la préoccupation des gloires du monde peuvent égarer l'homme, créer une distance entre lui et Dieu et détruire sa ressemblance avec Dieu (Le Goff 1999, 8).

Son orgueil et sa quête de gloire l'ont conduit dans un état d'oubli. L'oubli d'Yvain donne l'exemple de l'homme fier et égocentrique. En apparence, ses actions semblent altruistes, mais en en réalité, Yvain se révèle soucieux d'assurer sa propre gloire et d'augmenter sa propre position sociale aux yeux de ses pairs soit par le mariage, soit en remportant des tournois, au point de se présenter en tant que roi. Il ne se soucie que de ce qui lui sera bénéfique. Parce que l'amour-propre et la fierté d'Yvain empêchent que ses actions soient prises pour le bénéfice de quelqu'un d'autre, il tombe en disgrâce. Yvain sombre dans la folie et se retire de la vie publique, est choqué dans le silence par sa propre indignité et, honteux de son comportement, entame un voyage pour se réhabiliter devant sa femme.

L'une des caractéristiques les plus intéressantes d'Yvain est qu'il est marié (Duby 1997, 32). Ceci est important pour deux raisons. Au niveau profane, Yvain propose un exemple didactique d'amant courtois, permettant d'explorer quelques principes de l'amour courtois en vogue au XIIe siècle. Bien qu'il adhère à certains principes généraux de l'amour courtois, tels que la jeunesse, la générosité et l'habileté aux armes, en tant qu'amant courtois marié, il a le défi supplémentaire de prouver qu'il n'a pas perdu ses prouesses militaires par le mariage. De plus, les relations intimes de cette aventure romantique explorent le concept de la façon dont l'amour d'une femme peut être une motivation importante pour le chevalier marié.

Sur le plan spirituel, ces relations intimes mettent surtout en lumière la façon dont on apprend à aimer et à être aimé. En tant que symbole Divin ou symbole de Dieu, Laudine, son épouse, donne un premier aperçu de cette représentation, car elle incarne à la fois un rôle séculier et un rôle spirituel. Laudine lui apporte un soutien à la fois physique et émotionnel, dans le sens où il lui confère un statut social courtois, mais aussi dans le sens où il agit comme un miroir pour Yvain. Yvain cherche à revenir et à renouveler son amour, tout comme le moine cherche à revenir et à restaurer sa relation avec Dieu. Ainsi, nous pouvons affirmer que la relation d'Yvain avec Laudine explore la relation d'un homme fier (c'est-à-dire pécheur) avec la divinité (Vauchez 1994, 143).

Tant le registre profane que le registre spirituel par rapport à Yvain illustrent comment l'amour-propre de l'homme, causé par l'orgueil, déforme sa relation avec la dame ou avec Dieu. Ces deux registres se rencontrent à un moment critique du récit, quand Yvain prend conscience de son péché et perd la tête (Pagels 2016, 100-137). En d'autres termes, il subit une mort et une renaissance; une mort de son ancien moi et une renaissance dans laquelle il démontre un moi amélioré. Cette mort et cette renaissance sont cruciales pour la rédemption d'Yvain et sa réconciliation avec Laudine.

L'éloignement d'Yvain de la société courtoise lui donne l'espace et le temps dont il a besoin pour nouer une nouvelle relation avec son lion et se montrer digne de Laudine. Par conséquent, Yvain apprend à prendre soin de son lion et à faire passer le bonheur de l'autre avant le sien, ce qui lui permet finalement de reconstruire sa relation amoureuse. La nouvelle capacité d'Yvain à prendre soin d'un autre le rachète et permet au reste du récit de se dérouler comme un voyage vers la restauration de sa relation courtoise avec sa femme (au niveau séculier) et sa ressemblance avec Dieu (au niveau spirituel).

La folie d'Yvain équivaut à sa mort métaphorique ou à sa rupture avec la société. Yvain n'est plus chevalier de cour et sa folie signifie aussi sa mort pour le péché. Il meurt à son ancien moi, celui qui ne cherchait que ce qui augmentait sa gloire et sa réputation. Parce qu'Yvain est mort à son ancienne vie et à son ancien moi, sa folie lui donne l'espace pour déconstruire sa propre humanité avant de la ressusciter.

Allégoriquement parlant, la vie d'Yvain en tant qu'homme sauvage dans la forêt ressemble à celle d'un fauve qui chasse et mange cru les proies qu'il capture. L'ermite qui rencontre un jour Yvain le voit comme un sauvage (de Trois 1977, 39-40). Tout en reconnaissant l'humanité d'Yvain, l'ermite constate qu'Yvain a beaucoup de particularités en commun avec les bêtes de la forêt. Yvain n'est plus un homme mais un animal fou, agissant selon ses instincts. Un homme orgueilleux n'apprécie ni ne reconnaît les dons qu'il a reçus de Dieu. Par conséquent, un homme féroce doit être comparé à un animal. Lorsqu'un homme promu à une haute dignité, n'aprécie pas la faveur reçue, à cause de son ignorance, il est comparé aux animaux avec lesquels il partage son état actuel de déchéance et de moralité (Vauchez 1994, 144).

La folie d'Yvain prend fin lorsqu'il est soigné avec un baume cicatrisant (de Trois 1977, 41) et grace aux rayons du soleil. Une fois Yvain restauré, ce « nouvel » Yvain est celui qui, au lieu de se battre pour sa propre gloire, accepte désormais son rôle de chevalier en défendant Madame de Noroison et ses biens, rétablit sa réputation de chevalier digne d'amour, celui qui est spirituellement éveillé, reconnaît ses vrais devoirs et qui cherche maintenant à devenir un amant social désintéressé.

Après sa folie, le seul désir d'Yvain est de se réconcilier avec sa femme, Laudine. À cette fin, Chrétien utilise un lion pour symboliser la présence de Dieu dans la vie d'Yvain et pour l'aider à atteindre son but.

Dans le cas d'Yvain, le lion est une bête guide, qui a également aidé le héros à vaincre les monstres (Brown 1905, 687). Chrétien écrit que, peu de temps après avoir

quitté le château de Noroison, Yvain tombe sur un lion et un serpent en train de se battre et décide de sauver le lion.

La scène de combat met Yvain en situation de prendre une décision: choisir entre le bien et le mal. Bien qu'Yvain n'attribue aucune qualité noble ou messianique à la perception du lion à l'époque, il reconnaît le mal et la méchanceté du serpent. À ce moment-là, Yvain doit choisir, et il se rangera du côté du lion, choisissant finalement le bien plutôt que le mal. Par ce biais, Yvain a choisi de s'aligner sur le lion, qui deviendrait son allié le plus fort. Avec l'aide du lion, Yvain a achevé l'élimination du péché en tuant symboliquement un géant (symbole de fierté) et deux démons (symboles du mal). De plus, à travers son lion, Yvain apprend à prendre soin d'un autre être, symbolisant son engagement à donner la priorité à son amour pour Dieu (Vauchez 1994, 148).

Au fur et à mesure qu'Yvain progresse dans ses aventures, la position physique du lion change. Au départ, le lion est soit en tête soit à côté d'Yvain, démontrant son rôle de supporter et parfois de meneur au début de la relation. La position du lion indique également où Yvain en est spirituellement. Immédiatement après son sauvetage du serpent, le lion passe à côté d'Yvain, indiquant son soutien au choix d'Yvain - le bien (l'amour) plutôt que le mal (son orgueil). Plus tard, le lion mène Yvain à la chasse, démontrant le besoin d'Yvain de faire passer Dieu en premier. Yvain est aidé par le lion à remporter la victoire dans ses combats avec le géant Harpin et les deux démons, sur un plan allégorique cette aide symbolise le soutien inconditionnel reçu dans le besoin par la foi. À la fin du roman, après le combat d'Yvain avec Gauvin, le lion le suivra, indiquant qu'Yvain a été pleinement racheté et est maintenant prêt pour la réconciliation. Dans chacun de ces cas, sauf le dernier, c'est le lion qui enseigne par l'exemple comment faire confiance à Dieu et prendre soin de l'autre.

Le roman de Chrétien de Troyes, *Yvain ou Le Chevalier au lion*, offre une manière unique à l'homme dont le nom proclame son identité religieuse de partager le message de l'Évangile (Vauchez 1994, 146) avec quiconque écoutera ses histoires au fur et à mesure qu'il les raconte. Au départ, il dépeint le lion comme faible et impuissant, et lentement mais sûrement, il développe toute la force et la résistance que le lion a en lui, jusqu'à ce que son intervention dans une situation donnée symbolisera rien d'autre qu'une intervention divine elle-même (Ovrom 2020, 1-45). En montrant initialement le lion suspendu dans la gueule du serpent (Scott Littleton, Malcor 2000, 195-202,), Chrétien s'écarte des attentes de son public d'un animal puissant pour symboliser Jésus-Christ. À partir de là, cependant, Chrétien construit et finalement révèle le pouvoir surnaturel du lion pour montrer le pouvoir de Dieu. Le lion étant le symbole du Christ a accompagné Yvain dans son cheminement vers le salut (Harris 1949, 1149). Yvain lui-même n'a probablement jamais pensé au lion comme symbole d'un sauveur personnel ; Chrétien a donné ce rôle au lion dans toute une série d'aventures suivant consciemment un schéma (Harris 1949, 1153).

Grâce à son lien avec le lion, Yvain apprend la compassion et l'humilité qui lui permettent de s'élever au niveau d'un chevalier humain émotionnellement capable et

plus altruiste. Avec l'aide du lion, Yvain, d'abord fier et arrogant, change son caractère et devient un ami empathique et loyal (Fishova 2019, 14). Le lion en tant que symbole du Christ conduit Yvain à des actions compatissantes et à la bonne façon d'être un chevalier, fournissant un soutien émotionnel et illustrant les valeurs chrétiennes. Yvain n'a pas seulement incorporé le lion en lui-même, il l'a transcendé, et ainsi le lion n'a plus besoin d'être physiquement présent. Yvain a atteint un niveau spirituel où il a intériorisé toutes les caractéristiques du lion: loyauté, humilité, habileté, miséricorde et amour. L'épisode du combat avec les deux démons montre qu'Yvain a désormais atteint le statut du parfait chevalier: brave, courtois, généreux, miséricordieux, humble, tempérant, un homme de Dieu qui a acquis une capacité de pardon proche de la sainteté, et avant tout, un homme fidèle à sa dame. Lorsque l'objectif du lion est atteint, il n'est plus nécessaire en tant qu'instructeur et peut désormais accompagner Yvain en tant que compagnon silencieux et solidaire pour le reste de sa vie. Le rapport mutuel avec le lion enseigne à Yvain l'importance des relations. Yvain accepte son propre péché, tue son moi fier et narcissique et évolue en quelqu'un qui se préoccupe du bien-être d'autrui.

Finalement, Yvain, sa femme Lundine et le lion restent ensemble jusqu'à leur mort ; ainsi, le dénouement heureux des retrouvailles d'Yvain avec sa femme et son retour à la chevalerie inclut son ami animal dans sa vie jusqu'à la fin. La compagnie du lion, interprétée comme un symbole du Christ (Ferber 2001, 132), fait du voyage d'Yvain son salut (Harris 1949, 1149).

Lus comme des contes profanes, les récits de Chrétien fournissent un exemple de la poursuite de l'objectif du chevalier courtois, ainsi que des mesures à prendre en cas d'erreur. De plus, chaque chevalier démontre les qualités nécessaires pour gagner l'amour d'une dame, le garder et se réconcilier avec elle quand quelqu'un lui a fait du tort. Les chevaliers de Chrétien élèvent l'amour à un niveau supérieur, l'ennoblissant. En tant que chevaliers mariés, les protagonistes de Chrétien sont les mieux placés pour illustrer la relation intime entre l'homme et Dieu. Les défis qu'Yvain rencontre et finalement surmonte dans sa relation avec Laudine dépeignent les luttes que l'homme a avec sa relation avec Dieu. Une fois que l'homme est conscient de son péché, il se repent et change généralement consciemment ses actions, se tournant vers Dieu. L'histoire d'amour courtoise entre le chevalier et sa dame est le véhicule par lequel Chrétien transforme l'amour séculier en amour spirituel.

Références bibliographiques

Andrei, Luminița. 2004. *De la Arthur la Ștefan cel Mare. Destinul miturilor şi legendelor despre regi la britanici şi români*. Iași: Editura Timpul.

Borkowski, Alexandra. 2014. *Conference Paper Romance and Reason: Contextualizing the Arthurian Romances of Chrétien de Troyes*, pp. 1-13, https://scholarworks.umb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1083&context=ghc ultima accesare la 10.X.2022.

Brown Arthur C. L. 1905. *The Knight of the Lion Author(s*), Source: PMLA, Vol. 20, No. 4, pp. 673 – 706, DOI: https://doi.org/10.2307/456487.

Chrétien de Trois. 1977. *Yvain Cavalerul cu leul*. Traducere, postfață și note de Mihai Stănescu. Galați: Editura Albatros.

Comfort, William Wistar. 1904. *The Essential Difference between a Chanson de Geste and a Ro man d'Aventure*. PMLA, vol. 19, no. 1, pp. 64–74. JSTOR, https://doi.org/10.2307/456466.

Drimba, Ovidiu. 1985. *Istoria culturii și civilizației*, vol 1. București: Editura științifică și enciclopedică.

Duby, Georges. 1997. *Cavalerul, femeia și preotul*. Traducere în limba română Petru Creția. București: Editura Style.

Ferber, Michael. 2001. *Dicționar de simboluri literare*. Traducere în limba română F. Sicoie. Chișinău: Editura Cartier.

Fishova Iana. 2019. *The Lion and Ywain: Human Superiority in the Middle English Romance Ywain and Gawain*, DOI: 10.13140/RG.2.2.19668.83843.

Harris, Julian. 1949. *The Role of the Lion in Chretien de Troyes' Yvain*, PMLA, Vol. 64, No. 5, pp. 1143-1163, http://www.jstor.org/stable/459555.

Kaeuper, Richard W. 1905. *Chivalry and violence in medieval Europe*. Oxford: University Press.

Le Goff, Jacques. 1999. *Omul medieval*. Traducere de Ingrid Ilinca și Dragoș Cojocaru. Postfața de Alexandru-Florin Platon. Iași: Editura Polirom.

Ovrom, Lukas Hadrian. 2020. Lion-Keu-Coupé: *A Missing Link in Yvain or Le Chevalier au Lion*, in K. Robertson, W. Scase, L. Ashe, & P. Knox (Eds.), "New Medieval Literatures", 20 (pp. 1-45), Boydell & Brewer. doi:10.1017/9781787449091.001.

Pagels, Carrie D. 2016. *Parables of Love: Reading the Romances of Chrétien de Troyes through Bernard of Clairvaux*. PhD diss., University of Tennessee, https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/3732 ultima accesare la 10.X.2022.

Pânzaru, Ioan. 1989. *Cercetare de estetică a oralității. Eseu despre cântecele de gestă*. București: Editura Univers.

Schweitzer, Edward C. 1974. *Pattern and Theme in Chrétien's 'Yvain'*. Traditio, 30, pp. 145-189. doi:10.1017/S0362152900006504.

Scott Littleton C., Malcor Linda A. 2000. *From Scythia to Camelot*, Routledge Taylor & Francis Group 270 Madison Avenue New York, NY 10016, pp. 195-202.

Vauchez, Andre. 1994. *Spiritualitatea Evului Mediu Occidental*. Traducere de Doina Marian și Daniel Barbu. Postfață de Daniel Barbu. București: Editura Meridiane.

DOI: 10.35923/QR.10.03.02

Ilinca-Simona IONESCU
(Universitatea din București)

Duendes și Spiriduși: duhurile casei in mitologii inferioare, un studiu lingvistic și folcloric

Abstract: (Duendes and Spiriduși: dousehold deities in lower mythologies, a linguistic and folkloric study) The present research proposes a comparative, diachronic analysis of two household deities, the Spanish *duende*, and the Romanian *spiriduș,* using conceptual instruments of both linguistic and folklore studies. These spirits register a marked presence in folklore, in fairy tales and in the popular belief system, even in what concerns their representation, behaviour, effects on people, and adjacent rituals. Their linguistic evolutions differ, visible through the fact that the *duende* has a vaster documented historical presence. Its earliest-known occurrences date back to eleventh-century sources. During the fifteenth century, the *duende* gathered the meaning of housebound spirit, and later, in early modern treatises on witchcraft, demonology and exorcisms, became the subject of intense debate. In contrast to the *duende's* vast textual documentation, the *spiriduș* has a more timid representation, most visible in ethnographic studies dating from the 1800s, but nevertheless having deep social roots. I argue that the two can be considered members of the same category, given their shared traits and the wider mythological context. The main arguments refer to their origin in 'lower' mythologies, as postulated by Wilhelm Mannhardt, and to the shared aspects that distinguish them from household deities in 'higher' mythologies, such as the Roman *lares*. I also aim to analyse the presence of folklore in language and how people's attitudes towards it become visible through the words spoken, by way of popular sayings and incantations, functioning as a manner of folk-magic.

Keywords*: spiriduș, duende, lower mythology, folklore, household deity.*

Rezumat: Cercetarea de față propune o analiză comparativ-diacronică a două duhuri ale casei, *duende,* din cultura spaniolă, și spiridușul, din cultura română, folosind instrumente conceptuale din studii de lingvistică și folclor. Aceste duhuri au o prezență semnificativă în folclor, în basme și în sistemul popular de credințe, în ce privește reprezentarea, comportamentul, efectul asupra oamenilor și ritualurile adiacente. Cu toate acestea, cei doi termeni – spaniol și român – au avut o evoluție istorică diferită. Spre deosebire de spiriduș, *duende* are o prezență istorică mult mai amplu documentată. Termenul apare pentru prima oară în surse din secolul al XI-lea. În secolul al XV-lea, *duende* dezvoltă sensul de duh al casei. Ulterior, în tratate de vrăjitorie, demonologie și exorcizări din modernitatea timpurie, el devine subiectul unor controverse aprinse. Prin comparație, spiridușul are o reprezentare mai timidă, fiind prezent în studii etnografice din secolul al XIX-lea, dar având puternice rădăcini sociale. Consider că cele două pot fi considerate ca făcând parte din aceeași categorie, date fiind trăsăturile comune și contextul mitologic mai amplu. Principalele argumente se referă la originea lor în mitologii 'inferioare', termen propus de Wilhelm Mannhardt, și la aspectele comune care le disting de duhurile casei în mitologii 'superioare', precum *lares* din cultura romană. De asemenea, urmăresc o analiză a prezenței folclorului în limbaj, privind atitudinile oamenilor față de folclor prin vorbele alese și prin zicători și descântece, care funcționează ca un soi de magie populară.

Cuvinte-cheie: *spiriduș, duende, mitologie inferioară, folclor, duhurile casei.*

Această lucrare are în vedere două ipostaze ale duhurilor casei: pe de o parte, *duende*, din cultura spaniolă, iar pe de altă parte spiridușul, din cultura română[1]. Pentru a putea reda o perspectivă de ansamblu asupra duhurilor, abordarea de cercetare este dublă, utilizând instrumente conceptuale din studiile de folclor și de lingvistică. Scopul lucrării mele este acela de a semnala asemănările dintre cele două duhuri. În acest sens, voi propune încadrarea acestora integra într-o categorie mai amplă de ființe ce împărtășesc trăsături dar și contextul mitologic mai amplu. Principalele argumente se vor referi la originea lor în mitologii 'inferioare' și la aspectele comune care le disting de duhurile casei în mitologii 'superioare', precum *lares* din cultura romană. Un element important ține de grupul imediat de apartenență al acestor spirite. În general ele sunt asimilate în categoria divinităților casei, însă o atare denominație este deopotrivă vastă si neclară. Nici *duendes,* nici spiridușii nu erau venerați ca zei, iar oamenii nu le dedicau altare pentru a-i aduce în cămin. Apariția duhurilor este mai degrabă spontană, întrucât ele sălășluiau în case din propria inițiativă. Astfel, ar fi mai potrivit să ne raportăm la ele ca duhuri asociate căminului. Ambele ființe au o prezență semnificativă în folclor, în basme și în sistemul popular de credințe, înregistrând asemănări simțitoare în ce privește reprezentarea, comportamentul, efectul asupra oamenilor și ritualurile adiacente.

Totuși, evoluțiile lingvistice diferă în mod semnificativ. În timp ce *duende* este amplu documentat începând cu texte din secolul al XI-lea, spiridușul are o reprezentare mai timidă, în surse folclorice și etnografice din secolul al XIX-lea. Termenul *duende* a trecut prin trei etape etimologice, care justifică prezența timpurie. În primele surse se înregistrează o formă redusă, *duen*, care nu avea sensul de duh, ci de stăpân al casei. Mai târziu, acesta a evoluat către *duen de/duende*, menținând același sens de stăpân, adăugând însă prepoziția *de* (al casei). În secolul al XV-lea, forma se stabilizează în *duende*, iar sensul evoluează către cel de duh al casei. În tratate de vrăjitorie, demonologie și exorcizări din modernitatea timpurie, *duende* devine subiectul unor dezbateri intense, iar din acest punct poate fi trasată evoluția sa lexicografică în dicționare monolingve și plurilingve. Din punct de vedere cronologic, prima sursă este tratatul împotriva detractorilor Catolicismului, *Fortalitium Fidei* (Fortăreață credinței), alcătuit de clericul și demonologul Alfonso de Espina și publicat în 1458, urmat de texte din secolul al XVI-lea, precum tratatul istoric *Apologética historia sumaria* (Istorie sumară apologetică) scris de călugărul Bartolomé de las Casas în 1566 și tratatul de demonologie *Jardín de flores curiosas* (Grădina florilor curioase) scris de Antonio de Torquemada și publicat postum, în 1570[2]. Acestor surse culte, operele unor cărturari de la începuturile modernității, li se adaugă basme, precum cele culese de

[1] Această lucrare face parte din cercetarea mea doctorală. Toate traducerile îmi aparțin. Am optat pentru traducerea termenului *duende* drept spiriduș în introducerea titlurilor basmelor, pentru a facilita înțelegerea.

[2] Parcursul lexical al cuvântului, în toate formele sale, s-a realizat prin intermediul unor instrumente de corpus: Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE) și Corpus Diacrónico del Español (CORDE).

Fernán Caballero, *El duendecillo fraile* (Spiridușul călugăr) și *La gallina duende* (Găina spiriduș). Basmele au un rol esențial în descrierea populară a duhurilor, dar și în trasarea unor conexiuni între spațiile culturale din Spania și România.

În schimb, spiridușul nu este la fel de bine atestat. Primele surse pe care le-am identificat sunt chestionarele etnografice realizate de Bogdan Petriceicu Hasdeu în anii 1887–1888, și de Nicolae Densușianu, în anii 1894-1896. Singurele surse anterioare acestora sunt articolele publicate de Simion Florea Marian în anii 1870, în reviste precum Albina Carpaților și Familia. În ciuda atestărilor relativ târzii, răspunsurile din chestionarele etnografice sugerează o prezență vie în cultura populară.[1] O altă sursă folclorică relevantă este a folcloristei Elena Niculiță-Voronca, privind datinile si credințele românești, cuprinzând informații culese la începutul secolului al XX-lea. Această lucrare, împreună cu studiile anterioare, au influențat alte cercetări, precum cele scrise de Tudor Pamfile si Marcel Olinescu. Nu în ultimul rând, printre cele mai importante surse populare sunt basmele. Bogdan Petriceicu Hasdeu a cules două astfel de istorisiri referitoare la spiriduși, anume „Cum s-a îmbogățit un sărac” și „Omul cu spiriduș.” Al doilea basm reflectă un tipar care apare desfășurat și într-un basm cules de Constantin Rădulescu-Codin, intitulat „Spiridușul”.

Se observă două mari direcții în sursele care reprezintă aceste ființe, cu consecințe semnificative asupra descrierilor lor, anume prezența în surse folclorice și surse teologice. Această clasificare bipartită a surselor reprezintă, de altfel, principala axă metodologică a lucrării mele. Cele două categorii de surse se află într-un constant proces de co-influențare, prin urmare nu le putem discuta separat. Sursele folclorice au un caracter popular și origini precreștine, iar cele teologice reflectă atitudinea oamenilor Bisericii, învățații care puteau să scrie și să citească. În cazul de față, sursele ce provin din spațiul spaniol sunt în principal de natură ecleziastică, și reflectă perspectiva elitei intelectuale și religioase. Din acest motiv, reprezentarea duhurilor este relativ unidimensională. Autorii textelor reluau principalele curente ale vremii, motiv pentru care descrierile lor ar putea să nu redea întru totul perspectivele oamenilor obișuiți. Acest aspect este sesizabil dat fiind contextul cultural al „Secolului de aur” în Spania. Începând cu sfarșitul secolului al XV-lea, Inchiziția spaniolă a intrat sub controlul direct al monarhilor, prin bula papală semnată de Sixtus al IV-lea, *Exigit Sincerae devotionis affectus* (Fita 1889, 442-491). Prin aceasta, Regii Catolici puteau să numească direct inchizitori pe teritoriul regatului, fără a îl implica pe Papă (Homza 2006, xvii). Dat fiind că autorii surselor sunt reprezentanți ai culturii savante, de sorginte ecleziastică, este de înțeles că abordările lor vor încerca să încadreze credințe eminamente păgâne în contextul impus de religia Catolică. Trebuie remarcat, însă, că autorii nu neagă existența duhurilor, ci încearcă să le ajusteze în așa fel încât să nu contrazică abordările dominante. Realizează acest lucru fie prin demonizarea lor, transformând un duh benign în diavol, fie prin umanizarea lor,

[1] Istoria lexicografică a limbii române reflectă precarietatea surselor, iar cercetări ulterioare vor discuta materiale începând cu Lexiconul de la Buda din 1825, pornind de la articolul lui Diomid Strungaru „Începuturile lexicografiei române” (1966).

conferindu-le trăsături omenești, fie prin minimizarea lor, devenind simple superstiții ale „vulgului”[1] (Ostling 2018).

Pe de altă parte, basmele reprezintă un instrument important pentru a încerca completarea descrierii duhurilor, deoarece sunt surse folclorice, chiar dacă au trecut prin modificări în procesul de culegere. Ce este foarte interesant în cazul basmului cules de Rădulescu-Codin este că îi menționează locul de proveniență, în acest caz județul Muscel, din perioada antebelică. Unii folcloriști cu publicații în aceeași ediție a revistei Ion Creangă oferă detalii cu privire la persoana de la care au cules povestea. De exemplu, aflăm că povestea „Fata, ferarul și ciobotarul” provine din localitatea Jorăști-Covurlui, spusă de „moș Gh. Crănganu maistru tâmplar” (Pop 2008, 202). Prin urmare, putem considera și chestionarele etnografice drept surse folclorice, dat fiind că cei ce le organizau menționează lipsa intervențiilor asupra materialului cules. Densușianu stabilește în dispozițiile tehnice ale chestionarului că referenții trebuie să folosească exprimările originale ale oamenilor, să consulte numai „oamenii bătrâni și neștiutori de carte,” pentru ca răspunsurile lor să nu fi fost „viciate” de accesul la diverse lecturi, iar mai presus de orice, să nu intervină asupra povestirilor oamenilor (Fochi 1976, xv). Niculiță Voronca de asemenea spune că „am scris fidel ceea ce-am auzit, nu am adăugat și nu am omis nimică, chiar daca mi-a părut ceva naiv” (Niculiță Voronca 1998, 21).

Cele două categorii de surse reflectă o distincție profundă la nivelul abordărilor, prezentă și la nivel mitologic, prin diferențierea dintre mitologiile superioare și cele inferioare (Mannhardt 1877, xxii). Conceptul a fost dezvoltat de folcloristul german Wilhelm Mannhardt, pentru a se referi la două mari direcții în teoria mitului (Tybjerg 1993). Pe de o parte, mitologiile superioare sunt definite de un panteon de zeități, care corespund cu religia liderilor, cea oficială. Pe de altă parte, mitologiile inferioare conțin punctele de referință ale oamenilor obișnuiți: sistemul de credințe de zi cu zi, patronii caselor, strămoșii (Olteanu 2021, 21-23). Astfel, este ușor de trasat o legătură între sursele teologice și mitologia superioară, în sensul în care ambele reflectă perspectivele dominante, în timp ce mitologia inferioară și sursele folclorice reflectă perspectivele populare, domestice. Acesta este contextul de apariție al unor duhuri precum *duendes* și spiridușii, care apoi sunt modelate și reprezentate în surse teologice-oficiale, ce la rândul lor au efecte asupra surselor populare. Prin acest cadru mitologic se pot explica unele asemănări dintre cele două duhuri, în special reprezentări similare din basme precum *El duendecillo fraile* și Spiridușul, ori chiar asemănări neașteptate la nivel lingvistic, în expresii precum *moneda de duende*/banul spiridușului (ancluzul), *tener duende/*a avea spiriduș sau *andar como un duende*/a umbla ca spiridușul. Se mai pot explica, așadar, și anumite corelații care apar între ele și zeități precum *lares*, din cultura romana.

Lares apar în interiorul unei mitologii superioare, spre deosebire de duhurile din spațiul românesc ori spaniol, însă ele se află într-o zonă neutră, intens dezbătută. Un motiv pentru incertitudinea și varietatea descrierilor este categoria socială a celor care

[1] Acest proces este tipic pentru ființele precum duendes ori spiriduși, și a fost analizat în detaliu de către Michael Ostling într-o discuție a „zeităților minore” (*Small Gods)* în spațiul european (Ostling 2018).

venerau zeitățile. Aceștia erau oameni simpli, preponderent sclavi și liberți, a căror perspectivă nu se reflectă în textele privind stratul elitar al religiei romane. Singurele surse disponibile sunt cele scrise de elite, care s-ar putea să nu fi fost implicați direct în venerarea *lares*. Descrierile lor prezintă zeii fie drept protectori ai unor spații liminale, cu precădere la răscruce de drumuri, dar apar altare și în bucătărie, lângă vatră, fie drept spiritele strămoșilor decedați, fie drept suflete neliniștite. Această ultimă categorie este de fapt cea a *larvae,* fantome ori spirite malefice ale celor care nu fuseseră înmormântați corect ori care suferiseră o moarte violentă. Cercetări recente au contrazis, totuși, această accepțiune a *lares,* conferindu-le poziția de zei protectori ai unui spațiu, ai căminului și ai răscrucii de drumuri. *Lares* erau zeii esențiali ai activităților cotidiene, precum prepararea mâncării, mesele, ori călătoriile (Flower 2017, 17).

Moștenirea latină în spațiul spaniol este evidentă încă din primele atestări ale duhurilor *duende*. Antonio de Torquemada definește *lares* în *Jardín de flores curiosas* drept echivalentul local al unui *duende* ori *trasgo,* spunând că „lares quieren decir lo que acá llamamos trasgos o duendecasa" (Suárez Figaredo 2012, 706). Atestările lexicografice reflectă această tendință. Istoricul Alfonso de Palencia (1423–1492) menționează de trei ori *duendes* în dicționarul său bilingv castiliană-latină din 1490, care este prima atestare lexicografică a *duende*, anterioară vocabularului lui Antonio de Nebrija. Toate cele trei mențiuni stabilesc o corelație clară între *duendes* și *lares,* prin definiții reciproce. Este ușor de observat moștenirea latină, dat fiind că duendes par să înglobeze în mod integral funcțiile și atributele *lares* (Palencia 1490). Dintre cele trei intrări, a treia, care oferă o traducere a *lar, laris* în castiliană, este cea mai grăitoare pentru eforturile cărturarilor epocii de a integra duhuri păgâne într-un sistem de credințe mai ușor de înțeles și gestionat, care nu reprezenta un pericol:

> „*Lar, laris*, înseamnă casă și vatră unde se face focul, iar între păgâni [înseamnă] duende, la plural lares sunt case sau familii sau altare sau vetre sau sacrifii sau *penetralia*[1] sau zei ai casei sau ai patriei." (Palencia 1490).

Însă *duende* nu moștenesc doar trăsăturile *lares*. Antonio de Nebrija oferă definiția termenului *duen de casa* drept *incubus, succubus* în vocabularul spaniol-latin din 1495 (Nebrija 1495). Aceeași definiție prin raportare la *incubus* și *succubus* este dată în multiple dicționare ale epocii care întrebuințau limba latină ca punct de referință, precum cel spaniol-englez-latin din 1591 (Percival 1591, 75).

De asemenea, în alte surse lexicografice *duendes* sunt definiți prin *lemures* și *larvae,* precum în vocabularul *Hispanicum Latinum et Anglicum* din 1617 (Minsheu 1617, 80)[2] ori într-un tezaur latin-spaniol din a doua jumătate a secolului al XVII-lea

[1] Am optat pentru păstrarea termenului din latină, *penetralia*, deoarece acesta apare în coloana în latină a dicționarului, referindu-se la partea cea mai intimă a unei clădiri, la fel ca altarul într-un templu. Termenul folosit în coloana în castiliană este *retrete*, care are acest sense de cameră mică, retrasă, în partea cea mai secretă a casei.

[2] În original: „Duende. L. Larva, lar, spiritus impurus. A. a wicked spirit; a Hobgoblin".

(Henríquez 1679, 174)[1]. Putem observa trimiteri analoage și în dicționare monolingve, precum în *Tesoro de la Lengua Castellana*, primul dicționar explicativ al limbii spaniole, realizat de Sebastián de Covarrubias in 1611. El menționează *larvae, lemures* și *lares*, specificând că cele trei denumiri exprimau diverse trăsături ale duhurilor *duende* (Covarrubias Orozco 1611, 330). Această tradiție se continuă odată cu apariția *Diccionario de Autoridades*, primul dicționar al RAE, în 1732, care menționează *larvae* și *lemures* ca echivalentele latine ale duhurilor *duendes* (AUT 1732).

Prin urmare, putem observa că la nivel lexicografic, se prefera explicația prin intermediul unor ființe deja cunoscute, chiar dacă trăsăturile care se atribuiau duhurilor nu reflectau întru totul reprezentarea populară. Putem observa acelasi lucru și în intrările lexicografice din dicționare care nu conțin exclusiv referințe la limba latină. De pildă, dicționarul lui Percival din 1591 mai definește *duende* și prin raportare la *Robin Goodfellow* (Percival 1591). Robin Goodfellow este un spirit asociat naturii ori casei în spațiul Anglo-Saxon. La rândul său, acesta are o istorie îndelungată, cu primele atestări înregistrate în OED în texte scrise de cărturarul protestant William Tyndale, precum *The Obedience of a Christian Man* (Obediența unui creștin) din 1528. Contextul de apariție este o asemănare trasată între Papă și *Robin Goodfellow,* care noaptea curăță prin locuință, dar dimineața totul este neschimbat[2]: "The Pope is kin to Robin Goodfellow which sweepeth the house, washeth the dishes and purgeth all by night. But when day cometh there is nothing found clean." (Tyndale 2000).

Aceeași abordare apare în dicționare plurilingve începând cu secolul al XVII-lea, indiferent de limbile de referință. Către franceză *duende* este definit drept „luiton, esprit de nuit," (Palet 1604), „follet, farfadet, esprit qui va de nuit par les maisons" (Oudin 1609, 215), către italiană drept „il folletto, spirito cattivo che va di notte per le case" (Vittori 1609, 246), către germană drept „Gespenst" (Mez de Braidenbach 1670, 106), etc. Însă această abordare nu apare exclusiv între limbi europene. Primul dicționar castiliană-arabă, realizat de călugărul Pedro de Alcalá în 1505 reflectă aceeași tendință de traducere a duhurilor prin denumirile spiritelor locale. Traducerea pe care o oferă pentru *duendecasa* este *vûmár (a dár)* (Alcalá 1505). În Enciclopedia lingvistică a teritoriului Al-Andalus, care analizează dialectul andaluz al arabei, această intrare este tradusă ca djinn (de casă) (Corriente, Pereira, Vicente 2017)[3]. Prin urmare, tiparul lexicografic nu apare doar în spațiul european, ci reflectă o atitudine generalizată cu privire la înțelegerea acestor duhuri. Acest fapt sugerează că pentru a se raporta la ființe puternic legate de cultura locală, o definiție explicativă nu ar fi redat toate nuanțele pe care localizarea duhurilor a oferit-o. Un motiv ar fi procesul de umanizare și minimalizare prin care acestea trec odată cu integrarea în cultura sursă, proces care

[1] În original: „Duendes, spectra, orum, C. Lemures, Var. Larvae, Plaut. Moneda de duendes, nummus commentitius, sictus, sutilis, inanis".

[2] Nu este o simplă coincidență înțelegerea lui *Robin Goodfellow* prin raportare la treburile casnice pe care nu le duce la bun sfârșit. Această reprezentare a duhurilor care la lăsarea serii deretică prin casele oamenilor este recurentă în basme (Thompson 1955-1958). De altfel, acesta apare și în basmul „El duendecillo fraile".

[3] Îi mulțumesc prof. Ángeles Vicente de la departamentul de Studii Arabe și Islamice din Universidad de Zaragoza pentru ajutorul său în identificarea și explicarea intrării lexicografice în arabă andaluză.

trebuie perpetuat și în cultura țintă, fiind vorba de o transpoziție culturală unde pierderea unor atribute ori dezvoltarea altora era secundară nevoii de transpunere.

Dicționarele menționate mai conțin un element relevant, ce ține de frazeologie. Multe dintre ele fac referință la expresii, precum dicționarul lui Covarrubias, care introduce expresia *tesoro de duende* pentru a se referi la comorile ascunse sub pământ care se transformă în cărbuni când sunt găsite (Covarrubias 1611, 330). Dicționarul lui Henríquez menționează expresia *moneda de duende* drept „nummus commentitius", monede imaginare, care este reluată în AUT, drept explicație pentru numele comun al unor bănuți, care dispar cu ușurință. Același dicționar mai conține o referință la expresia *parece un duende*, pentru a se referi la o persoană care mereu se ascunde în colțuri întunecate, asemenea unui *duende*. DRAE3 din 1791 conține o referință la expresia *tener duende*, prin care se referă la o persoană care generează un sentiment de neliniște prin comportamentul său (DRAE3 1791, 348).

Tradiția lexicografică de a face referințe la zei și spirite străine, cu precădere romane, se reflectă și în sursele literare din modernitatea timpurie. Al cincilea tom din tratatul *Fortalitium Fidei* prezintă lupta împotriva diavolilor și a puterii pe care o au asupra oamenilor, oferind și o clasificare a acestora în zece categorii. Într-o discuție privind demonii și posibilitatea ca spiritele „familiare" să existe, Espina menționează existența unor *duen de casa*, a unor *incubi* și *succubi*, sau a altor tipuri de demoni care manâncă și beau alături de oameni: „alli dicuntur vulgariter duen de casa. Alli dicunt incubi et succubi (...) alli comedunt et bibunt cum hominibus." (Espina 1494, f. CCLXXXIIr). Espina face distincția dintre categoriile de demoni, care înregistrează diverse atribute și funcții. În schimb, alți autori ai epocii, precum călugărul Bartolomé de las Casas menționează în tratatul său din 1566 existența spiritelor *duendes*, ale căror descrieri conțin trăsăturile unor *incubi* ori *succubi*, însă fără a le menționa pe nume. În *Apologetica historia sumaria*, de las Casas specifică comportamentul demonilor care, prin intermediul duhurilor *duendes*, profitau de domnițele care se prezentau la templu, plecând de acolo însărcinate, pentru a da naștere unor oameni, după cum se întâmplase cu mama lui Merlin, sau unor uriași:

> "los que llamamos duen o duendes solían usar mal de aquellas doncellas que se presentaban en los templos, de donde salían ellas preñadas y nacer dellas hombres, como se dice de la madre de Merlín. E de estas tales se cree haber salido los gigantes." (Casas 1566).

De las Casas mai menționează *duendes* și făcând referire la *lemures* și *larvae*, spunând că acestea sunt umbre înfricoșătoare, fie ale sufletelor condamnate, fie ale spiritelor malefice și impure, care, după spusele Sfântului Ieronim, sperie copiii și murmură în colțurile întunecate ale casei. Însă, conform lui de las Casas, teama este inutilă, deoarece duhurile se risipesc ca fumul când se face semnul crucii:

> "lemures o larvas, que son los duendes de casa, ninguna cosa son sino sombras terribles, o de las ánimas condenadas, o de los iniquísimos y sucios spíritus, la natura

de los cuales, según testifica Sant Hierónimo, se dice asombrar o espantar los niños, y en los rincones escuras de casa gorjear; pero este temor o terror inútil es, porque con la señal de la cruz, como humo se desvanece." (Casas 1566).

O abordare similară poate fi remarcată și în cazul spiridușilor. În ciuda lipsei unor surse primare la fel de vechi ca acelea din spațiul spaniol, basmele constituite în jurul spiridușilor ne ajută să identificăm multe dintre trăsăturile care au apărut deja în cazul duhurilor *duende*. În „Spiridușul," cules de Constantin Rădulescu-Codin, aflăm povestea unui călugăr căruia un păcătos i-a lăsat o sticluță cu un spiriduș. Atunci când călugărul îi spovedea pe oameni, spiridușul sarea din sticlă și îl avertiza când cineva nu spunea întreg adevărul. Nu a trecut mult, și faima așa-zisului sfânt care cunoștea păcatele oamenilor a ajuns până la împărat, împărătească și fata lor, care au mers împreună să vadă cu ochii lor harul călugărului. Și de această dată, spiridușul l-a ajutat. Totuși, atunci când a venit rândul fetei împăratului, spiridușul l-a împins să „păcătuiască" cu ea, într-un moment care sugerează caracterul demonic al misterioasei creaturi. După câteva luni, „fetei încep să i se umfle pântecele," iar călugărul este chemat să dea socoteală în fața tatălui. Din nou, spiridușul l-a ajutat pe posesorul său, spunându-i să își cerceteze bărbăția pentru a vedea că „nu mai este în rândul oamenilor". Convins de meșteșugul spiridușului, călugărul s-a înfățișat înaintea împăratului, pretinzând că fata este mincinoasă. Investigațiile „doftorilor", au risipit, însă, minciuna credulului monah, care contrar spuselor spiridușului, se afla, totuși, în rândul oamenilor. Odată dat în vileag, călugărul a fost condamnat la spânzurătoare. Spiridușul i-a făgăduit că nu îl va abandona nici de data aceasta, ci îl va ține de picioare, să nu fie sugrumat de laț. Duhul s-a ținut de cuvânt atâta vreme cât călugărul era privit de mulțime, dar după ce oamenii au plecat, i-a dat drumul. Aflat în agonie, călugărul l-a întrebat de ce îl abandonează, la care duhul l-a îndemnat să se uite pe câmpie, unde erau douăzeci de care de opinci sparte. Astfel, spiridușul și-a dezvăluit adevărata identitate, spunând că el este dracul și că își spărsese opincile până să îl vadă pe călugăr în spânzurătoare. Basmul se încheie cu moartea călugărului, urmat de două învățăminte: de atunci este un zid despărțitor între călugăr și păcătos la spovedanie, și, tot de atunci, a rămas vorba „și-a spart dracu opincile" când „cel care face rele e dat în capcană." (Pop 2008, 198-201). Urmărind tipologia folclorului, Ion Mușlea și Ovidiu Bârlea încadrează basmul în genul „omul nemulțumit cu soarta creată de spiriduș," menționând și „povestea unui om lacom de măriri care a avut spiriduș" (Mușlea, Bârlea 1970).

Asocierea dintre spiriduș și călugăr nu este prezentă doar în spațiul românesc. Unul dintre basmele spaniole tratează această conexiune, dintr-un unghi ușor diferit. *El duendecillo fraile* este povestea a trei surori care își câștigau traiul frământând pâine. Într-o zi, după ce s-au trezit, cele trei găsesc toate treburile casei deja încheiate. Strania întâmplare se repetă câteva zile în șir. Într-o noapte, fetele se decid să stea să vadă cine dădea dovadă de asemenea bunăvoință. Atunci ele găsesc un mic *duende*, îmbrăcat în straie ponosite de călugăr. Când au aflat cine le ajuta, fetele au vrut să îi mulțumească dându-i drept răsplată haine noi, pe care i le lasă în bucătărie. Când duhul a văzut darul

fetelor, a îmbrăcat straiele, și a și dispărut, spunând „Călugăraș cu straie noi/ nu vrea să frământe, nici să fie brutar.”[1]. Morala poveștii este că, asemenea Călugărașului, multă lume se arată a fi binevoitoare, până când obține o recompensă, iar apoi nu își mai amintește de cel care i-a răsplătit (Caballero 2001).

Acesta nu este însă singurul basm ce stabilește asemănări clare între cele două culturi. *La gallina duende* este altă poveste ce privește un *duende,* însă de data aceasta tematica se aseamănă cu cea a basmului românesc, deoarece tratează tema avariției. În acest basm, unei femei îi intră în curte o frumoasă găină neagră, care făcea zilnic ouă frumoase și albe ca varul, asemenea celor de curcă. Însă într-o zi găina nu a mai făcut ouă. Supărată, stăpâna nu i-a mai dat grâu, spunându-i că „Găina care nu ouă, grâu nu mănâncă.”[2]. La aceasta, pasărea deschide ciocul și îi răspunde, „Să fac ouă și să nu mânânc grâu, asta nu-i de mine.”[3], și dispare, ieșind pe geam. Astfel, gospodina își dă seama că găina sa neagra era de fapt un *duende*, care, jignit de calicia sa, a părăsit-o (Caballero 2001).

Asemănările dintre această reprezentare a *duendes* și spiridușul provin din descrierea folclorică a duhului românesc. Simion Marian prezintă credințele poporului român cu privire la spiriduși, inițial prin asociere cu figura vrăjitoarelor, care și-au vândut sufletul „Necuratului,” primind la schimb un spiriduș care le îndeplinește toate ordinele, și fără de care nu ar fi vrăjitoare (Marian 2000, 24). Sunt două metode prin care se poate obține un spiriduș. În prima variantă, babele iau un ou părăsit de o puică neagră care a ouat pentru prima dată și îl poartă cu ele la subsuoară nouă zile și nouă nopți. Din ou iese spiridușul, care pe măsură ce crește capătă alte forme: de șoarece, câine, țap etc. A doua metodă este cumpărarea spiridușului, fie de la o vrăjitoare bătrână în pragul morții, fie de la negustori. Pentru a scăpa de spiriduș, el trebuie învelit într-o năframă prețioasă și dus într-un loc cu multă lume, de unde să fie furat și să treacă la alt stăpân. Dacă stăpânul spiridușului moare fără a se fi dezlegat de el, atunci spiridușul rămâne stăpân pe sufletul și trupul său pe veci.

Spiridușul trebuia îngrijit cu atenție, trebuia să primească mâncare nesărată și tutun ca să fumeze. Dacă nu le primește, el „maltratează [vrăjitoarea] în tot chipul,” strică lucruri prin casă, iar stăpânul nu va putea duce nicio întreprindere la capăt. Însă, dacă este mulțumit, spiridușul își ajută stăpânul, aducându-i înapoi toți banii cheltuiți. Este în stare să găsească galbenii indiferent unde ar fi ajuns, luându-i chiar și din fața ochilor cuiva, fără ca acesta să își dea seama. De aici spune Marian că ar fi venit zicala „a pus cel mititel codița pe dânsul,” când cineva pierde vreun lucru dinaintea ochilor (Marian 2000). Tot în lista atributelor spiridușului este caracterul său atotștiutor. „Zodierii și vrăjitorii” sunt simpli interpreți ai spiridușului, neavând puteri proprii. Aceștia nu sunt singurii care se folosesc de spiriduș, pentru că toti cei care au spiriduș au un noroc aparte. De exemplu, un vânător cu spiriduș mereu se întoarce acasă cu

[1] În original, „Frailecito con hábitos nuevos,/ ni quiere amasar, ni ser panadero.”
[2] În original, „Gallina que no pone, trigo no come.”
[3] În original, „Poner huevo y no comer trigo, eso no es conmigo.”

vânat. Din acest motiv a apărut zicala „cutare trebuie să aibă spirituș” (Marian 2000), folosită pentru a se referi la cineva îndemânatic în toate.

Răspunsurile la chestionarele lui Bogdan Petriceicu Hasdeu și Nicolae Densușianu de la sfârșitul anilor 1800 și lucrările de folcloristică ale Elenei Niculiță-Voronca ne ajută să conturăm mai clar imaginea populară a spiridușului. În mare parte reflectă descrierea propusă de Marian, însă cu anumite detalii în plus. Chestionarele lui Hasdeu reiau reprezentarea spiridușului ca ființă necurată, supranaturală, „chipul dracului,” însă clarifică apariția sa sub formă de ban mic și fermecat, drept „un nasture vrăjit să câștigi orice cu el” (Mușlea, Bârlea 1970). Reprezentarea sub formă de ban este relevantă deoarece este reluată în descrierea procesului prin care stăpânul spiridușului trebuie să scape de el, după ce au trecut trei, cinci sau șapte ani. Proprietarul trebuie fie să îl vândă fie să îl lase să fie furat. În cel de-al doilea scenariu, stăpânul leagă un ban, care nu este altul decât spiridușul, de colțul unei batiste pe care o pune apoi în buzunar, cu colțul afară. Dacă cineva îi fură batista, atunci el scapă de spiriduș. Aceasta este o reprezentare mai detaliată a celei propuse de Marian, care înregistrează o asemănare semnificativă cu un obicei funerar. Prin tradiție, la înmormântare, se împart lumânări de care se leagă batiste, de colțul cărora se prinde un ban. Obiceiul pare a fi de natură pre-creștină, însă unele scrieri religioase actuale îl interpretează ca plată pentru „vămile văzduhului” pe care sufletul trebuie să le parcurgă atunci când se ridică de pe pământ. Nu consider că această justificare este completă, iar analize ulterioare privind relevanța banului din colțul batistei vor oferi o privire mai nuanțată asupra datinii.

Cele două metode de creare a spiridușului prezentate de Marian apar și în răspunsurile la chestionarul lui Hasdeu: clocirea din ou sau cumpărarea de la negustori. Hasdeu oferă, însă, unele detalii suplimentare. Cel ce clocește spiridușul este fie o vrăjitoare „lepădată de Dumnezeu”, fie „un evreu”, iar cei care îl vând sunt „greci”, din „cutare oraș mare, pe care nu-l știe nimeni”, din „Brașov (...) unde se crede că este o asemenea fabrică (...) din țara nemțească (...) din țara ungurească”. Conexiunea dintre spiriduș și reprezentanți ai alterității este limpede. Dat fiind că spiridușul este o întruchipare a diavolului, nu ne surprinde asocierea cu grupuri care nu erau acceptate în societate din motive religioase, culturale sau politice-ideologice. Cu toate acestea, am putea să ne întrebăm de ce spiridușul este asociat cu străinii, și nu alte spirite neutre ori malefice. Consider că există un argument lingvistic care să sprijine această asociere. Etimologia spiridușului ridică niște semne de întrebare cu privire la momentul în care termenul a intrat în limbă, prin raportare la datarea termenului „spirit”. Dicționarul lui Lazăr Șăineanu, a cărui primă ediție a apărut în 1896, definește spiriduș drept „1. Drăcușor de care, zice-se, vrăjitorii se servesc în săvârșirea farmecelor lor; 2. Fam. Copil foarte deștept. [Mold. *Spirituș* = pol. SPIRYTUŞEK, drăcușor].”. Același dicționar mai înregistrează o intrare pentru spirituș, cu definiția „Mold. Spiriduș: *spiritușul dracului îi zice* CR.”, unde această ultima trimitere este către un text scris de Ion Creangă (Șăineanu 1908). Prin urmare, încă dintr-un dicționar care urmărea în principal „tezaurul de vorbe populare”, un termen precum spiriduș are o strânsă

asociere cu spațiul străin, în particular cu cel polonez. De asemenea, termenul „spirit" nu are conotații religioase în spațiul ortodox, spre deosebire de termenul „duh", prezent în colocația „Duhul Sfânt". Așadar, este posibil ca spiridușul să își aibă originile într-un spațiu din afara celui românesc, ortodox, iar astfel să fie el însuși o reprezentare a credințelor străine de datinile românești.

În chestionarul lui Hașdeu, spiridușul are în mare aceleași atribute ca în descrieri anterioare. Își ajută stăpânul cu „servicii mari și multe," cu vrăjitorii și descântece, îndemnând omul la bine și la rău, însă o mențiune interesantă este că spiridușul „face să meargă telegraful (...) să umble trenul." Această coexistență a unor idei împământenite cu privire la abilitățile magice ale unui duh, alături de aspecte foarte concrete precum misteriosul mod de funcționare al trenurilor sau al telegrafului reflectă o atitudine definitorie a oamenilor unei epoci de tranziție. În contextul în care atât trenul cât și telegraful au fost introduse pe teritoriul românesc la jumătatea secolului al XIX-lea, este de înțeles că oamenii de rând au încercat să caute explicații simple pentru noile realități tehnologice care schimbau fizionomia lumii în care trăiau. Recursul lor la familiarul și totodată înspăimântătorul spiriduș este de înțeles. Aceasta mai reprezintă un argument pentru legătura dintre spiriduș și alteritate, deoarece atât trenul cât și telegraful erau tehnologii străine, încă necunoscute pe deplin la doar câteva decenii după introducerea lor.

În contrast cu descrierea amănunțită a spiridușului ce reiese din chestionarele lui Hasdeu, relatările lui Densușianu nu sunt la fel de ample. Ele prezintă totuși o remarcabilă corelație cu un alt obicei românesc, Călușarii. În răspunsurile la chestionarul realizat în Transilvania și Banat se înregistrează următoarea intrare cu privire la atributele „căpeteniei":

> „Vătaful se spunea că are <sperituș>, încât nu-l întrecea nimenea. <Sperituș>l> e o putere diavolească, de care nu poate scăpa decât mergând cu spatele în pădure, sfredelind întors cu spatele un pom și băgând <sperituș>l> în sfredelitură, după care se bate un cep (cui de lemn). Toate se fac cu mâinile la spate, fără să vadă ce face." (Fochi 1976, 39).

Prin urmare, putem observa încă un context în care este folosită expresia „a avea spiriduș" pentru a se referi la o persoană înzestrată cu abilități aparte. Ce este interesant este procesul descris pentru a scăpa de puterea spiridușului. Asemenea procesului prin care este furată năframa cu spiridușul, stăpânul trebuie să fie cu totul inconștient de proces, probabil pentru ca spiridușul să nu își facă iar drum înapoi la acesta. Aceeași reprezentare a procesului prin care se scapă de spiriduș este descrisă și de Elena Niculită-Voronca:

> „De vrai să scapi de dânsul să faci bortă într-un copac cu sfredelul, cu mâinile la spate; tot astfel, să faci un cep și să-l bați în bortă, că el atunci întră înlăuntru și țipă așa de tare și mai mult nu iesă." (Niculiță-Voronca 1998).

Spiridușul înregistrează și caracteristici care au apărut deja în descrierea duhurilor *duende*, în moștenirea lor latină. În chestionarele lui Hasdeu apare menționat că „dacă stăpânul este o femeie <trebuie să se culce cu el și alte plăceri să îi facă>, altfel i se întâmplă mari nenorociri" (Mușlea, Bârlea 2000). Această interacțiune a femeii cu spiridușul mai apare și în extrasele culese de Niculiță-Voronca. De exemplu, o intrare menționează că „e rău dacă scoate un bărbat pe drăcoaică și femeia pe drac, căci trebuie să doarmă împreună" (Niculiță-Voronca 1998).

În consecință, se remarcă faptul că aceste descrieri din surse folclorice redau o perspectivă largă asupra unui duh precum spiridușul, construind o imagine ce pare mai populară decât cea a duhurilor *duende*, care sunt puternic influențate de redarea cultă, în surse ecleziastice. Cu toate acestea, reprezentările în basme au creat o imagine mai puțin fixă ca cea din sursele cărturarilor. Descrierea din basme este mult mai asemănătoare cu cea a spiridușilor, la un nivel ce depășește simpla coincidență. Așadar, putem afirma că *duendes* și spiridușii împărtășesc anumite trăsături, cel mai probabil datorate contextului cultural mai amplu, care au reușit să depășească absența unor surse ce provin din aceeași perioadă. Pe de o parte, reprezentarea drept duhuri năstrușnice, cu origine demonice, cu atribute atât pozitive cât și negative, puternic legate de spațiul casei și de oamenii din casa, iar pe de altă parte asemănările lingvistice-frazeologice, toate aceste argumente sugerează încadrarea celor două duhuri în aceeași categorie de ființe, conform cu teoria propusă de Michael Ostling a zeităților minore din panteonuri pre-Creștine, care pe parcursul timpului s-au transformat în asemenea duhuri.

Sigle

AUT – Real Academia Española. 1732. Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo tercero. Que contiene las letras D.E.F. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española por la viuda de Francisco del Hierro. https://apps2.rae.es/DA.html, ultima accesare la 12 noiembrie 2022.

CORDE – Real Academia Española. Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. https://corpus.rae.es/cordenet.html, ultima accesare la 10 noiembrie 2022.

DRAE3 - Real Academia Española. 1791. Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Tercera edición, en la qual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces de los suplementos, que se pusieron al fin de las ediciones de los años de 1780 y 1783, y se han intercalado en las letras D.E. y F. nuevos artículos, de los quales se dará un suplemento separado. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra.

NTLLE – Real Academia Española. Banco de datos (NTLLE) [en línea]. Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española. https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle, ultima accesare la 12 noiembrie 2022.

OED – Oxford English Dictionary. OED Online. Oxford University Press. https://www.oed.com/, ultima accesare la 12 noiembrie 2022.

RAE – Real Academia Española.

Referințe bibliografice

Alcalá, Pedro De. 1505. *Vocabulista arávigo en letra castellana. En Arte para ligeramente saber la lengua aráviga*. Granada: Juan Varela.

Caballero, Fernán. 2001. *Cuentos, adivinanzas y refranes populares*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3f553, ultima accesare la 2 noiembrie 2022.

Casas, Bartolomé de las. 1566. *Apologética historia sumaria*. https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=4072, ultima accesare la 10 noiembrie 2022.

Corriente, F., Pereira, Ch., Vicente, A. 2017. *Dictionnaire du faisceau dialectal arabe andalou: Perspectives phraséologiques et étymologiques*. *Encyclopédie linguistique d'Al-Andalus*, vol. 2. Berlin-Boston: De Gruyter.

Covarrubias Orozco, Sebastián de. 1661. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sanchez. http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/4216062, ultima accesare la 20.10.2022.

Espina, Alfonso de. 1494. *Fortalitium fidei*. Nuremberg: Anton Koberger. https://archive.org/details/ita-bnc-in1-00000788-001, ultima accesare la 13 noiembrie 2022.

Fita, Fidel. 1889. *Nuevas fuentes para escribir la historia de los judíos españoles*. *Bulas inéditas de Sixto IV e Inocencio VIII*, în „ Boletín de la Real Academia de la Historia", tomo 15, p. 442-491. https://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevas-fuentes-para-escribir-la-historia-de-los-judos-espaoles-bulas-inditas-de-sixto-iv-e-inocencio-viii-0/, ultima accesare la 7.11.2022.

Flower, Harriet. 2017. *The dancing lares and the serpent in the garden: religion at the Roman street corner*. Princeton University Press.

Fochi, Adrian. 1976. *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea: Răspunsuri la chestionarele lui Nicolae Densușianu*. București: Editura Minerva.

Henríquez, Baltasar. 1679. *Thesaurus utriusque linguae hispanae et latinae*. Matriti: Ioannis Garcia Infançon.

Homza, Lu Ann. 2006. *The Spanish Inquisition, 1478–1614. An Anthology of Sources*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Inc.

Mannhardt, Wilhelm. 1877. *Wald- und Feldkulte*. Berlin: Borntraeger. https://archive.org/details/waldundfeldkulte02mann/mode/2up, ultima accesare la 17.10.2022.

Marian, Simion Florea. 2000. *Mitologie românească*. București: Editura Paideia.

Mez de Braidenbach, Nicolás. 1670. *Diccionario muy copioso de la lengua española y alemana hasta agora nunca visto, sacado de diferentes autores*. Viena: Juan Diego Kürner.

Minsheu, John. 1617. *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiossisimum, cum nonnullis vocum millibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanica Etymologijs*. Londres: Joanum Browne.

Mușlea, I., Bârlea, Ov. 1970. *Tipologia folclorului. Din răspunusurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu*. București: Editura Minerva.

Nebrija, Antonio de. 1495. *Vocabulario español-latino*. Salamanca: Impresor de la Gramática castellana.

Niculiță-Voronca, Elena. 1903. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. Vol. I. Iași: Polirom.

OED Online. *Robin Goodfellow*. Oxford University Press: www.oed.com/view/Entry/166621, ultima accesare la 6 noiembrie 2022.

Olteanu, Antoaneta. 2021. *Mitologie Română Vol. 1*. București: Cetatea de Scaun.

Ostling, Michael (ed.). 2018. *Fairies, Demons, and Nature Spirits. 'Small Gods' at the Margins of Christendom*. Tempe: Palgrave Macmillan.

Oudin, César. 1607. *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*. París: Marc Orry.

Palencia, Alfonso de. 1490. *Universal vocabulario en latín y en Romance*. Sevilla. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc416v3, ultima accesare la 1 noiembrie 2022.

Palet, Juan. 1604. *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa [...]. Dictionaire tres ample de la langue espagnole et françoise*. París: Matthieu Guillemot.

Percival, R. 1591. *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*. London: John Jackson & Richard Watkins.

Pop, Rodica (coord.). 2008. *„Ion Creangă." Revistă de limbă, literatură și artă populară*. Vaslui: Casa Editorială Demiurg.

Strungaru, Diomid. 1966. *Începuturile lexicografiei române*, în „Romanoslavica". Asociația Slaviștilor din Reublica Socialistă România. Nr. XIII, p. 141-158.

Suárez Figaredo, Enrique. (ed.). 2012. *Antonio de Torquemada, Jardín de flores curiosas* în „Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento (LEMIR)" 16: 605-834.

Șăineanu, Lazăr. 1908. *Dicționar universal al limbei române*, a opta edițiune. Editura „Scrisul Românesc" S.A.

Thompson, Stith. 1955-1958. *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Bloomington: Indiana University Press.

Tybjerg, Tove. 1993. *Wilhelm Mannhardt - A Pioneer in the Study of Rituals*, în „Scripta Instituti Donneriani Aboensis", 15:27-38. DOI:10.30674/scripta.67204.

Tyndale, William. 2000. *The obedience of a Christian man. London*; New York: Penguin Books. https://archive.org/details/obedienceofchris0000tynd/page/174/mode/2up, ultima accesare la 3 noiembrie 2022.

Vittori, Girolamo. 1609. *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle*. Ginebra: Philippe Albert & Alexandre Per.

DOI: 10.35923/QR.10.03.03

Laura MESINA
(Universitatea din București)

Specchi paralleli: Mircea Eliade, diplomatico in Portogallo. Identità e nazionalismo culturale

Abstract: (In parallel mirrors: Mircea Eliade, diplomat in Portugal. On identity and cultural nationalism) Published in 2016, 30 years after the death of Mircea Eliade, the "Portuguese Diary", the only one uncensored by the author himself, has enjoyed the attention of specialists and a small circle of readers of his work, but unfortunately not of a commensurate editorial campaign. The diary is an unmistakable testimony to Eliade's clear, prescient vision of the danger of Bolshevism and the total destruction of the values of Romanian modernity. In parallel with the diary, it is absolutely necessary today to reconsider his writings from that period, in order to understand in context both the cultural nationalism that characterised him and his cultural and diplomatic contribution, the role and nature of the historical studies he freely undertook at that time. I propose an integrated reading of Eliade's Portuguese texts and his diary in relation to the studies that accompanied the critical edition of the latter. I will seek to demonstrate that Eliade constructs a complex textual system (diary, studies, articles), a cathedral that allows him to be both inside worlds/mirrors as well as outside them. Eliade translates himself from one textual medium to another with the same total commitment. Eliade offers us a unique case in Romanian cultural diplomacy, in the midst of the World War, constructing a historical device of the identity of the nation in whose service he is in Lisbon, of the "Latins of the East", and another, of the country towards which he makes the most profound gesture of respect: that of writing an extremely well-documented, but also philosophical, history to be transferred to the neo-Romanic (Romanian) culture at the opposite end of Europe. A Europe on fire.

Keywords*:* *Mircea Eliade, Portuguese Journal, Portuguese writings, cultural nationalism, neo-Romanic Otherness.*

Riassunto: Pubblicato integralmente in edizione critica in Romania nel 2006, 30 anni dopo la morte di Mircea Eliade, il "diario portoghese", l'unico da lui stesso non censurato, ha goduto dell'attenzione di specialisti e di cerchie (relativamente ristrette) di lettori della sua memorialistica; e purtroppo non con un'adeguata campagna stampa. Il giornale attesta, senza possibilità di smentita, la visione premonitrice di Eliade, ed estremamente chiara, sul pericolo del bolscevismo e sulla totale distruzione dei valori della modernità rumena. Parallelamente al diario, oggi è imperativo riconsiderare i suoi scritti di quel periodo, per comprendere, nel contesto che lo caratterizzò, sia il nazionalismo culturale, sia il suo contributo culturale e diplomatico, il ruolo e la natura degli studi storici intrapresi da lui stesso in quel momento, in un modo libero. Propongo una lettura integrata dei testi portoghesi di Eliade e della sua rivista in relazione agli studi che hanno accompagnato l'edizione critica di quest'ultima. Eliade costruisce un complesso sistema testuale (diario, studi, articoli), un'architettura che gli permette di essere sia dentro i mondi/gli specchi, che fuori da essi; egli si traduce da un mezzo testuale a un altro con la stessa implicazione. Eliade ci offre un caso unico di diplomazia culturale rumena, nel bel mezzo di una guerra mondiale, costruendo un dispositivo storico per l'identità della sua nazione, cioè dei "latini d'Oriente", al cui servizio è a Lisbona, e un altro omaggio, facendo un gesto profondamente rispettoso, quello di scrivere una storia del Portogallo ben documentata, da trasferire alla cultura neoromanica (rumena) dall'estremo opposto dell'Europa. Un'Europa in fiamme.

Parole chiave: *Mircea Eliade, Diario portogheze, scritti portoghesi, nazionalismo culturale, alterità neoromanica.*

Ritratto allo specchio del testo: *Diario portoghese*

Nel 2006 è apparsa in Romania l'edizione critica dell'unico giornale non censurato di Mircea Eliade, scritto in Portogallo negli anni di massima repressione della guerra. Essendo, quindi, a Lisbona, come addetto stampa, poi addetto culturale e, nell'ultimo anno, come ex dignitario dell'Ambasciata Rumena, Eliade *tra-scrive* sul Diario il periodo portoghese la svolta decisiva della sua vita, senza prevedere fin dall'inizio che sarebbe stato così. La testimonianza è rivelatrice: ci viene rivelato *un altro Eliade* − come sottolineato da Sorin Alexandrescu, autore del volume e della prefazione che ne accompagnava l'edizione (Alexandrescu 2006), nonché Roberto Scagno nella prefazione alla traduzione italiana della rivista (Scagno 2022, 351-372); un Eliade diverso dal giovane assistente idealista di Nae Ionescu (prima di partire per l'Ambasciata Rumena a Londra), ma anche del ricercatore dedito agli studi scientifici, completamente astratto dal mondo politico, che l'Occidente conoscerà a partire da la fine della guerra.

> "In quei quattro anni circa passati in Portogallo, tenni un Diario abbastanza elaborato, soprattutto fra il 1942 e il 1945. Se un giorno sarà stampato integralmente, l'eventuale lettore vi troverà molti fatti e informazioni utili per comprendere quell'epoca. Non cercherò di riassumerli qui. Mi accontenterò di ricordare solo gli eventi che hanno avuto un ruolo nel percorso della mia vita e di indicare i cambiamenti, le revisioni e, in ultima istanza, il rinnovamento delle concezioni e delle speranze che avevo prima della mia partenza dalla Romania." (Eliade 1995, 61).

Una parentesi di questa biografia, rivelata ai rumeni dal *Diario*, due decenni dopo la sua morte, non solo trasforma il profilo sbiadito in un ritratto incisivo, ma, per la prima volta, collega le epoche storiche e converte lo strano intervallo in un grande episodio biografico, quella di un maturo e a volte introverso personaggio, un visionario dilaniato dallo spettro della storia rumena del dopoguerra, bolscevizzata; un diplomatico, considerato esemplare nella sua professione, che viene assunto come scrittore e storiografo nell'opera di promozione della cultura e dei valori identitari rumeni; lì, all'estremità opposta dell'Europa, nel "Paese di servizio", che però diventa un "Paese servito", visto che l'Eliade scrive, per informare i rumeni, e per la storia del Portogallo. In questo modo svolge un duplice servizio di addetto culturale, costruendo parallelamente un ampio quadro storico per ciascuna nazione, un corpus di rappresentazioni culturali e storiche, basato sulle immagini di sé che le due identità collettive hanno precedentemente creato.

Eliade va così ben oltre il suo semplice compito di impiegato d'Ambasciata, diventando uno scrittore storico per i due popoli neolatini, situati agli estremi dell'ex mondo romano. Non a caso, negli anni in cui l'imperialismo hitleriano concentrava le sue forze sul confronto con l'imperialismo bolscevico, Eliade si assume di essere un istruito che gioca il ruolo di diplomatico, utilizzando la leva del testo non solo per aiutare le due nazioni a cui si sentiva debitore della conoscenza reciproca, ma anche

per esorcizzare la sua terrificante paura del futuro comunista in Romania − che tra l'altro aveva previsto nelle pagine del *Diario*. La sua lucidità politica e l'impressionante capacità di "leggere" *la storia che verrà* attraverso l'esperienza del passato più lontano o recente, lo prepararono per la fine della guerra. Per lui, la strada per il Paese era definitivamente chiusa, e lo sapeva molto prima che il suo appoggio diplomatico venisse ritirato nel 1944, lasciando per sempre il Portogallo (di fatto, l'unico posto che lo legava ancora all'impegno nei confronti della Romania).

Nel loro insieme, i testi portoghesi, il diario, gli scritti letterari e scientifici, riproducono momenti iniqui/diversi: dall'agenda quotidiana dell'autore come dignitario di Stato, al dramma personale per separazione con la Romania, in seguito all'ascesa del potere comunista e alla bolscevizzazione del Paese; dalle opere dello scrittore ai progetti del ricercatore. Soprattutto nel Diario, ritroviamo un ritmo sincopato, molteplici direzioni di coagulazione della sostanza narrativa, dispersioni o, al contrario, concentrazione di appunti, quadri d'epoca, scene, bozze, paesaggi urbani, ritratti, riproposizioni − tutte colte in una dimensione talvolta calma, a volte drammatica, altre volte teatrale, a volte brutalmente onesta. Disceso in quello che diventerà per lui il purgatorio portoghese, Eliade sembra completamente combattuto tra una memoria identitaria che gli condiziona da lontano l'esistenza, e dal passato (la famiglia, la Romania, gli amici) combinata con un'ossessione per il divenire (storica, spettrale o personale che sia), che lo motiva a continuare, avendo come obiettivo la cultura e i valori occidentali.

Immagini nazionali in specchi paralleli: i rumeni e i portoghesi, nella rivista e negli scritti storici di Eliade

Il *Diario portoghese* apre un'altra possibile lettura dei libri di storia, pensata a fini di propaganda culturale, come impegno del dignitario per il trasferimento delle immagini tra il pubblico rumeno e quello portoghese. Entrambi *Romeni, Latini d'Oriente* (scritto in francese tra il 28 settembre e il 4 dicembre 1942, a Lisbona, e pubblicato nel 1943 in portoghese e in rumeno), e *Salazar e la rivoluzione in Portogallo* (editato tra il 19 novembre 1941 e 29-30 maggio 1942, apparso in Romania nello stesso anno) sono studi approfonditi sulle rappresentazioni del Sé e sulla rappresentazione dell'Altro e lasciano intravedere, nel tessuto delle argomentazioni storiche, la visione del sacro e del profano, sintetizzata nella celebre opera con questo titolo del 1956. Gli scritti storici portoghesi, segno simbolico della separazione dal periodo di impegno politico *da* o *per la* Romania, appaiono ora, attraverso l'inedito filtro del diario di Lisbona, come firme su capitoli che saranno chiusi per sempre, così come il volume *Sacro e il Profano* segnerà il distacco dal periodo francese, aprendo al tempo stesso il capitolo delle grandi opere di storia delle religioni.

Una seconda possibile via di indagine, avendo come "testimoni" il testo del diario e gli scritti del periodo portoghese, è il rapporto tra *Autore*, narratore, personaggi di riferimento, ed un terzo è quello tra tempo e spazio[1].

Di seguito tratterò solo alcuni aspetti.

Lo spazio sacro

> "Il modo più felice per scrivere un'introduzione della storia di un popolo è cominciare dalla geopolitica e finire con lo studio della sua missione storica. Tra questi due poli compaiono e si intersecano gli altri fattori storici." (Eliade 2006, vol. 2, 220).

Eliade non persegue una storia oggettiva dei rumeni, ma preferisce una storia di ritagli rappresentativi, legati tematicamente o tipologicamente, con una funzione autolegittimante, per collegarla alla civiltà europea (Eliade 2006, vol. 2, 219); raccoglie e corrobora dati ai quali assegna una funzione argomentativa per l'identità nazionale e per le opzioni storiche dei romeni (molte di loro, cliché dell'immaginario collettivo, poi riprese nei manuali comunisti del dopoguerra).

L'importanza geopolitica della Romania è qui supportata dal valore dello spazio e dal rapporto che i suoi abitanti hanno con essa. Il carattere di frontiera europea del suo paese porta Eliade a richiamare ampiamente il passato, oltre che l'attuale situazione politica (vedi anche le annotazioni del diario del 23 settembre, 17, 19 novembre e soprattutto 28 novembre e 1 dicembre 1942) nonché, in modo disperato, le probabilità storiche per il futuro (le drammatiche premonizioni del *Diario* sulla distruzione della Romania democratica sono commentate da: Alexandrescu 2006, cap. II, 24-41), in relazione al pericolo bolscevico. Per il resto, l'Europa diventa uno spazio compresso (come si è visto accadere anche con il Portogallo nel volume di *Salazar*...), rappresentato solo come un'alterità affine ma relativamente indifferente quando, ad esempio, i rumeni richiamarono l'attenzione sui pericoli provenienti dall'est e quando si difendevano, offrendo un efficace sostegno agli altri. Eliade, in quanto autore di *Romeni, Latini d'Oriente*, discutere per l'Altro − il suo lettore portoghese − ma discute anche per se stesso, come individuo, sull'identità rumena − che non ha abbandonato e non abbandonerà mai, come dimostra tutta la sua creazione successiva, di corrispondenze, memorie, testimonianze, introdotte da altri su di lui.

[1] Roberto Scagno propone due livelli di lettura e individua tre temi principali: "Come leggere il Diario portoghese? Una testimonianza autentica, non mediata, non filtrata letterariamente di una crisi esistenziale e professionale che si conclude positivamente con l'incipit vita nova della partenza per Parigi? Oppure, più realisticamente, come «uscita dal labirinto» con lucidità critica dei propri limiti e soprattutto delle proprie contraddizioni umane e culturali non risolte? Personalmente, ritengo siano compossibili le due letture o meglio siano entrambe utili e necessarie. Propongo di individuare alcuni temi principali, pur tenendo presente il loro intrecciarsi nella riflessione, e ovviamente nella vita dell'autore, e precisamente: 1) la creazione letteraria e scientifica; 2) la romenità (românism); 3) la crisi esistenziale, metafisica e religiosa." (Scagno 2022, 366).

La rottura con lo spazio-matrice mette in crisi la sua identità − espressa nel diario, nell'articolo *Dor*, su quello dei canti natalizi (*colinde*) romeni, ecc. −, che conduce anche alla proiezione dello spazio nel proprio immaginario mitico, come fattore ordinatore del proprio destino storico e politico. L'esperienza drammatica del distacco da questo spazio, attraverso l'opzione dell'esilio dell'autore, non porta, come in altri casi, all'abbandono del tema, ma, al contrario, alla sua ossessiva ripresa nella maggior parte dei suoi scritti, in forme mascherate, che però sembrano meno drammatiche (Alexandrescu 2006, cap. IV, 209-229 e cap. V, 229-293). Lo spazio sacro rimane, come sappiamo, un sovradimensionamento del suo sistema di pensiero scientifico e appare molto più importante del tempo, proiettato ormai nella ierofania piuttosto che nella storia politica.

Tempi e spazi, in chiasma

Peraltro, sia il *Diario*, che gli altri scritti a corredo attestano il fatto che *Breve storia della Romania e dei rumeni* e *Salazar* furono scritti insieme, come dono e controdono firmati dallo stesso autore, in un gesto equilibrato nei confronti delle due culture, ponendole così in un dialogo di rappresentazione identitaria. Solo che l'investimento degli spazi, ai due estremi dell'Europa latina, avviene con strategie diverse, anche attraverso una formula di chiasma narratologica.

I libri sono costituiti da due parti, disuguali, e il fatto è più visibile nel caso *Breve storia della Romania e dei rumeni*, molte volte meno testuale di *Salazar*. Se nella prima parte del testo sul Portogallo, egli descrive l'Ottocento come uno spazio profano, una sorta di decadenza dallo status che aveva in precedenza la grande cultura iberica, uno spazio segnato da una valanga di rivoluzioni sfortunate, al confronto la prima parte del *Romeni...*, la più ampia, è dedicata a riconfermare il valore sacro dello spazio difeso e abitato dai Romeni, dalla protostoria alle soglie della modernità.

Il caos portoghese corrisponde, quindi, non cronologicamente, ma strutturalmente, all'armonia del cosmo rumeno. In chiasma, come dicevo, e implicitamente dicotomica, la seconda parte di ogni libro inverte il senso: da un lato, l'uomo politico Salazar ha ridimensionato lo spazio, attraverso se stesso come persona e attraverso diversi altri effetti: il destino impresso al Portogallo, la visione storica e missionaria, i valori dei suoi gesti di potere, come rifondatore; d'altra parte, Eliade ritiene che la Romania mantenga una linea tradizionalista, se non perde effettivamente nel tempo la sua forza sacra e cade nel profano.

Quindi, costruzioni identitarie capovolte: per il Portogallo ci viene mostrato il ritorno alla storia − grazie a una salvifica visione politica e morale, la cui forza Eliade vede in Salazar −, mentre la Romania è una frontiera la cui esistenza è apocalitticamente minacciata da un nuovo pericolo proveniente dall'est, quello del bolscevismo, senza che questa volta i romeni potessero opporsi alla leggendaria resistenza della premodernità.

Il tempo come ierofania

I tempi della storia si connotano diversamente, la storia eroica, mitizzata diventa ierofania anche attraverso il potere dell'uomo religioso, *dell'inviato*, sia che si intenda un sovrano rumeno medievale, un popolo o un dittatore portoghese. In definitiva, la visione scientifica di Eliade incontra la sua visione della missione storica dei rumeni nella premodernità, dei portoghesi sotto il regime di Salazar nella modernità e con la sua filosofia politica, espressa anche in *Il sacro e il profano*: colui che santifica il mondo è chi detiene il potere fondante, chi "fa" la realtà, chi ha un progetto nella storia, chi è effettivo. Proprio per questo, la prima parte dell'opera sul Portogallo si presenta come una cavalcata teatrale, come un atto fittizio o almeno pseudo-reale, esattamente come la decadenza del periodo rumeno dopo la gloriosa premodernità. Per contrasto con questi, i tempi sacri dei due libri sono reali, e perché la storia si è fatta attraverso il confronto, insieme a tutta l'eccezionalità della forza inaugurale, fondatrice.

L'autore stesso scrive le due parti glorificanti dei libri di cui parliamo con la coscienza, credo, dell'uomo religioso, di colui che vede la realtà in un altro modo, nel senso di una ierofania nella storia. La lezione portoghese che Eliade cerca di tratteggiare è ancora più marcatamente moralizzante, se si tiene conto della sua visione critica dell'uomo moderno, divenuto uomo non religioso, che ha perso il valore sacramentale del rapporto con il mondo, con natura e con lo spazio. L'incapacità dell'uomo caduto di fare un uso sacro dello spazio, del tempo e della vita si riflette nei due libri di storia attraverso immagini capovolte.

Deittici del doppio rispecchiamento: Romania, Portogallo e il ricentramento del mondo

Lo spazio portoghese, caotico, è rappresentato solo socialmente e politicamente, in nessun modo geografico, come se, essendo lì, Eliade non lo vedesse, non lo percepisse come condizione di esistenza. Va da sé, diventa irrilevante, irreale. La situazione in esso conduce all'astrazione e alla transizione verso una narrazione socio-politica trascritta in uno spazio scenico, in una scenografia urbana sufficiente per il dispiegarsi di improvvisi cambiamenti nell'azione.

Lo spazio matrice legittimante per Eliade, quello rumeno, è creato secondo un processo e un modello cosmologico, mentre lo spazio ospite non è descritto dall'inizio, ma *ex abrupto*, da un momento dirompente della sua storia. Ma "la creazione del mondo diventa l'archetipo di ogni gesto umano creativo, qualunque sia il piano di riferimento" (Eliade 1992, 44), in quanto tale il gesto di (ri)fondazione è obbligatorio per stabilire la sacralità di un mondo; può essere ripetitivo e autonomo, indipendentemente dal luogo di esecuzione. Lo spazio portoghese rientra dunque nel paradigma del sacro dal momento dell'apparizione di Salazar (si veda il lungo passaggio della sua infanzia e adolescenza).

Lo spazio lontano della Romania (premoderno), invece, ha consistenza, è un cosmo ordinato per forme geografiche, è naturale e forte, aperto[1], ha come riferimento i quattro punti cardinali, è inquadrato da quattro grandi acque: Tisa, Dniester, Mar Nero e Danubio e divise in quattro regioni, fondate a loro volta e (ri)fondate insieme, da Michele il Coraggioso (Mihai Viteazul) e poi da Re Ferdinando. Lo spazio rumeno è ordinato sia dall'acqua - questa volta non nefasta, infernale, ma benefica e creatrice -, sia dalla montagna, con tutta la sua forza sacra, del mondo alto, "il luogo più vicino al cielo", essendo i sacri templi solo le sue battute. La sua materialità ancora l'atto storico, sostiene il gesto di prendere possesso e mantenere la proprietà e il potere.

Ecco la catena argomentativa che fa accadere la vera ierofania storica non in un *qui* (portoghese), ma in un *là* (rumeno), ma, ribaltando i tempi, secondo la logica di Eliade, non in un *ora*, ma in un *allora*. Quindi: *qui e ora*, il Portogallo guidato da Salazar; *lì per allora*, Romania premoderna - storie sacre che devono essere poste attraverso il gioco della scrittura in un rapporto contaminante. Il volume di *Salazar*, dal punto di vista della logica nel rapporto sacro-profano, è una possibile lezione perché *lì* e *allora* (ri)acquistino valore ierofanico, rientrando nella storia come un cronotopo attraverso il quale l'uomo religioso ridimensiona la sua esistenza, in modo che la missione si possa compiere, e lo spazio rumeno si rimetta a fuoco, si ricentri *ora*.

Direi di più: scrivendo la prima parte di *Romeni*... sul lungo e glorioso Medioevo, Eliade pensa a un'identità perfettamente coerente, ma in chiave tradizionalista, e diventa critico nei confronti della modernità romena; al contrario, scrivendo *Salazar*, descrive il periodo che precede il suo modello storico come caotico, indeterminato e, invece, integra la sua contemporaneità, la assorbe al punto da essere lui stesso una "casa" temporanea, quindi un sostituto accettabile per la Romania. Il caos portoghese è causato dalla caduta dell'impero colonialista, ma anche dal decadimento morale interno. Mentre, ad esempio, nello spazio rumeno l'acqua era controllata, *qui*, nello spazio portoghese, è atavica; la montagna *lì* comandava, *qui* c'è solo uno spazio ambiguo, disordinato, isolato da un muro invisibile, malvagio, che *pre*forma la storia, *pre*determina i caotici sconvolgimenti della situazione.

L'abbandono della casa rumena dopo il 1945 avviene gradualmente, inconsapevolmente, a partire dal 1941, *appropriandosi* ad una temporanea casa iberica, nella traslazione definitiva verso Occidente. Forse per questo Eliade cerca una nuova legittimazione storica, un'altra ierofania che aiuti i suoi connazionali − ma anche lui, perché ha bisogno di un punto di riferimento a lui contemporaneo, di una certezza storica e morale che gli garantisca, e lo aiuti a ordinare, lo spazio della diplomazia attività, di impegno politico. Per lui come autore, l'atto di *scrivere la storia* può essere

[1]. "L'uomo delle società tradizionali non poteva vivere che in uno spazio aperto al superiore, in cui la rottura di livello è simbolicamente assicurata e in cui la comunicazione con l'altro mondo, il mondo "trascendentale", era ritualmente possibile (...) L'uomo delle società tradizionali sente il bisogno costante di esistere in un mondo totale e organizzato, in un Cosmo." (Eliade 1992, 42-43); oppure: "Il centro è proprio il luogo dove avviene una rottura di livello, dove lo spazio diventa sacro, reale per eccellenza. Una creazione comporta la sovrabbondanza della realtà, cioè l'irruzione del sacro nel mondo." (Ibidem, 44).

equiparato a una manifestazione cosmogonica per appropriarsi di un territorio, un necessario quadro di riferimento. Ordinandolo attraverso la scrittura, lo trasforma nel cosmo creato; un modello santificato dalla visione, ma anche una legittimazione della sua situazione in quel mondo, un significato necessario.

Eliade crea un possibile secondo centro del mondo, il Portogallo salazarista, che abbandona quando perde lo scopo di questo gesto e quando capisce che la Romania non ha più nulla a che fare con un simile modello. Per se stesso, penso, la forza del centro, la forza del mondo sacro passerà nel lavoro scientifico. Da quanto si può vedere nelle sue memorie, nel suo diario successivo o nelle testimonianze di altri, è sempre stato molto discreto riguardo al suo pensiero di uomo religioso e al suo rapporto con il suo luogo nativo e sacro di identità.

"Opuscolo", come chiama *Rumeni…,* rimane, quindi, la sua ultima dichiarazione storico-politica e la firma che riconferma l'immaginario collettivo e l'immagine di sé nella nazione rumena, resa anche attraverso le rappresentazioni culturali dei suoi scritti portoghesi.

Come mostrano molte testimonianze personali su Eliade, in rari momenti e spesso apparentemente in modo involontario, il filosofo delle religioni ha riaffermato l'esistenza nascosta, per lui, dello spazio sacro, punto fermo nella sua memoria identitaria e nella sua coscienza civica e storica, "il mondo di casa”. Se la Romania gli apparirà dal punto di vista politico, forse, come dei "frammenti di un universo in frantumi", rimane invece, personalmente, culturalmente e identificabilmente, il luogo con lo statuto ontologico più forte, "un luogo sacro dell'universo privato". Lo spazio rumeno sarà sempre uno spazio disomogeneo per lui, ma non quello fisico, dopo la guerra, ma quello fisico dei suoi ricordi. La sacralità del luogo natale si mantiene nella faglia tra le due immagini, come confine assoluto e muro invalicabile, come soglia di opposizioni, varcato quotidianamente da coloro che sono rimasti in Romania, impossibile da varcare da chi è lontano.

Proprio per questo la soglia portoghese è tragica nella memoria identitaria riprodotta dai suoi scritti di quel periodo. Questo Eliade, l'addetto culturale e lo scrittore impegnato nel suo progetto storiografico, di rilevanza imagologica, rimasto sconosciuto fino al 2006 in Romania, completa e chiude un *puzzle* che ha senso. Il periodo portoghese è davvero il purgatorio attraversato controvoglia, dove Eliade lascia il suo passato politico rumeno e da dove parte per un'altra strada, di un'unica vocazione: quella di ricercatore e professore universitario. Il prezzo richiesto dalla storia e dal destino: l'esilio.

A partire da queste molteplici convergenze, di interesse scientifico, il compendio di storia *Rumeni...* non può essere visto, come è accaduto, per assurdo, come un'argomentazione legionaria, ma come una radiografia e un'ermeneutica dell'immaginario romeno premoderno, nell'inquadratura di un nazionalismo culturale trattato in modo scientifico. In altre parole, come conferma, attraverso argomentazioni imagologiche, dell'immagine di Sé e dell'identità costruita dei rumeni, nel contesto in cui l'autore cercava ponti, possibili somiglianze o difformità tra lo spazio della sua

cultura e quello della cultura ospitante, ponte tra il proprio passato e il mondo occidentale in cui vivrà per il resto della sua vita.

Bibliografia

Alexandrescu, Sorin. 2006. *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*. Bucarest: Humanitas.

Eliade, Mircea. 1992. *Sacrul și profanul*. Traduzione di Rodica Chira. Bucarest: Humanitas.

Eliade, Mircea. 1995. *I messi del solstizio. Memorie 2* [1937-1960]. A cura di Roberto Scagno. Milano: Jaca Book.

Eliade, Mircea. 2006. *Jurnalul portughez și alte scrieri*. A cura di Sorin Alexandrescu. Prefazione di Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu e Mihai Zamfir. Bucarest: Humanitas. 2 voll.

Scagno, Roberto. 2022. *Prefazione a M. Eliade,* Diario portoghese, in *Libertà e terrore della storia. Con altri studi sull'opera e il pensiero di Mircea Eliade*. A cura di Alvaro Barbieri, Dan Octavian Cepraga, Iulia Cosma, Nicola Perencin. Alessandria: Edizioni dell'Orso, p. 351-372.

DOI: 10.35923/QR.10.03.04

Eusebiu NARAI
(Université de l'Ouest
de Timişoara)

Les relations internationales entre août et septembre 1939, reflétées dans les pages du journal banatien L'Ouest

Abstract: (International relations between August and September 1939, reflected in the pages of the Banat newspaper <The West>) The year 1939 began with shocking news for all those who believed in the values of democracy and in maintaining the territorial *status quo* established at the end of World War I: on January 2, the American magazine Time named Adolf Hitler as "Man of the Year". It should not be forgotten that 1938 marked the "triumph" of Franco-British conciliation, which had reacted "pale" to the March Anschluss and preferred to resolve the Sudeten crisis by ceding this overwhelmingly inhabited area by the Germans. Located in southern Czechoslovakia, to the Third Reich, following a conference in Munich with Germany and Italy, along with France and England, in September. Poland and Hungary also contributed to the dissolution of the Czechoslovak state, taking over, under pressure (Hungary), with obvious Italian-German support, and the ultimatum (Poland), important regions of the Czechoslovak Republic: Tešin and Friestadt – to Poland and, respectively, Ruthenia (Ukraine) Subcarpathian – to Hungary. The signing of the Ribbentrop-Molotov Pact on August 23, 1939, was a prelude to World War II. «The West» newspaper presented, commented on and disseminated information on the evolution of international relations after the disappearance of the Czechoslovak state from the map of Europe, from credible sources, the analyzes of its reputable editors proving extremely relevant and objective. Not even the change of the profile of the mentioned newspaper determined the renunciation of the excellent foreign policy column, emblematic for this publication. The main events were Bulgarian revisionism, the Danzig crisis, the military maneuvers carried out by Germany and Italy, Hungarian revenge, the debates in the British Parliament on the imminence of a devastating new war, the internal reconciliation in Yugoslavia amid deteriorating international political climate, the ministerial dialogue between the prime minister the French (Daladier) and the German Chancellor (Hitler), the astonishment of the Japanese ruling circles towards the signing of the Ribbentrop-Molotov Pact (August 23, 1939), which marked the division of spheres of influence in Europe between the Third Reich and the Soviet Union and was preparing for the outbreak of the Second World War.

Keywords*:* *"Polish corridor", World War II, Sever Bocu, "The West", Timișoara.*

Résumé: L'année 1939 débute par une nouvelle bouleversante pour tous ceux qui croient aux valeurs de la démocratie et au maintien du statu-quo territorial instauré à la fin de la Première Guerre mondiale: le 2 janvier, le magazine américain «Time» nomme Adolf Hitler „Homme de l'année". Il ne faut pas oublier que 1938 marque le „triomphe" de la conciliation franco-britannique, qui avait réagi „pâle" à l'Anschluss de mars et préféré résoudre la crise des Sudètes en cédant cette zone majoritairement habitée par les Allemands. Situé dans le sud de la Tchécoslovaquie, au Troisième Reich, suite à une conférence à Munich avec l'Allemagne et l'Italie, ainsi que la France et l'Angleterre, en septembre. La Pologne et la Hongrie ont également contribué à la dissolution de l'État tchécoslovaque, prenant le relais, sous la pression (Hongrie), avec un soutien italo-allemand évident, et l'ultimatum (Pologne), d'importantes régions de la République tchécoslovaque: Tešin et Friestadt – au Pologne et, respectivement, Ruthénie (Ukraine) subcarpathique – à l'Hongrie. La signature du Pacte Ribbentrop-Molotov, le 23 août 1939, était un prélude à la Seconde Guerre mondiale. Le journal «L'Ouest» a présenté, commenté et diffusé des informations sur l'évolution

des relations internationales après la disparition de l'État tchécoslovaque de la carte de l'Europe, à partir de sources crédibles, les analyses de ses rédacteurs réputés se révélant extrêmement pertinentes et objectives. Même le changement de profil du journal mentionné n'a pas déterminé le renoncement à l'excellente chronique de politique étrangère, emblématique de cette publication. Les principaux événements ont été le révisionnisme bulgare, la crise de Dantzig, les manœuvres militaires menées par l'Allemagne et l'Italie, la revanche hongroise, les débats au Parlement britannique sur l'imminence d'une nouvelle guerre dévastatrice, la réconciliation interne en Yougoslavie dans un climat politique international qui se détériore, le dialogue ministériel entre le premier ministre français (Daladier) et le chancelier allemand (Hitler), l'étonnement des milieux dirigeants japonais face à la signature du Pacte Ribbentrop-Molotov (23 août 1939) qui marqua le partage des sphères de influence en Europe entre le Troisième Reich et l'Union soviétique et se préparait au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale.

Mots-clés: *"Couloir polonais", Seconde Guerre mondiale, Sever Bocu, «L'Ouest», Timişoara.*

La Pologne ne faisait pas non plus confiance à son voisin oriental, sur la base de l'expérience passée, et en tant que tel, le 14 août 1939, refusa la demande de l'Union soviétique pour que l'Armée rouge entre en Pologne.

La situation était assez compliquée en Extrême-Orient, entre le 20 et le 25 août 1939, la bataille de la rivière Khalka entre les troupes soviétiques et japonaises a eu lieu, où 10 000 soldats soviétiques et 25 000 soldats japonais ont perdu la vie.

Pendant ce temps, le 22 août 1939, Hitler autorisa le meurtre sans merci de tous les hommes, femmes et enfants d'origine polonaise ou parlant le polonais.

Les États occidentaux furent étonnés d'apprendre que le 23 août 1939, un pacte de non-agression avait été signé à Moscou entre l'Allemagne et l'URSS, alors connu sous le nom de pacte Ribbentrop-Molotov. En réponse, le 25 août 1939, le pacte polono-britannique d'entraide contre l'Allemagne fut conclu. Convaincue du désir implacable du Führer de renverser l'État polonais dans son expansion vers l'Europe de l'Est le 27 août 1939, la Pologne camoufla ses avions militaires dans de petits aéroports autour de Varsovie.

Bien plus vite que prévu par les Polonais, le 31 août 1939, la station de radio de la ville allemande de Gliewitz est attaquée par des troupes SS, déguisées en uniformes polonais, ce qui sera le prétexte au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale le lendemain (les ouvrages sont à consulter: Scurtu 2006; Roosens 2001; Renouvin, Duroselle 1991; Rea, Wright 1997; Onişoru 2015; Nazaria 2012; Moraru 2013; Moisuc 2005; Moisescu [2012]; Lupu, Lupu 2013; Leuştean 2015; Diaconu 2008; Cristea 2013; Ciorbea, Plopeanu 2011; Chirca 2010; Carr 2011; Bold, Ciupercă 2010).

***

Homme politique et journaliste de renom du Banat aux convictions démocrates, Sever Bocu a fondé et soutenu, par sa notoriété et son professionnalisme, l'activité du quotidien *Ouest*, depuis sa première parution, en 1930, condamnant avec virulence toute dérive vers l'autoritarisme ou le totalitarisme. Après l'installation du régime monarchique autoritaire, en février 1938, le journal devra progressivement renoncer à

l'information politique intérieure, se concentrant principalement sur l'actualité politique étrangère et l'actualité économique, culturelle, spirituelle et sportive nationale et régionale (sur Sever Bocu et le journal fondé par lui, voir: Bocu 2005; Bogdan 1999; Munteanu 1999).

Pendant un an (janvier 1938-janvier 1939), Constantin Miu-Lerca avait été rédacteur en chef du journal *Ouest*, et entre le 18 janvier et le 8 mars 1939, ce poste appartenait au Dr. Gh. Ciorman (*Ouest*, Timișoara, an X, n° 2281, mercredi, 18 janvier 1939, p. 1).

À partir du 8 mars 1939, *Ouest* devient une "feuille culturelle, économique, sociale", renonçant peu à peu à ses apparitions quotidiennes, et le rédacteur en chef du journal devient Petru Sfetca, tandis que Sever Bocu reste le fondateur et propriétaire de la publication (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2287 a, mercredi, 8 mars 1939, p. 1).

***

Début août 1939, la rédaction de *l'Ouest* présente la position du grand journal français *Le Matin* face aux revendications territoriales bulgares contre la Roumanie, dans un article de son envoyé spécial, André Rabache :

> «Les dirigeants de Bucarest - écrit <Le Matin> - refusent, tout simplement, d'admettre qu'il existe un problème, quel qu'il soit, sur le territoire de Dobrogea.
>
> La question de Dobrogea ne peut pas être une question ethnique sérieuse. Il est fort possible que ce territoire soit jugé utile à Sofia, pour des raisons de défense nationale ou pour des raisons de revanche. Mais les Roumains se sentent en droit de résister, avec toutes leurs forces morales et matérielles, à une campagne révisionniste, soutenue par ceux qui s'intéressent à troubler la paix en Europe de l'Est.
>
> La même résistance est d'ailleurs développée par les Roumains avec un souci de modération et de courtoisie, auquel l'enquêteur étranger ne peut qu'être sensible. Les chiffres, les données historiques et, surtout, l'invitation amicale à se rendre au Quadrilatère en sont les meilleures démonstrations, mais ils ont tous la froide décision d'utiliser les armes lorsqu'un geste malheureux menacerait le caractère roumain de Dobrogea.» (Ouest - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2324, jeudi, 10 août 1939, p. 3).

C'était une critique, pas exactement voilée, du caractère ethnique, essentiellement roumain, du Quadrilatère et de l'absence de dialogue entre la partie roumaine et la partie bulgare au sujet de la Dobrogea du Sud.

Pendant ce temps, la crise de Dantzig se poursuit, prenant de nouvelles formes, comme le souligne Peter Sfetca dans un article du 13 août 1939:

«Depuis quelque temps, sur la côte nord de la vieille Europe, règnent *des troubles* qui, par leur nature, contribuent à *créer une gangrène psychologique* même parmi les citoyens d'outre-mer. Ce qui se produit? *Le Gauleiter Foerster lui cria haut et fort que l'existence de la Danzig hanséatique avait, de tout temps, été sous tutelle allemande, et qu'il ne pouvait donc retarder son incorporation dans les armes du Reich*; que s'il y a quelqu'un à opposer, alors il sera ignoré, car le Führer le veut simplement.

Ce désir, renouvelé par les cris du jeudi soir (10 août 1939 - n.n.), sur la Longue Place de Dantzig, nous les avons entendus eux aussi, sans toutefois pouvoir nous convaincre de leur sincérité ou, disons, de la note de protestation qu'il aurait eu. Pourquoi? Parce que *les Dantzigois ne sont encore menacés par personne et qu'ils ne sont pas très tempérés avec... la paix.*

Le mot du Monsieur Foerster, s'il n'a pas osé être aussi fort qu'on l'attendait partout, c'est parce que - probablement - le chancelier (Hitler - *n.n.*), lors de la réunion précédant les déclarations de Dantzig, lui a donné une note de mesure. Évidemment, pas dans un esprit de réconciliation, mais comme une tactique de prévoyance.

Monsieur Hitler a cependant trahi, dans ce cas, une pensée que l'on devine dans le subconscient. Car, si *le ton du discours-énoncé de Dantzig n'était pas vraiment accentué*, on ne peut pas en dire autant du fond du problème. Ici, *l'accent est tombé* - et est tombé sérieusement - *sur les soi-disant <menaces de guerre polonaises>*. C'est *la vieille tactique des nationaux-socialistes*, qui, si elle ne nous rattrape pas aujourd'hui, c'est qu'après tant d'<anschlusses>, elle est devenue obsolète. Monsieur. Foerster a déclaré quelque part dans ses dernières déclarations qu' «*en 1919*, malgré toutes les protestations unanimes et répétées de son peuple, *Dantzig s'est détachée de sa patrie, violant le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes*»... M. le chancelier, qui donnait des leçons à son adjoint à Dantzig, a cependant oublié ce que fait maintenant Son Excellence...». (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timișoara, an X, n° 2325, dimanche, 13 août 1939, p. 1).

A cette occasion, les tactiques utilisées par Hitler dans la conquête, sans combat, de divers territoires qu'il fallait intégrer, puis, pour diverses raisons, à l'espace de vie allemand ont été rappelées à l'attention des lecteurs. La même tactique était désormais utilisée dans le cas du "corridor polonais".

L'imminence d'une nouvelle guerre dévastatrice était l'un des sujets de prédilection du journal banatien, qui prenait le relais et commentait les nouvelles diffusées dans la presse internationale :

«Les journaux français du vendredi matin (11 août 1939 - *n.n.*) commentent **les débats** - d'avant-hier (même date - s.n.) - **au parlement britannique**.

<Le Figaro>, dans un article de Romier, précise:

«Il ne faut pas se laisser abuser par *le fatidique jeu des données*. À partir du 20 août, il semble que le destin commencera à prendre forme. Si *la journée du 25 août reste sombre*, a-t-on le droit d'oublier tous les risques ? Après le 20 août, *les grandes mobilisations, rassemblements ou manœuvres de troupes* que l'Allemagne et l'Italie ont pris soin d'annoncer prendront fin. Alors commencera *la période annuelle de célébration et d'incitation des forces nationales-socialistes*. Trois régions d'Europe semblent aujourd'hui exposées à une initiative soudaine: *Gdansk, la Hongrie* - qui cache à peine son accord avec le Reich, et enfin *la Macédoine*, dont les Italiens ont visiblement envie. Beaucoup de choses peuvent arrêter leur audace ou simplement la retarder. Une certaine occasion peut aussi provoquer de manière inattendue. Nous devons faire preuve d'une solidarité constante.» (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2325, dimanche, 13 août 1939, p. 4).

Bien que le 25 août 1939 ait été considéré comme une date presque certaine pour le déclenchement d'une nouvelle conflagration mondiale, les éditeurs de *l'Ouest* avaient encore une lueur d'espoir qu'il serait possible d'atteindre la table des négociations.

De même, bien que selon des sources officielles, la Yougoslavie n'ait pas concentré de troupes à la frontière de l'Allemagne et de l'Italie, par décret, toutes les grandes villes et centres industriels du royaume voisin étaient tenus d'avoir des réserves alimentaires pendant un mois, pour une éventuelle mobilisation ou guerre. La nourriture devait être conservée dans des conditions d'hygiène maximale, dans des entrepôts spéciaux. Parallèlement, la quantité journalière de nourriture nécessaire à chaque habitant était réglementée: 1 kg de blé ou 750 g de farine, 180 g de haricots ou 120 g de riz, 50 g de saindoux ou d'huile (appelée huile dans les documents de le temps), 50 g de sucre, 25 g de sel, 20 g de café et 3 g de thé. La quantité de viandes conservées ou fraîches devait être réglée ultérieurement, par chaque mairie (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2326, vendredi, 18 août 1939, p. 4).

Dans son numéro du 31 août 1939, dans un article signé Petru Sfetca, le journal *Ouest* annonce une réconciliation interne tant attendue en Yougoslavie, au milieu du danger imminent d'une nouvelle guerre mondiale, mais aussi les substrats de cette réconciliation historique entre les dirigeants des Serbes et des Croates:

«Les correspondants des agences télégraphiques de Belgrade ont récemment informé l'opinion européenne, dépassée par l'état alarmant de notre vieux continent, d'une conciliation au sein de la tourmente interne yougoslave, dans le sens *de l'entrée d'un groupe important de Croates, mené par M. Macek, à Skupcina*. Devant *ce geste*, qui doit signifier qu'il *appartient au régent Paul*, la presse mondiale, ainsi que tous les rapporteurs objectifs des événements qui tendent vers l'historicité, se sont dits quelque peu satisfaits, mais aussi surpris. C'était juste - jusqu'à hier - *l'antagonisme anachronique entre les peuples des Croates et des Serbes*, que personne ne croyait, ne soupçonnait aboli par une actualité aussi rapide.

Certes, entre-temps, après *le départ du gouvernement Stoiadinovich*, la volonté de l'actuel Premier ministre de mettre fin aux conflits qui, depuis la guerre (Première

Guerre mondiale) se sont enchaînés entre les deux majorités yougoslaves, mais aucune mesure évidente , (en) hormis quelques phrases laissées succinctement à cet égard, il n'a pu être enregistré.

Voulaient-ils ou non *une réconciliation* ? Et qui était, c'est-à-dire, coupable du retard d'une traduction en fait? *Monsieur Svetkovich se déclare - en principe - pour*, mais probablement son gouvernement ne l'approuve pas. Puis *vint l'initiative d'en haut*, mettant un terme, momentanément, aux anciens troubles intérieurs. *Des points de réticence*, mais... Car si, au final, monsieur les Croates. Macek a reçu une satisfaction, comme celle que nous avons exprimée, si, c'est-à-dire que leurs représentants dans le nouveau gouvernement étaient également appelés, alors *la situation*, nous le soupçonnons, *n'a changé - pour le moment - que son squelette*, puisque M. Macek et ses collaborateurs n'ignoreront pas le fait qu'il a revendiqué leur présence ici. *Les Croates ne se contenteront pas d'un acte de présence simple et superficiel*. Bien sûr, *ils ont aussi la conscience d'un signe de mission*. *Les camps*, seulement maintenant, *vont se rassembler*; *le combat* ne *commence* qu'aujourd'hui…» (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2328, jeudi, 31 août 1939, p. 1).

Selon toute vraisemblance, le régent Paul de Yougoslavie a réussi à faire conclure l'accord serbo-croate. La démission du cabinet de Stoiadinovici a été suivie de la formation d'un nouveau gouvernement, dirigé par Svetcovici, qui comprenait: Macek, chef du Parti paysan croate (vice-président du Conseil des ministres, ministre sans portefeuille); Lazar Marcovici (Parti radical serbe, jusqu'alors dans l'opposition) - en Justice; Max Maximovici (Parti Radical Serbe) - pour l'Instruction Publique; M. Krek (Slovène, ancien ministre de la construction) - Travaux Publics; Général Milan Nedici (frère du général Nedici, ancien ministre de la Guerre) - à la Guerre ; Tzintzar Marcovici (qui détenait également ce portefeuille dans le premier gouvernement dirigé par Svetcovici) - chez Externe; Sutei (dirigeant bosniaque croate) - Finances; Ing. Beşlici (ancien ministre de l'Agriculture) - Communications; Mihaldzici (ancien banquier adjoint à Zagreb) - à l'Intérieur; Kulenovich, chef des Croates musulmans (ancien ministre des Communications) - dans les Forêts et la Construction; Andres (Parti Paysan Croate) - dans le Commerce et l'Industrie; Buisavlevici (serbe de Croatie, représentant du Parti Démocratique Indépendant, qui a fusionné avec le Parti Paysan Croate) - au Bien-être Social; Gabrilovici (député du Parti Paysan Serbe, dans l'opposition jusqu'alors) - en Agriculture; Torbar (Parti Paysan Croate) - Poste et Télégraphe; Tomici (ancien ministre du Commerce) - en Éducation Physique; prof. univ. Dr. Mihai Konstantinovici (expert juridique, avec un rôle important dans les négociations entre le gouvernement de Belgrade et les Croates) - ministre sans portefeuille sous la présidence du Conseil des ministres; Dr. Moljan (bosniaque croate) - Ministre sans portefeuille (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2328, jeudi, 31 août 1939, p. 4).

Après cette réconciliation interne, le gouvernement yougoslave a annoncé que l'objectif premier de l'État était de préserver la paix et ses propres frontières, ce qui ne

pouvait être assuré qu'en maintenant une stricte neutralité en cas de conflit entre les Grandes Puissances (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2328, jeudi, 31 août 1939, p. 4).

À la fin d'août 1939, le spectre de la guerre se fait de plus en plus menaçant, le journal banatien informant ses lecteurs d'un échange de lettres entre le Premier ministre français (Daladier) et le chancelier allemand (Hitler) :

> «*M. Daladier*, le premier ministre français, a envoyé M. Hitler **un message de paix** dans lequel il dit que si le sang français et allemand doit couler une fois de plus, comme il y a 25 ans, dans une guerre longue et plus destructrice, alors chacun des deux peuples se battra avec confiance pour la victoire.
>
> *M. Hitler* a répondu à M. Daladier qu'il ne voit, de (son) point de vue, aucune possibilité de pouvoir influencer - dans un sens raisonnable - la Pologne, afin de redresser une situation intolérable pour le peuple allemand et pour le Reich.
>
> Donc *la tension monte et le dénouement est attendu - d'instant en instant.*» (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2328, jeudi, 31 août 1939, p. 4).

Par conséquent, le Führer n'a pas tenté, cette fois, de convoquer une conférence internationale des Grandes Puissances, révélant ses véritables intentions, mais rejetant la responsabilité de cette crise sur le côté polonais.

Suite à la conclusion du pacte germano-soviétique, également appelé pacte Ribbentrop-Molotov (du nom des ministres des Affaires étrangères), le 23 août 1939, le gouvernement japonais, dirigé par Hiranuma, démissionne, laissant présager une uniformité des vues internes. et un éventuel changement dans la politique étrangère du Japon (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2328, jeudi, 31 août 1939, p. 4). Sans doute, le cabinet de Tokyo a-t-il été pris de court par le paraphe du pacte précisé au-dessus, compte tenu des conflits frontaliers soviéto-japonais jusqu'alors.

Ainsi, la situation internationale était extrêmement tendue à la fin du mois d'août 1939, ce fait se reflétant dans les pages du journal de Timișoara.

***

Après avoir présenté en détail les principales opérations entreprises par la Wehrmacht sur le territoire de la Pologne, le journal Banat a inclus, dans ses pages, des aspects concernant l'entrée de l'Armée rouge dans la partie orientale de l'État polonais. L'opinion publique de la région était profondément préoccupée, d'une part, par la défaite inévitable de l'armée polonaise et la disparition - de la carte de l'Europe - d'un État voisin et ami, avec lequel la Roumanie avait conclu des traités d'alliance, et, d'autre part, des nouveaux voisins du Nord - totalitaires, expansionnistes, révisionnistes et

revanchards: le Troisième Reich et l'Union Soviétique. Dans un article du 21 septembre 1939, Petru Sfetca appelait à l'unité, pour surmonter les divergences d'opinions et les conflits politiques stériles qui avaient marqué la société roumaine de l'entre-deux-guerres et qui n'avaient été "mis sous pression" que par le régime monarchique autoritaire:

> «L'histoire a enregistré, à certaines époques, outre *le rapport de forces qui écrasait les peuples*, et *une évidente prise de conscience dans les rapports de différences qui existaient*. Que cette conscience ait remplacé plus tard le iureş d'une action peut être vrai, mais on ne peut pas dire qu'elle ait été subordonnée à l'action qui dirige ces forces. *La conscience nationale des peuples a toujours été le pire accent qui ait été mis sur les batailles, au-delà des défaites et des victoires. Grâce à elle, notre peuple a résisté aux tendances à l'éparpillement* et veille encore aujourd'hui à l'intégrité que nous ont conférée de nombreuses vies gâchées sous le poids des conflits. Harcelé, depuis des années et des années, pour son bout de pays, aucun beau-père ne lui passait dessus sans le trouver conscient, avec sa psychologie roumaine.
>
> Le temps appelle, aux destinées d'un peuple, peuple et peuple... non selon le caractère de leur desideratum, mais *dans l'esprit des aspérités d'une certaine nature*. *Les gens sont* donc *changeants, le destin et la conscience des peuples, mais jamais*. Les gens peuvent se tromper en venant avec la folie de l'époque dans les gestes, dans les regards, mais *l'âme des gens est différente*. Oh, si notre avenir était dans notre conscience, qu'il serait bon !...» (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timișoara, an X, n° 2330, jeudi, 21 septembre 1939, p. 1.)

C'était un plaidoyer très convaincant, car les grandes réalisations des Roumains, à travers l'histoire, s'étaient faites à partir de la manifestation plénière de la conscience nationale.

Le même numéro enregistrait la défaite de l'armée polonaise face aux forces allemandes, comme l'a annoncé avec insistance l'agence de presse allemande à Berlin le 19 septembre 1939:

> «<D.N.B.> transmet **le communiqué officiel** suivant, donné par le commandement suprême de l'armée allemande:
>
> «*La campagne de Pologne touche à sa fin*. Après l'encerclement complet de Lemberg et l'occupation de Lublin, *une partie de l'armée est-allemande se trouve sur la ligne générale Lemberg-Wlodzimierz-Brest Litovsk*, occupant ainsi la majeure partie de la Pologne. A l'arrière du front, les détachements épars de l'armée polonaise, qui occupaient encore quelques points, furent détruits ou faits prisonniers. *La plupart de ces corps*, soit environ un quart de l'armée polonaise, *sont encerclés* entre Bzura et la Vistule, au sud de Wyszogrod, et se décomposent depuis hier. *La Varsovie assiégée* a été priée hier (18 septembre 1939 - *n.n.*), par radio, au Haut Commandement allemand, de recevoir un parlementaire polonais. Le haut

commandement allemand a accepté, mais aucun parlementaire ne s'est présenté avant minuit.

Les frappes aériennes allemandes attaquent avec succès les forces polonaises assiégées au sud-ouest par Wyszogrod. Nulle part sur tout le front l'aviation polonaise n'a été signalée. L'aviation allemande remplissait donc l'essentiel de la mission qui lui était confiée à l'Est. De nombreuses unités d'artillerie aérienne et anti-aérienne sont maintenant concentrées et prêtes pour une autre mission. Aucune opération majeure n'est signalée sur le front occidental. Près de Sarrebrucken, un avion français est abattu par un avion de chasse allemand. Aucune frappe aérienne n'a eu lieu au-dessus de l'Allemagne.» (Ouest - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2330, jeudi, 21 septembre 1939, p. 3).

A en croire cette source, on constate aisément une différence majeure, en termes d'équipements techniques et de tactiques de combat, entre les forces allemandes et polonaises, qui a marqué de son empreinte la conduite des opérations militaires. Sans aucun doute, la pénétration des troupes soviétiques en Pologne a eu un impact tout aussi fort, les militaires polonais étant pris "dans les pincettes".

Alors que la Blitzkrieg fonctionnait à des paramètres optimaux en Pologne, la "guerre étrange" se poursuivait sur le front occidental, étant assez similaire, en termes de tactiques de combat, à la Première Guerre Mondiale.

Toujours le 19 septembre 1939, le correspondant de l'agence <Havas> à Amsterdam venait d'apprendre que "par **une ordonnance du Conseil de défense du Reich**, les peines prévues contre ceux qui violent les dispositions relatives à la défense passive ont été aggravées". À l'avenir, ceux qui n'éteindront pas complètement les lumières lorsque l'alarme sera donnée, ou n'exécuteront pas les ordres donnés par les officiers chargés de la défense passive pourront être condamnés à la prison en cellule. (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2330, jeudi, 21 septembre 1939, p. 3).

Les dirigeants de l'Allemagne nationale-socialiste étaient bien conscients de la possibilité de frappes aériennes, notamment britanniques, sur le territoire allemand, en solidarité avec la Pologne, tout en essayant de parvenir à un accord avec le Royaume-Uni sur le partage des sphères d'influence en Europe et en espérant que le Japon n'attaquera pas les États-Unis, qui maintiendront ainsi leur politique d'isolement et de non-implication dans ce conflit.

Le même jour, l'agence <Reuter> a rapporté un télégramme reçu par le journal <Berlinske Tidende> à Copenhague de son correspondant à Berlin, qui écrivait que les dirigeants du Troisième Reich n'étaient pas disposés à demander le soutien de l'Armée rouge en Europe, l'Allemagne incline à demander à l'Union Soviétique d'attaquer l'Inde, la "perle de la couronne britannique". Le journal ajoutait que l'Angleterre ne serait pas en mesure d'attaquer l'URSS pour au moins deux raisons: le contrôle total des Allemands en Mer Baltique et le nombre considérable de mines situées en Mer Noire. Les milieux politiques de Berlin pensaient que la Turquie maintiendrait sa neutralité

tout au long de la guerre, ce qui était à l'avantage de l'Allemagne, notamment en termes d'accès au détroit de la Mer Noire (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2330, jeudi, 21 septembre 1939, p. 3).

Avec l'approbation du gouvernement polonais, Sir Howard Keffards, l'ambassadeur britannique à Varsovie, est entré en Roumanie le 19 septembre 1939, selon le ministère britannique de l'Information (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2330, jeudi, 21 septembre 1939, p. 3).

L'exode des diplomates accrédités avait commencé dans la capitale polonaise, qui à son tour se trouvait dans une situation ingrate. Tous les espoirs d'un fort soutien militaire des Britanniques et des Français, avec lesquels la Pologne avait établi des relations privilégiées depuis le début de l'entre-deux-guerres, s'étaient effondrés.

Les autorités roumaines ne pouvaient rester impassibles face au drame que revivait le peuple polonais, mais elles étaient obligées de ne pas violer la neutralité qu'elles avaient assumée, afin de ne pas provoquer une réaction violente de l'Allemagne et de l'Union soviétique. En effet, outre les intérêts économiques communs des deux derniers, ils étaient liés par autre chose : la volonté d'anéantir l'État polonais, que l'Autriche, la Prusse et la Russie avaient partagé plusieurs fois au cours du XVIIIe siècle. Dans ce sens, le 19 septembre 1939, la Présidence du Conseil des ministres roumain a publié le communiqué suivant:

> «Les conditions particulières dans lesquelles les événements se sont déroulés en Pologne, le 17 septembre (1939 - *n.n.*), ainsi que le fait *que le gouvernement polonais a demandé au gouvernement roumain d'accorder l'hospitalité au chef de l'État et ses ministres qu'ils se réfugient sur notre territoire*, ils ont indiqué à la Roumanie *le maintien - plus loin - de l'attitude de stricte neutralité envers les belligérants actuels*. *Le gouvernement* (roumain - *n.n.*) continuera à veiller, avec tout le patriotisme, à la sécurité et à la défense des frontières du Pays.» (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2330, jeudi, 21 septembre 1939, p. 3).

Toujours le 19 septembre 1939, le correspondant de l'agence <Havas> à Moscou annonce que les troupes soviétiques ont atteint la ville de Pinsk, une avance de plus de 100 km, et occupé la ville de Vilno, aujourd'hui Vilnius (capitale de la Lituanie). Il devenait de plus en plus clair que l'Armée Rouge avançait très rapidement, rencontrant une faible résistance des forces polonaises (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2330, jeudi, 21 septembre 1939, p. 3).

L'armée roumaine était en alerte, surtout à la frontière nord, où il y avait encore quelques combats entre forces inégales: d'un côté, la Wehrmacht et l'Armée Rouge (techniquement bien dotées et ayant une supériorité difficile à imaginer) et, de l'autre d'autre part, l'armée polonaise (insuffisamment préparée d'un point de vue technique, avec une tactique de combat défectueuse et avec des effectifs nettement inférieurs aux deux autres armées). Quoi qu'il en soit, le 19 septembre 1939, le roi de Roumanie (Carol II) signa *le décret-loi complétant la loi du 20 avril 1939 relative aux contrats de location des soldats actifs ou concentrés du supplément ou de la réserve*, qui prévoyait

la possibilité de prolongation de 6 mois supplémentaires, sans toutefois dépasser le mois de mai 1940 (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2330, jeudi, 21 septembre 1939, p. 3).

La guerre se rapprochait de plus en plus des frontières de la Roumanie et il était presque impossible pour notre pays d'éviter, indéfiniment, de s'engager dans un conflit. Les éditeurs de l'Occident ont appelé au soutien de la Croix-Rouge roumaine, qui devait jouer un rôle important, comme lors de la première conflagration mondiale:

> «...Face cependant aux *besoins sans cesse croissants*, aux *tâches croissantes* qu'il doit assumer, le nombre de membres qui le composent est tout à fait réduit et, par conséquent, insuffisant pour pouvoir faire face, comme il se doit et ainsi qu'il le souhaite, à tout besoin auquel il est appelé à apporter son aide.
>
> *Pas même 2 pour mille de la population de ce pays ne s'y intéressent de près*, que ce soit sous la forme d'une contribution régulière ou sous la forme d'une contribution de travail. Dans d'autres pays, l'intérêt public va si loin que plus d'un quart de la population du pays est inscrite dans les rangs de la Croix-Rouge et donne, régulièrement, l'obole, chacun selon ses attributions, afin de se procurer les moyens nécessaires à remplissant son but.
>
> *Les jours difficiles nous menacent à nouveau*. Ils doivent nous trouver prêts à les affronter vigoureusement et à minimiser leurs conséquences désastreuses. A cet égard, *la raison d'être de la Croix-Rouge est plus évidente que jamais*. C'est pourquoi *nous appelons chaleureusement et sincèrement tous ceux qui peuvent apporter leur aide*, en argent, en nécessités, notamment en travail, *à rejoindre cette armée du bien.*
>
> En aidant la Croix-Rouge, vous vous aidez vous-même et vos proches dans les moments difficiles, car son but est de nous faire subir, le plus facilement possible, ce que de tels moments peuvent apporter...
>
> ... Aucun sacrifice n'est trop grand quand il est fait pour le pays, au service duquel la Croix-Rouge est ... Toute aide est la bienvenue ...
>
> ... Selon ses statuts, la Croix-Rouge compte 3 types de **membres**:

1) ***actifs*** - qui paient une cotisation annuelle de 5 lei et plus, au siège de la Société à Bucarest, rue Biserica Amzei Nr. 29 (par Bd. Take Ionescu) ou dans ses succursales de la province;

2) ***donateurs*** - qui font un don d'au moins 1 000 lei ou qui ont rendu - pour l'entreprise - un service plus important;

3) ***adhérents*** - qui font un don d'au moins 500 lei.

Les noms des donateurs sont inscrits dans le Livre d'Or de la Société.

Roumains, la Croix-Rouge vous attend à bras ouverts.» (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2331, samedi, 30 septembre 1939, p. 4).

Comme on pouvait s'y attendre, les économies de certains pays européens commençaient à être affectées par le conflit. Ainsi, le matin du 28 septembre 1939, la livre sterling a enregistré une légère hausse à la Bourse de Berlin, selon l'Agence <D.N.B.> (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2331, samedi, 30 septembre 1939, p. 4).

À la fin du septembre 1939, la radio et la presse soviétiques annoncèrent que, dans la région de Vilno, des groupes de soldats polonais, composés principalement d'officiers, continuaient de résister aux troupes soviétiques, se cachant dans les forêts denses de la région et attaquant, périodiquement, l'Armée Rouge opérant dans la région (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2331, samedi, 30 septembre 1939, p. 4).

Suite à la conclusion du pacte Ribbentrop-Molotov, la neutralité bienveillante envers la Grande-Bretagne, officiellement adoptée par le gouvernement portugais dirigé par Salazar, au début des hostilités, tendit à se transformer en hostilité envers le IIIe Reich, le cabinet de Lisbonne adoptant diverses mesures soutenir les alliés occidentaux dans le domaine maritime (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2331, samedi, 30 septembre 1939, p. 4).

L'autre État ibérique (l'Espagne) ne semblait pas disposé à renoncer à la neutralité, malgré le soutien ouvert et constant offert par l'Allemagne nazie et l'Italie de Mussolini au général Francisco Franco pendant la guerre civile. Franco, devenu le maître absolu de l'Espagne, fait rarement des gestes de bienveillance envers ses alliés étrangers.

Dans ce contexte extérieur totalement défavorable à la Roumanie, le sous-secrétaire d'État à la Propagande, Eugen Titeanu, reçut en audience, le 28 septembre 1939, pendant deux heures, les rédacteurs accrédités à Bucarest, ainsi que les envoyés spéciaux des grandes agences étrangères et journaux, selon les coutumes, l'État roumain faisant des efforts particuliers pour maintenir sa neutralité. Assistaient à cette audience: Werner Voss (conseiller de presse à la légation d'Allemagne); N. Petrovitch (attaché de presse de l'ambassade de Yougoslavie); Giovanni Costa (attaché de presse de la Légation d'Italie); Paul de Fulop (attaché de presse de la légation hongroise); H.H. Lovell (correspondant de l'agence <Reuter>); Klaus Schickert (correspondant d'agence <D.N.B.>); Maurice Negra (correspondant de l'agence <United Press>); Al. Coler (correspondant d'agence <Havas>); F.C. Jahn (correspondant d'<Associated Press>); P. Mizunca (correspondant de l'agence <P.A.T.>); J. Schmerz (correspondant de l'agence <Exchange Telegraph>); L. Gyarfas (correspondant de l'Agence Télégraphique Hongroise); C. Cazan (correspondant de l'Agence <Telor>); Edmond Guerive (correspondant d'<Agence Economique et Financière>); Vladimir Cheboler (correspondant de l'agence <TASS>); Marcel Sunter-Savern (correspondant de l'agence <International Press>); Nabocoff (correspondant du journal <Daily Telegraph>); Sydney Horell (correspondant du journal <Daily Express>); H. Harisson (correspondant du journal <News Chronicle>); Liviu Artemie (correspondant d'<International News Service>); L. Kirschen (correspondant du journal <Morning

Post>); Mlle. A. Wise (correspondante pour <The Orient Observer>); F.E. Stevens (correspondant pour <The Christian Science Monitor>); J. Griffin (correspondant pour <The Nation>); Frank Smothers (correspondant du journal <Chicago Daily News>); C.L. Sulzberger (envoyé spécial du journal <New York Times>); Eugen Kovacs (correspondant - à Bucarest - du journal <New York Times>); L. Hermann (correspondant du journal <Paris-Soir>); Yvan Cahen (correspondant du journal <Paris-Midi>); I. Nedelea (correspondante du journal <L'Intransigéant>); G. Christoph (correspondant du journal <Frankfurter Zeitung>); K. Theil (correspondant de <Völkischer Beobachter>); G. Mergl (correspondant de <Neue Freie Presse>); K. Gebauer (correspondant du journal <Viener Neueste Nachrichten>); Dr. Hans Henrich (correspondant d'<Europa Press>); Mme. Edith von Coler (correspondante de <Deutsche Allgemeine Zeitung>); Georg Streiter (correspondant d'<Ostdeutschen Morgenpost>); Luigi Armelani (correspondant de <Giornale d'Italia>); S. Scuartini (correspondant d'<Il Popolo d'Italia>); Z. Tomici (correspondant de <Vreme>); Liviu Nasta (correspondant de <Politika>); Karl Gyr (correspondant de <Neue Berner Zeitung>); L. Kostomiris (correspondant d'<Ethnos>); C. Tzurkas (correspondant d'<Elefteron Vima>); Francisc Koreh (correspondant de <Budapest Tudosité>). Plusieurs *envoyés spéciaux* étaient présents, tels que: E. Botany (<Reuter>); Sonia Tomara (<New York Herald Tribune>); L.G. Forest (<Manchester Guardian>); Richard Mourer (<Chicago Daily News>); L. Lehrbas (<Associated Press>); Walter Boshard (<Neue Züricher Zeitung>); James Edward Brown (<International News Service>); L.C. Salter (<Daily Mail>); F. Maitland (l'Agence <Havas>); Clara Molingworth (<Daily Telegraph>); Edward Beattie (<United Press>); Hugh Carleton Greene (<Daily Telegraph>); E. Weisenfeld (<D.N.B.>); Frank Moto (<International News Photo>), etc. (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2331, samedi, 30 septembre 1939, p. 1).

On constate que la diplomatie roumaine a opéré «à plein régime», étant invitée à la fois par des représentants des démocraties occidentales et des régimes totalitaires (nazis et fasciste), une place particulière étant réservée aux représentants des États voisins, quelle que soit la nature des régimes politiques.

Les Britanniques ont été troublés et désagréablement surpris par l'invasion soviétique de la Pologne le 17 septembre 1939, deux semaines après l'attaque du Troisième Reich contre ce même État, voisin et allié de notre pays, qui entretenait des relations privilégiées avec le Royaume-Uni. La rédaction du journal banatien a enregistré ce qui suit :

> «Au cours de la ***rencontre*** que ***M. Maisky***, l'ambassadeur soviétique, eut mercredi (27 septembre 1939 - *n.n.*), avec Lord Halifax, il remit au gouvernement anglais la réponse à *la demande adressée à Moscou de donner des explications sur la politique soviétique. action en Pologne*. Le rédacteur diplomatique du <Daily Telegraph> estime que le gouvernement de Moscou a répondu qu'il ne pouvait pas, pour le moment, faire une déclaration définitive à cet égard, car *l'action soviétique en Pologne est liée à des facteurs et à des événements que le gouvernement de*

Moscou ne peut pas contrôler. Le même journal est informé que Lord Halifax a demandé à M. Maisky quelle serait *l'attitude du gouvernement soviétique face à une éventuelle reprise des pourparlers commerciaux anglo-russes*. Les Russes ont communiqué que *la voie des négociations est libre, avec n'importe quel État.*» (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2331, samedi, 30 septembre 1939, p. 1).

La «perfide Albion» a agi selon la «recette» habituelle: d'une part, elle a formellement tenu le gouvernement soviétique responsable de l'action militaire en Pologne, essayant de convaincre l'opinion publique internationale de son intérêt pour l'État polonais, et, d'autre part, d'autre part, il a rouvert les pourparlers sur la conclusion d'accords commerciaux entre la Grande-Bretagne et l'Union Soviétique. Il semblait que la Pologne, à son tour, avait été sacrifiée, après la Tchécoslovaquie, sur «l'autel» des intérêts des Grandes Puissances européennes.

Dans le numéro du 30 septembre 1939, le rédacteur en chef de *l'Ouest*, Petru Sfetca, exprime, dans un article aux accents dramatiques, son espoir dans le triomphe de la raison et dans la conclusion, au plus tôt, du conflit:

«Curieux et apeurés, nous parcourons - chaque jour - les nouvelles télégraphiées à grande distance et nous ne pouvons pas croire que ces histoires soient, en effet, *des réalités en cours ou seulement des colorations d'un imaginaire trop riche* qui, à son gré, se charge de notre bien Foi. Curieux et agacés, nos yeux sirotent la nouveauté, avec la gourmandise des affamés, et il n'est pas rare que nos nerfs se détendent au point qu'un frisson plus accentué pourrait nous faire craquer.

Nous sommes derrière des fronts de combat, et pourtant nous vivons avec l'insécurité à portée de main. Non pas parce que nous savons que nous sommes fixés quelque part, mais dans un esprit de superstition et de prévoyance. Nos conflits internes nous rongent et qui pourrait dire qu'ils ne sont pas aussi graves que les coups des étrangers. Qu'ils ne sont pas aussi toxiques que les asphyxiants asphyxiants. Je broie juste tranquillement. Oh, si nous avions plus de certitude en nous, peut-être attendrions-nous, maintenant, à l'horizon de la joie, la colombe blanche avec un rameau d'olivier symbolique dans le pli, avec d'autres yeux une autre nouvelle, que le déluge est passé et que le grand la folie ne nous noie-t-elle pas encore. Mais où en sommes-nous au moment de ce message ? Saura-t-on attendre sa lumière?» (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2331, samedi, 30 septembre 1939, p. 1).

Toujours à la fin du septembre 1939, le journal banatien signale une certaine condescendance envers les prisonniers, manifestement sur le front occidental, reprenant les informations transmises par l'agence allemande <D.N.B.>, qui voulait prouver au monde entier que le Troisième Reich respecterait strictement toutes les lois internationales sur la guerre:

«Trois *aviateurs français*, faits *prisonniers* dans un avion abattu sur le territoire allemand mardi (26 septembre 1939), ont demandé aux radios allemandes d'informer leurs proches en France. *La radio allemande* exauça ce souhait et envoya les salutations du capitaine Eveno Armand à sa femme, de l'adjudant Girard Marius à sa femme et du sergent Grozon Marius à son père et sa fiancée de France.» (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2331, samedi, 30 septembre 1939, p. 4).

En fait, Hitler espérait un accord avec la Grande-Bretagne et un isolement complet de la France, qui lui aurait permis de canaliser son effort militaire vers l'Est, en respectant le slogan "Drang nach Osten", pour obtenir un espace vital (*Lebensraum*), jugé indispensable pour la nation allemande, «veuve» par les colonies détenues en Afrique orientale et par les possessions sur d'autres continents.

Malgré ces gestes humanitaires, intensément médiatisés et utilisés par l'immense appareil de propagande de l'Allemagne nationale-socialiste, le rédacteur militaire de l'agence <Havas> rapporte le déroulement de violents combats aériens au-dessus de la ligne Siegfried :

«Sur le front français, les opérations de l'armée restent modestes. On ne peut pas en dire autant des opérations aériennes.

Les opérations aériennes alliées se développent. La puissance des deux grandes armées alliées, agissant en contact étroit l'une avec l'autre, commence à peser lourdement sur la situation sur le front occidental. Et l'action des deux avions alliés (français et britannique - *n.n.*) s'exerce fortement sur l'aviation allemande, dont beaucoup d'appareils ont été détruits en Pologne et beaucoup d'autres doivent être révisés. La situation est donc utilisée par les alliés, qui augmentent leur avantage.

Des avions de chasse alliés ont également *combattu sur la ligne Siegfried contre des avions de chasse allemands*. Plusieurs avions ennemis ont été abattus hier (jeudi, 28 septembre 1939 - *n.n.*).

Mais *la mission la plus importante était les avions de reconnaissance*. Les avions français ont effectué des missions lointaines au-dessus de l'Allemagne du sud, volant - autant que possible - vers l'est, le long des principales autoroutes, routes et voies ferrées.

Les observations recueillies sur ces vols permettront au Commandement français de se faire une idée précise de la situation du trafic en Allemagne.» (*Ouest* - "feuille culturelle, économique, sociale", Timişoara, an X, n° 2331, samedi, 30 septembre 1939, p. 4).

Ainsi, dès le début de la guerre, les Alliés occidentaux savaient bien qu'ils avaient la suprématie aérienne, du moins pour le moment, et que le Troisième Reich avait alors

la suprématie terrestre. La situation changera plusieurs fois au cours des six années de guerre.

***

En conclusion, la rédaction occidentale a présenté, commenté et diffusé des informations sur l'évolution des relations internationales après la disparition de l'État tchécoslovaque de la carte de l'Europe, à partir de sources crédibles, les analyses de ses rédacteurs réputés se révélant extrêmement pertinentes et objectives. Pas même le changement de profil du journal mentionné n'a déterminé le renoncement à l'excellente chronique de politique étrangère, emblématique pour cette publication.

Dans ses pages, le journal Banat aborde de multiples sujets: les revendications territoriales bulgares contre la Roumanie; la crise de Dantzig; les préparatifs de guerre de la Yougoslavie; l'échange de lettres entre Hitler et Daladier; la démission du gouvernement japonais suite au paraphe du pacte Ribbentrop-Molotov; l'invasion allemande puis soviétique de la Pologne, ainsi que la conduite détaillée des opérations militaires; la "guerre étrange" sur le front occidental, avec ses multiples facettes; le point de vue de Berlin sur l'Union Soviétique et la Turquie; l'accueil des réfugiés polonais (gens ordinaires, diplomates, membres du cabinet de Varsovie, président, officiers supérieurs, etc.) sur le territoire roumain; les mesures militaires préventives adoptées par notre pays; «réactivation» de la Société nationale de la Croix-Rouge de Roumanie; l'impact de la guerre sur les bourses européennes; l'aversion croissante du Portugal pour l'Allemagne; les actions du sous-secrétariat d'État à la propagande pour maintenir la neutralité de la Roumanie; pourparlers soviéto-britanniques sur l'attaque de l'Armée Rouge contre la Pologne et la perspective d'un accord commercial entre Moscou et Londres, etc.

Références bibliographiques

I. Presse

Vestul, Timișoara, 1939.

II. Bibliographie générale

Bocu, Sever. 2005. *Drumuri şi răscruci: memorii*. Ediţie îngrijită de Cornel Ungureanu şi Viorel Marineasa. Timişoara: Editura Marineasa.

Bogdan, Vasile. 1999. *Un destin zbuciumat: Sever Bocu*. Timişoara: Editura Augusta.

Bold, Emilian I.; Ciupercă, Ion. 2010. *Europa în derivă (1918-1940): din istoria relaţiilor internaţionale*. Ed. a 2-a revăzută şi adăugită. Iaşi: Editura Demiurg Plus.

Carr, E.H. 2011. *Criza celor douăzeci de ani (1919-1939): o introducere în studiul relaţiilor internaţionale*. În româneşte de Cătălin Drăcşineanu. Iaşi: Editura Polirom.

Chirca, Dorin. 2010. *Sistemul de alianţe politice şi militare în Europa Centrală şi de Sud-Est în perioada interbelică*. Sibiu: Editura Academiei Forţelor Terestre Nicolae Bălcescu.

Ciorbea, Valentin; Plopeanu, Emanuel. 2011. *Din istoria secolului XX*. Vol. 3 (*1939-1945. Diplomaţia războiului*). Constanţa: Editura Ex Ponto.

Cristea, Darie. 2013. *Un secol de relaţii internaţionale*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.

Diaconu, Ion. 2008. *Relaţiile internaţionale în epocile modernă şi contemporană*. Bucureşti: Editura Fundaţiei România de Mâine.

Leuştean, Lucian. 2015. *O istorie internaţională a Europei în secolul XX*. Vol. 1 (1919-1945). Iaşi: Editura Universităţii ,,Alexandru Ioan Cuza".

Lupu, Corvin; Lupu, Graţian. 2013. *Istoria relaţiilor internaţionale: Europa în perioada 1919-1947*. Bucureşti: Editura Universităţii Naţionale de Apărare ,,Carol I".

Moisescu, Marius Octavian. [2012]. Relaţiile internaţionale de la sistemul de pace Versailles (1919-1920), până la tratatele de pace de la Paris (1947). [Geamăna]: Editura Juventus Press.

Moisuc, Viorica. 2005. *Istoria relaţiilor internaţionale până la mijlocul secolului al XX-lea*. Ediţia a 2-a. Bucureşti: Editura Fundaţiei România de Mâine.

Moraru, Pavel. 2013. *Relaţiile internaţionale în anii 1914-1947*. Cluj-Napoca: Editura Risoprint.

Munteanu, Ioan. 1999. *Sever Bocu: 1874-1951*. Timişoara: Editura Mirton.

Nazaria, Sergiu. 2012. *O istorie contra miturilor: relaţiile internaţionale în epoca războaielor mondiale (1914-1945/1947)*. Chişinău: Catedra Relaţii Internaţionale IRIM, Asociaţia Istoricilor şi Politologilor Pro-Moldova, Centrul de Analiză Strategică şi Prognoză ,,Est-Vest" în Republica Moldova.

Onişoru, Gheorghe. 2015. *Istoria lumii contemporane: de la revoluţia bolşevică până în zilele noastre (1917-2015)*. Târgovişte: Editura Cetatea de Scaun.

Rea, Tony; Wright, John. 1997. *International relations: 1914-1995*. Oxford: Oxford University Press.

Renouvin, Pierre; Duroselle, Jean-Baptiste. 1991. *Introduction à l'histoire des relations internationales*. Paris: Armand Colin.

Roosens, Claude. 2001. *Les relations internationales de 1815 à nos jours*, tome I (1815-1939). Paris: Academia Bruylant.

Scurtu, Georgiana-Margareta. 2006. *Relaţiile internaţionale în contextul celui de-al doilea război mondial. Studiu de caz: relaţiile României cu Franţa (octombrie 1938-iunie 1940)*. Bucureşti: Institutul Cultural Român.

DOI: 10.35923/QR.10.03.05

Gizella NEMETH
Adriano PAPO
(Centro Studi Adria–Danubia
(Duino Aurisina, Trieste))

Identità dei popoli di Transilvania, Moldavia e Valacchia in alcune corografie del XVI secolo

Abstract: (Identity of the Peoples of Transylvania, Moldavia and Wallachia in some 16th Century Chorographies) In this essay we deal with the identity of the Transylvanian, Moldovan and Wallachian peoples in the light of the knowledge gained from reading some chorographic works of the sixteenth century. In particular, we have taken into account the work compiled by the Dalmatian Antonio Veranzio De situ Transsylvaniae, Moldaviae et Transalpinae, the *Chorographia Transylvaniae* (1550) by Georg Reichersdorff, the Transilvania by Antonio Possevino (1584), as well as both descriptions of Transylvania written by Giovanandrea Gromo in epistolary form in the years 1566–67. We also reported the considerations on this theme of the historian and poet Ascanio Centorio degli Ortensii, of the Paduan Francesco della Valle, of the Tuscan Enea Silvio Piccolomini and that of the musician Pietro Busto da Brescia as well. Antonio Veranzio, in particular, but in general all the writers mentioned above have emphasized the close coexistence and mixture of the numerous peoples who in ancient times inhabited the Balkan, Carpathian and the Danubian space. The Transylvanians, Moldovans and Wallachians, who descended from these peoples, had the main peculiarity of living in multiethnic, multicultural and multireligious regions.

Keywords*:* *Chorography, Gianandrea Gromo, Moldavia, Antonio Possevino, Georg Reichersdorff, Transylvania, Antonio Veranzio, Wallachia.*

Riassunto: In questo saggio ci occupiamo dell'identità dei popoli transilvano, moldavo e valacco alla luce delle conoscenze che possiamo ricavare dalla lettura d'alcune opere corografiche del XVI secolo. In particolare, sono state prese in considerazione l'opera del dalmata Antonio Veranzio *De situ Transsylvaniae, Moldaviae et Transalpinae*, la *Chorographia Transylvaniae* di Georg Reichersdorff (1550), la *Transilvania* di Antonio Possevino (1584), nonché le due descrizioni della Transilvania del bergamasco Giovanandrea Gromo redatte in forma epistolare negli anni 1566–67. Ci si è inoltre avvalsi di quanto scritto su questo tema dallo storiografo e poeta Ascanio Centorio degli Ortensii, dal padovano Francesco della Valle, dal toscano Enea Silvio Piccolomini e dal musicista Pietro Busto da Brescia. Antonio Veranzio, in particolare, ma in genere tutti gli scrittori qui menzionati hanno sottolineato la stretta convivenza e mescolanza dei numerosi popoli che in tempi antichi abitarono lo spazio balcanico, carpatico e danubiano e da cui sono discesi i transilvani, i moldavi e i valacchi, la cui principale peculiarità era appunto quella di vivere in regioni multietniche, multiculturali e multireligiose.

Parole chiave: *Giovanandrea Gromo, Moldavia, Antonio Possevino, Georg Reichersdorff, Transilvania, Antonio Veranzio, Valacchia, corografia*

L'origine del saggio corografico, inteso quale rappresentazione storica, geografica, etnografica, religiosa e sociale d'un territorio, si può far risalire al geografo greco Artemidoro di Efeso (II–I sec. a.C.); esso ebbe particolare fortuna nel XVI secolo, specie nei paesi dell'Europa centrale. Rientra a pieno titolo nella categoria del genere corografico il saggio dell'umanista dalmata Antonio Veranzio *De situ Transsylvaniae, Moldaviae et Transalpinae*, che anticipa opere più note e complete di questo genere quali la *Chorographia Transylvaniae* di Georg Reichersdorff (1550) e la *Transilvania* del gesuita Antonio Possevino (1584)[1].

Antonio Veranzio (Antun Vrančić, Antal Verancsics in ungherese, Antonius Wrancius o Verantius in latino) era nato a Sebenico il 29 maggio 1504 da una famiglia oriunda della Bosnia, poi trasferitasi in Dalmazia, allora dominio ungherese, e assurta a nobiltà durante il regno di Luigi I il Grande (regnante/r. 1342–82)[2]. Alto prelato, luogotenente regio, diplomatico, storico e poeta fu una delle più insigni figure dell'Umanesimo latino in Ungheria. Istruitosi a Traù e a Sebenico nelle lettere latine e greche sotto la guida dell'umanista Elio Tolimero (Tolimerić), nel 1514 si trasferì in Ungheria, invitato dal cugino vescovo di Veszprém e bano croato Petar Berislavić (Pietro Berislavio; Péter Beriszló in ungherese). Dopo la morte di Berislavić, avvenuta nel 1520, Antonio si recò a studiare Padova e quindi a Vienna e a Cracovia dove concluse gli studi. Tornò ben presto in Ungheria su invito dello zio di parte materna, l'umanista Giovanni Statilio.

Di bella presenza, sciolto nel parlare, d'ingegno acuto, conoscitore di diverse lingue straniere, di grandi capacità diplomatiche Antonio Veranzio fece una brillante carriera ecclesiastica e politica: canonico di Scardona a meno di vent'anni, nel 1530 divenne vescovo di Transilvania, preposto di Óbuda e segretario del re d'Ungheria Giovanni I Zápolya (Szapolyai) (r. 1526–40), alla cui corte era entrato grazie alla sua parentela con Giovanni Statilio.

Tra il 1530 e il 1539 compì importanti missioni diplomatiche a Venezia, a Roma, in Polonia, in Bosnia, a Parigi, a Londra e a Vienna. Fu fedele servitore del re Giovanni, poi della di lui consorte Isabella Jagellone[3], la figlia del re di Polonia Sigismondo I e della contessa di Bari Bona Sforza, che seguì in Transilvania nel 1541. Rimase al servizio della regina italopolacca fino al 1549, anno in cui lasciò la corte transilvana a causa dei suoi difficili rapporti col ministro plenipotenziario di Transilvania Giorgio Martinuzzi Utyeszenics[4], che non gli aveva permesso d'esprimere al meglio le proprie potenzialità. Passò quindi dalla parte di Ferdinando I d'Asburgo (r. 1526–64), che nel 1550 lo nominò canonico di Eger e di Esztergom. Nel 1553 assurse alla carica di vescovo di Pécs, nel 1557 fu eletto vescovo di Eger, nel 1569 arcivescovo di Esztergom

[1] Il saggio di Veranzio si può leggere in Verancsics 1857, 119–151. Per una succinta panoramica sulle corografie della Transilvania del XVI sec. si rimanda a Nemeth, Papo 2017; sulla corografia del Veranzio cfr. in particolare Nemeth, Papo 2020.

[2] Su Antonio Veranzio cfr. Sörös 1898; Birnbaum 1986, 213-240; Gyulai 2001, 395–399; Ivetic 2021.

[3] Su Isabella Jagellone cfr. Veress 1903.

[4] Su questo personaggio si rimanda a Papo, Nemeth Papo 2011 e 2017, oggi anche nella versione rumena Papo, Nemeth Papo 2019.

e primate d'Ungheria, nonché governatore della contea primaziale e gran cancelliere del regno. Morì a Eperjes, oggi Prešov, nell'attuale Slovacchia, il 15 giugno 1573, dopo che dieci giorni prima era stato eletto cardinale (non avrebbe però ricevuto la notizia della nomina). Antonio Veranzio ci ha lasciato una cospicua raccolta di manoscritti d'autori anonimi coevi e di codici, alcuni dei quali da lui scoperti perfino in Turchia nel corso d'una missione diplomatica condotta per conto degli Asburgo.

Veranzio dichiara nel prologo dell'opera di conoscere sia la lingua ungherese, a lui accessoria, sia quella illirica (serbo–croata), sua madrelingua ("linguae Hungaricae compos sim, quae mihi est accessoria et Illyricae, quae genuina est atque vernacula"), dalla quale sia gli ungheresi che i valacchi avevano mutuato numerosissimi termini lessicali. Anticipa così un tema che approfondirà nel *De situ Transsylvaniae, Moldaviae et Transalpinae*, cioè quello della stretta convivenza e mescolanza dei numerosi popoli che abitarono lo spazio balcanico e danubiano, compresi i paesi oggi rumeni, e della loro identità a prescindere dalla lingua parlata.

Non solo nel suo secolo ma anche negli ultimi anni che precedettero la stesura della sua opera corografica – fa presente l'umanista di Sebenico – s'erano verificate tante e tali variazioni di confini, di costumi, di dominazioni in Ungheria, in Croazia, in Slavonia, in Transilvania, in Moldavia e in Valacchia da rendere tutti questi paesi quasi irriconoscibili ai loro stessi abitanti. Veranzio inizia quindi il saggio con una descrizione storica di queste regioni, a partire dalla civiltà geto–dacica[1].

Secondo Strabone – annota Veranzio – Geti e Daci erano popoli vicini agli Sciti, da cui si differenziavano solo perché risiedevano in siti diversi: Geti e Daci nell'area mediterranea, Sciti in quella pontica. Anzi, secondo Plinio, Geti e Daci costituivano lo stesso popolo, ma erano chiamati Geti dai Greci, Daci dai Romani[2]. Si erano stabiliti in quelle terre provenendo dalla Scizia[3] sotto la spinta degli Unni.

I Geti erano assurti a grande potenza sotto il re Burebista[4] sottomettendo al di là del Danubio la Mesia, la Tracia, la Macedonia, l'Acaia, la Tessaglia e sconfiggendo altresì i Boi e i Taurisci[5] del re Critasiros; il loro esercito, forte di ben 200.000 uomini, incuteva paura perfino ai Romani. Dopo la morte di Burebista, il territorio dacico si scisse in diversi regni. Dai Geti discesero dunque i Moldavi, dai Davi, poi detti Daci, i Transilvani e i Valacchi, il cui territorio, segnato a sud dal Danubio, si estendeva a

[1] Sulle province rumene in età antica cfr. il libro collettaneo Pop, Bolovan 2006, 31–58.

[2] I Geti facevano presumibilmente parte del ceppo tracico; è possibile che siano stati un ramo del popolo dei Daci o che siano stati da essi assimilati. Secondo Stazio, i Geti vivevano nelle pianure della Valacchia, i Daci nelle zone collinari e montuose della Transilvania.

[3] La regione, che, pur con sensibili variazioni nel corso del tempo, si estendeva grosso modo dall'attuale Ucraina meridionale alla Russia, al Caucaso settentrionale, al Kazakistan, tra l'VIII sec. a.C. e il II d.C. fu abitata dalla popolazione nomade degli Sciti. Nel corso della loro storia, gli Sciti si espansero anche nel Vicino Oriente e nei Balcani. La loro decadenza iniziò sotto il re Ateas con la sconfitta subita da Filippo II di Macedonia nel 339 a.C. e si accentuò nella seconda metà del III sec. a.C. con l'invasione da oriente dei Sarmati.

[4] Fondatore del regno geto–dacico, regnò dall'82 al 44 a.C.

[5] Boi e Taurisci erano popolazioni celtiche che s'erano stanziate nell'attuale regione ungherese del Transdanubio.

ovest verso l'Ungheria fino a raggiungere il Tibisco. Al tempo di Attila il regno dacico faceva parte d'uno stato molto più esteso, che andava dal Tibisco al Tanai, l'attuale fiume Don, e che – lo apprendiamo dagli annali ungheresi – il re unno lasciò al fratello Beda quando partì per la Gallia con intenzioni ostili. A causa di sedizioni intestine, i Daci, dopo la morte di Decebalo (r. 80–106 d.C.)[1], loro ultimo re, dovettero sottomettersi ai Romani, i quali saranno poi cacciati dagli Unni, noti anche come Ungari[2], che provenivano dalla Scizia.

Tutte queste regioni erano state quindi abitate da popoli diversi, che poi s'erano integrati l'uno con l'altro: così in Transilvania avevano convissuto "concordia et unitate" tre nazioni: Siculi o Secleri, Ungheresi e Sassoni; ma anche altre popolazioni erano migrate nel bacino carpatodanubiano fondendosi con quelle originarie: gli Jazigi[3] e i Cumani, entrambi giunti dalle regioni pontiche.[4]

I discendenti dei Daci erano detti Vlahi o Vlasi, di essi facevano parte anche i Martolosi, noti per la loro *calliditate praedatoria* e per i latrocini, grazie ai quali l'impero turco aveva potuto propagarsi in Europa. Secondo alcuni scrittori, il nome valacco discenderebbe dal romano Gaio Valerio Flacco[5]: per corruzione del termine *Flaccorum* sarebbe derivato quello di *Valacchorum*: il nome Flacco – constata l'umanista di Sebenico – non compare però in nessuna provincia che sia stata annessa all'Impero Romano. Veranzio menziona a questo proposito vari e insigni condottieri romani, quali ad esempio Lucullo, Metello, Gaio Cesare, Ottaviano Augusto e Traiano, ma non trova nessun Flacco tra i romani che occuparono le regioni su cui è focalizzato il suo saggio corografico[6]. Delle loro imprese – aggiunge – è piena la storia, ma nessuno di loro ha dato il nome alla Valacchia. Del resto, se la Valacchia avesse dovuto assumere il nome da uno di questi condottieri vittoriosi, avrebbe dovuto prenderlo da Traiano, che, sconfitto Decebalo, ridusse a provincia l'intera Dacia, fondandovi città e colonie.

---

[1] Si era suicidato per non darsi ai romani.

[2] Lo scrittore del XII secolo Goffredo di Viterbo scrive nel capitolo De regibus Gothorum della sua opera In memoria soeculorum: "Ungari etiam Huni sunt appellati".

[3] Gli Jazigi erano un popolo d'origine sarmata che fu stanziato dall'imperatore Tiberio nell'attuale Ungheria orientale, dove sarebbe rimasto fino all'arrivo degli Unni.

[4] I Cumani costituivano un ramo occidentale del popolo prototurco dei qipčaq, a loro volta conosciuti nel mondo russo come polovci; come tali sono ricordati da Aleksandr Porfir'evič Borodin nell'opera lirica Il principe Igor, di cui famose e suggestive sono le "danze polovesiane". I Cumani avevano fondato tra il X e il XIII secolo un immenso impero dal lago Balkhas al mar Nero; alla fine dell'XI sec. essi furono accolti in Ungheria con l'incarico di difendere i confini del regno (tuttora esiste in Ungheria una contea denominata Piccola Cumania); in seguito si sarebbero magiarizzati.

[5] Se ne parla anche in Reichersdorff Georgii, transilvani, Chorographia Transilvaniae 1766, 82–83.

[6] Invero Possevino ricorda ch'era stato Ovidio a scrivere che Flacco aveva governato queste regioni in nome dei Romani e menziona Bonfini, secondo il quale i Valacchi erano così chiamati dall'arte del "saettare", nella quale erano specialisti. Sennonché, tale denominazione poteva derivare anche dal nome d'una figlia di Diocleziano, Flaccia, la quale aveva sposato un principe locale. Cfr. Bascapè 1931, 66. Di Flacco, se ne riparlerà a proposito della corografia di Reichersdorff.

Se da Flacco, chiunque egli sia, – si chiede Veranzio – è derivato il nome valacco, perché nessuno scrittore romano dell'epoca imperiale o posteriore ha mai usato questo nome per indicare i Valacchi? Veranzio fa qui riferimento a Plutarco, Eutropio, Capitolino, Sesto Ruffo, Procopio, Agazia, Giordane e Claudiano: in nessuno dei loro scritti compare mai il termine valacco. A parte l'esistenza di molti vocaboli in comune tra Latini e Valacchi, ciò non significa che i Valacchi possano essere considerati romani. Lo stesso concetto si può arguire per gli Ungheresi e gli Illiri, precisa Veranzio. Fatto sta che i Vlahi o Vlasi erano chiamati Itali da tutte quelle genti che parlavano la lingua illirica (Dalmati, Croati, Slavi, Bosniaci, Rasciani, Bulgari, Stiriani, Carinziani, Ruteni e anche Polacchi e Boemi).

Si legge nelle cronache ungheresi – documenta inoltre l'umanista dalmata – che quando gli Unni lasciarono la Scizia, la Pannonia era abitata da vari popoli, ch'erano stati ivi attratti dal suolo fertilissimo: *in primis* da Longobardi e Romani (noti anche come Itali). Cacciati dalla Pannonia sia i Romani che i Longobardi, i pastori valacchi ch'erano colà rimasti furono chiamati dagli Illiri Vlasi o Vlahi e quindi *Olazak* (*olasz* in ungherese significa appunto italiano). In seguito, divenuti più miti avendo abbandonata la ferocia scitica e avvicinatisi alle lettere latine, avrebbero assunto il nome più "dolce" di Valacchi.

Moldavi e Valacchi parlano la stessa lingua, professano la fede cristiana anche se di rito greco, avendo avuto contatti, come riteneva Strabone, coi Greci. Hanno costumi rozzi, indossano abiti rozzi ("Mores etiam inculti sunt, et vestis haud par"). I Valacchi hanno assunto tanto i costumi quanto il modo di vestire dei Turchi, i Moldavi sono rimasti invece più rigorosi nell'osservare le proprie usanze: chi tra loro osava imitare il modo di vestire o anche il modo di armarsi turco o d'un'altra nazione veniva addirittura decapitato.

Moldavi e Valacchi – osserva Veranzio – erano tutt'altro che ospitali, non praticavano nessun culto, uccidevano facilmente gli uomini, erano avidissimi di denaro, nati per rubare, non si notavano né per la statura né per l'avvenenza del loro aspetto, presentavano la pelle di colore scuro, i capelli lunghi, si lasciavano crescere la barba, erano d'aspetto feroce, sopportavano qualsiasi fatica e tolleravano la mancanza di beni.

Quindi Veranzio passa a disquisire sui popoli della Transilvania, sottolineando in particolar modo il precario livello di vita dei Valacchi ivi residenti. Alle tre "nazioni" transilvane (Siculi, Ungheresi e Sassoni), aggiunge appunto i Valacchi, che le eguagliavano come numero, ma non in quanto a dignità e diritti, a parte i pochi abitanti del distretto di Hațeg (Hátszeg in ungherese), nel quale si credeva fosse esistita la reggia di Decebalo, i quali, al tempo di Giovanni Hunyadi (Iancu de Hunedoara), originario di quelle parti, avevano acquisito la nobiltà combattendo contro i Turchi. Tutti gli altri vivevano alla stregua di coloni degli Ungheresi, senza proprie sedi ma dispersi in tutta la regione, raramente in luoghi aperti, per lo più sui monti e nelle foreste: "cum pecore pariter abditi, sordide vitam ducunt".

I Siculi, secondo Veranzio discendenti dagli Unni, vivevano liberi e nobili anche se si dedicavano all'agricoltura ed erano esentati dal pagamento di censi annui e di

lavori servili. In caso di guerra, erano costretti a mobilitarsi a loro spese. Essendo molto prolifici, i Siculi erano in grado di fornire all'esercito anche 30.000 uomini senza distogliere forze dalla difesa della loro patria. Combattevano per lo più a cavallo, non usavano alcun apparato bellico, né armature di valore, né ornamenti militari: la loro forza erano la grandezza d'animo e il numero che consentiva loro di combattere acremente. Non possedevano costumi rozzi pur avendo in parte conservato anche loro la "crudeltà" scitica; le loro consuetudini, leggi e modo di vita differivano da quelle degli Ungheresi, a eccezione della religione; anche la loro lingua non era del tutto simile a quella magiara, perché ancora parlavano l'idioma dei loro antenati. Utilizzavano per la scrittura l'alfabeto runico, già in uso presso gli Unni, e scrivevano da destra a sinistra come gli Ebrei, gli Egiziani e i Turchi.

I Sassoni erano molto verosimilmente arrivati dalla Germania[1]. Lo sappiamo – precisa Veranzio – dalle cronache magiare e dai racconti dei loro antenati che sono stati tramandati oralmente. Trasferitisi in Pannonia furono sistemati in un angolo remoto, angusto, incolto e aspro della Transilvania e relegati al ruolo di servi "qui et jobagiones apud Hungaros appellantur"[2]. I Sassoni avevano conservato la fisionomia originaria del viso, i propri costumi e la propria lingua. Erano molto industriosi, laboriosi, dediti al governo dello stato, alla mercatura e a ogni sorta di arte meccanica. Non conoscevano né le rapine né i furti; sceglievano i cibi più utili per il nutrimento, ma anche quelli più saporiti. Più d'ogni altra nazione si adoperavano con grande impegno per accrescere il proprio patrimonio, ma si accontentavano di ciò che possedevano, non desiderando le cose altrui. Dediti com'erano alla coltivazione dei campi e delle vigne e alla costruzione di edifici, avevano reso la terra da loro abitata la più bella e più feconda della Transilvania. Col tempo i vari sovrani, apprezzatane la solerzia, avevano concesso loro privilegi privati e municipali.

Anche gli Ungheresi di Transilvania, che costituivano la locale nobiltà, discendevano dagli Unni; avevano seguito i Siculi in Transilvania. Avevano in comune coi consanguinei della Pannonia costumi, vestiario, leggi e lingua, pur presentando

[1] Erano chiamati in Ungheria sassoni tutti i tedeschi che non erano originari della Svevia e della Baviera. Era stato il re d'Ungheria Géza II (r. 1142–62) a invitare a popolare la Transilvania sudorientale cavalieri e contadini tedeschi nullatenenti, che, in cambio della difesa armata dei confini, ottennero in donazione delle terre incolte lungo il fiume Olt. All'inizio del XIII secolo altri gruppi d'immigrati dalla Germania s'insediarono nei dintorni di Bistriţa (Beszterce in ungherese). Successivamente, anche se temporaneamente, s'insediarono nel Borzaság (ungherese Barcaság; tedesco Burzenland) i Cavalieri dell'Ordine Teutonico. Nel 1224 il re Andrea II (r. 1205–35) istituì ufficialmente la provincia transilvana dei Sassoni: gl'immigrati tedeschi dovevano contribuire collettivamente al pagamento delle tasse e alla fornitura di 500 soldati. Mattia Corvino (r. 1458–90) concesse loro autonomia amministrativa e giuridica, designando come capo della comunità tedesca il borgomastro della città di Sibiu (Szeben in ungherese; Hermannstadt in tedesco), che fu insignito del titolo di "conte dei sassoni". Cfr. Papo, Nemeth Papo 2000, 125.

[2] Cioè servi della gleba. Gli jobbágyok (lat. jobagiones) erano originariamente le guardie del corpo del capo–clan, poi soldati o funzionari del re (servientes regis), del governatore di contea (ispán), dei signori laici ed ecclesiastici, quindi contadini, servi della gleba, più o meno legati a un grande proprietario terriero, cui dovevano canoni e servizi.

alcune differenze rispetto a loro che si possono cogliere nella vita quotidiana. Coltivavano bene la terra, non abitavano nelle città, bensì nei villaggi e nei castelli; i più benestanti risiedevano in spaziose e belle dimore di pietra o di legno. Partecipavano alla vita politica, ambivano a un'esistenza moralmente più evoluta, mangiavano lautamente indulgendo nei condimenti, praticavano la caccia e l'uccellagione, vestivano elegantemente e con somma cura, raramente indossavano vestiti di seta, ma preferivano quelli colorati, mai abiti neri, se non quando erano in lutto, non curavano le calzature, né i copricapi. Erano fortissimi nelle armi, impavidi, zelanti nella difesa della patria. Non erano loro i primi a muovere guerra, erano lenti nell'iniziare una battaglia, ma una volta che la battaglia era cominciata non desistevano se non dopo ch'era stata perpetrata una grande strage. Dunque, gli Ungheresi passavano per i più "raffinati" tra i popoli transilvani.

All'epoca di re Santo Stefano (1000/1001–38) molte altre nazioni (Boemi, Polacchi, Greci, Armeni, Peceneghi[1], Turingi, Renani, Cumani, Latini) erano giunte nel Regno d'Ungheria e sarebbero convissute a lungo e in armonia con gli stessi Ungheresi, congiungendosi senza riserve con loro nei matrimoni e assurgendo perfino al rango nobiliare.

Tutte le nazioni qui menzionate, pur essendo molto diverse tra di loro, abitavano la stessa terra in grande concordia. Se capitava che talvolta si scontrassero tra di loro, come può succedere anche tra fratelli, tornavano però a riunirsi, riappacificati, in caso d'un pericolo esterno per difendere sé stessi. È interessante osservare a questo proposito come Veranzio, ma non solo lui, non ragionasse a quell'epoca in termini di categorie odierne di stato nazionale ma considerasse la patria unica per tutte le nazioni che vi abitavano pur nella loro diversità culturale e linguistica.

La *Chorographia Transylvaniae* di Georg Reichersdorff del 1550[2] segue quella dell'umanista dalmata Antonio Veranzio, testé ricordata, e precede quella del gesuita Antonio Possevino intitolata *Del Commenatrio di Transilvania*[3], nonché la duplice descrizione della regione carpatica del bergamasco Giovanandrea Gromo.

Georg Reichersdorff (Reicherstorffer) era nato nell'attuale città di Sibiu attorno al 1495; non conosciamo neanche la data della sua morte, senz'altro però posteriore al

[1] Veranzio scrive Bessi, ma molto probabilmente intendeva parlare dei Besenyök (Peceneghi in ungherese).

[2] Chorographia Transylvaniae, quae Dacia olim appellata, aliarumque provinciarum et regionum succinta descriptio et explicatio. Georgio a Reycherstorff Transylvano autore, Viennae Austriae, Excudebat Egidius Aquila ..., anno 1550, qui letta nella versione Reichersdorff 1766. Reichersdorff è anche autore d'una corografia della Moldavia (Reichersdorff Georgii, transilvani, Chorographia Moldaviae, recognita et emendata), redatta nel 1541 e pubblicata nello stesso III volume dell'opera di Schwandter, alle p. 99–112. Su entrambe le descrizioni di Transilvania e Moldavia cfr. il saggio Szabadi 1992. Su Reichersdorff e la sua corografia cfr. pure Papo 2017, 47–67.

[3] L'opera di Possevino rimase a lungo inedita: sarà pubblicata per la prima volta a Budapest da Endre Veress nel 1913 col titolo Antonii Possevini Societatis Jesu Transilvania (1584), e successivamente a Roma nel 1931 in Bascapè 1931, 49–163.

1550. Discendeva da una famiglia sassone borghese del villaggio di Reichersdorf (Richiș in rumeno, Riomfalva in ungherese), da cui prese il nome. Probabilmente Reichersdorff compì studi di diritto a Vienna; dal 1525 fu segretario della regina d'Ungheria Maria d'Asburgo; dopo la battaglia di Mohács e la conseguente morte del re Luigi II (29 agosto 1526)[1] passò al servizio di Ferdinando d'Asburgo, di cui divenne, a partire dal 1527, segretario e consigliere, in seguito anche tesoriere di Transilvania. Dal 1537 fu consigliere della *Kamara* ungherese[2]. Compì importanti missioni diplomatiche. Nel 1530–31 si trasferì nella città morava di Olomouc (Olmütz in tedesco), pur conservando l'incarico di consigliere regio. Al ritorno dalla seconda missione in Moldavia (1535), soggiornò a Buda e a Olomouc fino al 1543. Sappiamo infine che nel 1550 risiedeva a Vienna; dopo questa data non abbiamo più notizie di lui.

Dopo un'introduzione storica, Reichersdorff passa alla descrizione geografica e antropica della Transilvania. La regione – seguiamo il suo racconto – è abitata da tre nazioni, alquanto differenti per riti, costumi, consuetudini e leggi e che vivono in altrettanti distinti territori; queste nazioni, già ricordate da Veranzio, sono i Sassoni, i Siculi e gli Ungheresi. Ad esse dobbiamo aggiungere i Valacchi, "genus hominum durissimum", i quali vivono dispersi in varie località, si mantengono rubando pecore e cavalli che poi allevano, si vestono di abiti irsuti di lana caprina da loro stessi confezionati e sono inosservanti di qualsiasi legge. Anche Reichersdorff non nutre un'opinione positiva di questo popolo al pari d'altri scrittori di saggi corografici di questa regione. Ad esempio, Pietro Busto da Brescia nella *Lettera di M. Pietro Busto Bresciano, musico del Ser.mo Prencipe di Transilvania, a suo fratello, che narra la gran congiura contra della persona di Sua Altezza Ser.ma insieme con la descrittione della Transilvania*, datata Alba Giulia, 21 gennaio 1595, li definisce addirittura "la feccia che rimase de Romani"[3].

Anche il padovano Francesco della Valle, segretario del governatore d'Ungheria Ludovico Gritti, così si espresse sui Valacchi:

> Vivono quelle genti secondo la legge Greca et vestono di panni longhi portando in capo capeletti alla crovata. La lingua loro è poco diversa dalla nostra Italiana, si dimandano in lingua loro Romei perché dicono esser venuti anticamente da Roma ad habitar in quel paese, et se alcuno dimanda se sano parlar in la loro lingua valacca dicono a questo *modosti Rominest'*, che vol dire, sai tu Romano, per essere corotta la lingua. Sono però genti barbare e direi [barbari anche i loro] costumi[4].

[1] Luigi II Jagellone fu re d'Ungheria dal 1516 al 1526. Morì nel corso della battaglia di Mohács: il suo corpo fu trovato nel fiume Csele, nei pressi del campo di battaglia.
[2] Si tratta della Camera Regia ungherese con sede a Pozsony (oggi Bratislava) che amministrava il bilancio assegnatole dalla Camera della Corte di Vienna (Hofkammer).
[3] La lettera è pubblicata in Bascapè 1931, 167–172.
[4] Della Valle 1857, 22. Su Ludovico Gritti si rimanda a Nemeth Papo, Papo 2002 e 2021.

Ascanio Centorio degli Ortensi, che dedica a una sommaria descrizione della Transilvania un capitolo del II libro della sua opera, li definisce "genti bellicose, crudeli"[1]. Dell'opinione sui Valacchi di Gianandrea Gromo, se ne parlerà più avanti.

Nella letteratura dell'Umanesimo e del Rinascimento, i Valacchi, ma anche i Moldavi e i vicini Siculi e Ungheresi, erano in genere presentati come genti bellicose e crudeli, i valacchi in particolare come barbari e rozzi e descritti con un certo disprezzo. Si tratta per lo più di antichi stereotipi che ne condizionavano la percezione presso gli occidentali, anche se, per quanto riguarda i Valacchi, questi parlassero una lingua neolatina. Molto duro coi valacchi è Enea Silvio Piccolomini (1405–1464), il futuro papa Pio II, il quale, facendo riferimento alla crudeltà del noto principe valacco Dracula e del figlio Giovanni, scrive di loro:

> I Valacchi sono un popolo che abita al di là del Danubio fra il mare Eusino e le regioni che sono oggi chiamate Transilvania, dove sorgono sette città di lingua germanica. I Valacchi parlano invece una lingua italica, anche se imperfetta e fortemente corrotta. Alcuni pensano che un tempo siano state inviate in quel luogo alcune legioni romane per combattere contro i Daci residenti appunto in quelle terre, e che a quelle legioni fosse a capo un certo Flacco, dal cui nome essi furono detti Flacchi e poi con il cambiamento di alcune lettere Valacchi. I loro discendenti […] superarono i barbari in barbarie. Nei nostri tempi fu loro signore Dragula, uomo dal carattere instabile e vario[2]. Nell'anno 1456 dell'incarnazione Giovanni Hunyadi, governatore del regno di Ungheria, mosse guerra contro costui, che era passato dalla parte dei Turchi, lo sconfisse e fece prigioniero, condannandolo poi a morte con uno dei suoi due figli, mentre un certo Ladislao prendeva il suo posto come signore dei Valacchi. L'altro figlio di Dragula, che si chiamava Giovanni[3], sfuggì dalle mani del governatore e qualche tempo dopo, avendo raccolto un esercito, uccise Ladislao e si impossessò di gran parte dell'eredità paterna, dopo aver ferocemente ucciso tutti coloro che erano stati avversi a lui e a suo padre[4].

E continua il futuro papa Pio II portando il figlio di Dracula quale esempio della ferocia dei Valacchi:

> Egli invase la provincia di Cibinio, incendiò molti villaggi pieni di gente, trascinò con sé in Valacchia moltissimi uomini in catene che poi fece impalare. Certi mercanti che, attirati dalle promesse di protezione dello Stato, attraversavano la Valacchia con preziose mercanzie, furono uccisi, e i loro beni predati. Da Vurcia ordinò che gli fossero portati quattrocento fanciulli con il pretesto di insegnar loro la lingua

[1] Centorio degli Ortensi 1566, 70–73. Su Centorio cfr. Longo 1979, 609–611.

[2] Si tratta di Vlad II Dracul (r. 1436–42; 1443–47), che dopo la battaglia di Varna (1444) aveva trattenuto prigioniero per qualche tempo Giovanni Hunyadi, il quale, una volta liberatosi dalla prigionia, si vendicò dell'affronto subito detronizzando il volubile voivoda rumeno, che nel frattempo era decisamente passato dalla parte dei turchi.

[3] Si tratta di Vlad III (1431–1476/77), detto Tepeș, cioè l'Impalatore.

[4] Piccolomini 2008, 2159–2161. Sui Valacchi e sull'idea di barbaro nel Rinascimento cfr. Almási 2007, 49–66.

> valacca; e invece li chiuse in una fornace e datavi fuoco li fece tremare. Gli uomini più nobili della sua stirpe, e che erano a lui legati da più stretta parentela, li fece uccidere tutti insieme con figli e mogli. Fece sotterrare alcuni dei suoi servitori fino all'ombelico e quindi li trafisse con frecce; alcuni invece li scuoiò[1].

Dopo le digressioni sul costume dei Valacchi, torniamo a Reichersdorff. Lo scrittore sassone passa ad analizzare le differenze di riti e costumi tra le tre nazioni transilvane. *In primis*, si occupa dei Sassoni, un popolo arrivato – come si diceva – dalla Germania, dedito all'agricoltura, che parlava ancora la lingua "Saxonica", appartenente al ceppo tedesco, non facilmente capibile dagli stessi svevi come dalla maggior parte dei popoli germanici del nord. Delle tre etnie, i Sassoni erano molto al di sopra delle altre *nationes* in quanto a industriosità e stile di vita.

Anche Centorio esprime un giudizio positivo su di loro, ma ne sottolinea l'ostilità nei riguardi degli Ungheresi, ai quali non permettono di risiedere nelle loro città, mentre ai Valacchi addirittura proibiscono di costruire case di pietra, costringendoli a vivere in capanne fatte di paglia e di erbe palustri:

> [I Sassoni] parlano l'antica lingua Sassonica, sono genti affabili, e di grande verità, non stanno in troppa concordia con gli Ungheri, né vogliono acconsentire c'habbiano a edificare nelle loro città, le sue montagne sono tutte habitate da Valacchi, a' quai questi Sassoni, per essere la maggiore, e principale potenza di quel Regno, non lasciano mai edificare casa di pietra, né fermarsi troppo appresso di essi, e così vivono in case fatte di paglia o d'altre forti d'herbe palustri, o fluviatili, che loro stessi si fanno senza bisogno d'Architetti, non seminano i campi per guadagno, ma solo per quello che gli può bastare a vivere con le loro famiglie, e schiavi che guadagnano […][2].

Reichersdorff condivide l'origine scitica dei Siculi[3], i quali possedevano leggi e costumi propri. Non c'era differenza di rango tra di loro: tutti erano parimenti nobili, sia che usassero l'aratro, sia che allevassero greggi di capre. erano genti nate per la guerra, non molto diverse dagli Ungheresi per costumi, lingua e vestiario. Alcuni li chiamavano *Scythulos* dal momento che traggono origine dagli Sciti.

Gli Ungheresi, talvolta frammisti ai Sassoni, presentano costumi simili ai Siculi: simili sono la lingua, il modo di vestire, le armi; è difficile dire – ammette Reichersdorff – quale dei due popoli predomini nell'arte militare. Le tre nazioni potevano fornire

[1] Ibidem.
[2] Centorio degli Ortensi 1566, 71–72.
[3] L'origine dei Siculi è molto controversa. Potrebbe trattarsi delle tre tribù di Cabari (noti anche come "Magiari neri") che nell'895 arrivarono in Pannonia assieme alle tribù magiare del condottiero Árpád. I Cabari erano un popolo etnicamente composito che alla fine dell'VIII secolo si ribellò ai Cazari (l'etimo della parola cabaro è infatti "ribelle"), con cui conviveva, e si rifugiò presso i vicini Magiari, che abitavano nella regione pontica dell'Etelköz. Cfr. Papo, Nemeth Papo 2000, 77. Sui Siculi cfr. la monografia di Kristó 1996.

insieme un esercito di più di 90.000 armati[1], necessario per difendere una regione, la Transilvania, ch'era stata oggetto di numerose invasioni esterne, peraltro sempre respinte anche se dopo cruente battaglie.

I Valacchi – continua Reichersdorff – coltivano la terra, i Sassoni possiedono città e castelli. La Transilvania è ricchissima di oro, argento, vino, frumento, pascoli, pecore, sorgenti, fiumi, in breve di tutti quei beni che sono necessari per la vita; per tale ragione essa è denominata "il tesoro del Regno d'Ungheria".

Presso la corte transilvana del principe Giovanni Sigismondo Zápolya[2] troviamo il bergamasco Giovanandrea Gromo (1518–>1567). Gromo era giunto in Transilvania il 1° maggio 1564 entrando subito al servizio del principe in qualità di comandante delle truppe di terra e della sua guardia personale, incarico che ricoprì fino all'aprile del 1565. Giovanandrea Gromo fu coinvolto in diverse missioni diplomatiche in Italia, che avevano lo scopo di stipulare rapporti commerciali tra il principe transilvano, Venezia, i ducati di Firenze, di Ferrara, di Urbino e lo Stato della Chiesa. Per mettere in buona luce la figura del suo signore di fronte ai principi italiani, compilò sotto forma epistolare una descrizione della Transilvania in due versioni: una più breve[3], un'altra più ampia, redatta negli anni 1566-67 e dedicata a Cosimo de' Medici, duca di Firenze e Siena[4]. In entrambe le versioni lo scrittore si propone di presentare nella maniera più convincente possibile le risorse materiali (ricchezze naturali del paese) e militari (fortificazioni, forze armate) del principe di Transilvania al fine di valutarne la difesa contro gli attacchi ottomani.

Nella presentazione dei popoli della Transilvania, Gromo distingue cinque nazioni: ungherese, sassone, valacca, polacca (i Polacchi erano però tutti concentrati alla corte del principe) e gitana; considera invece i Siculi una parte della nazione ungherese.

Dopo la descrizione del territorio del Principato, Gromo si sofferma sui popoli che vi abitavano: Valacchi, Siculi, Sassoni e Ungheresi, focalizzando la propria attenzione sulla loro attitudine militare e distinguendo tra i Valacchi, i quali quando andavano alla guerra non temevano la morte, ma "combattono disperatamente, senza ordine" e gli abili, ordinati e bene armati cavalieri ungheresi. Gromo, al pari di Veranzio e di Reichersdorff, mette in evidenza il benessere e il modo di vivere dei ricchi mercanti

[1] È una costante dei corografi della Transilvania verificare il numero di soldati che potevano essere mobilitati in questa regione.

[2] Giovanni Sigismondo (1540–1571) era il figlio del re d'Ungheria Giovanni I Zápolya e di Isabella Jagellone. Fu re eletto d'Ungheria (Giovanni II) e principe di Transilvania nei periodi 1556–59 (insieme con la madre) e 1559–71.

[3] La lettera è stata tradotta in rumeno col titolo Scurtă descriere a Transilvaniei e pubblicata in Holban 1970, p. 316-324.

[4] La seconda versione è apparsa col titolo Compendio di tutto il regno posseduto dal re Giovanni Transilvano et di tutte le cose notabili d'esso regno. Raccolto per Giovanandrea Gromo. Et dedicato allo ill-mo sig-re Cosimo de Medici, Duca di Firenze et Siena in Decei 1943–1945 e, nella versione rumena, in Holban 1970, 325–371. Su Giovanandrea Gromo cfr., tra gli altri, Falvay Molnár 2001, 85–107; Ciure 2010, 75-90; Nemeth, Papo 2017, 63–69.

sassoni rispetto agli altri tre popoli summenzionati, specialmente rispetto alle miserevoli condizioni di vita dei Valacchi per lo più contadini e allevatori, ma, rispetto all'umanista dalmata, tratta anche i problemi religiosi del Principato rimarcando il pericolo che la religione cattolica potesse perdere i propri fedeli dal momento che la stessa corte transilvana era frequentata da influenti intellettuali ed eruditi luterani, calvinisti e antitrinitari.

La Valacchia citeriore – scrive Gromo – è abitata da Ungheresi, insediati nelle grandi città, e da Valacchi residenti nei villaggi; quest'ultimi sono dediti a coltivare terreni e ad allevare armenti (analoga situazione si presenta in Transilvania). Essi "vivono sporcamente, et sono gente brutta, sì huomini come donne di costoro"; pochi sono portati alle armi, per lo più combattono a piedi, professano la religione greco–ortodossa, parlano una lingua romanza, quasi "un Latino maccaronesco", motivo per cui si ritengono discendenti dai coloni romani.

La Transilvania – continua Gromo – è abitata anche dagli Ungheresi, che si possono suddividere in due ceppi: il primo è costituito da nobili feudatari che hanno le loro residenze nei villaggi o presso i grandi baroni; questi sono tutti cavalieri; sono luterani, alcuni anche calvinisti, ma molti sono pure cattolici. Abitano in case per lo più disadorne, dormono a terra e alcuni di loro anche vestiti. Il secondo ceppo è costituito dai Siculi o Secleri che abitano la "Ciculia", i quali erano stati nobilitati in tempi antichi con privilegi regi. Non hanno capi anche se tra di loro ci sono persone di onorata reputazione, pochi vanno volentieri alla guerra, sono tutti cattolici, molti tra di loro sono i frati e i preti. Coi Siculi convive un gran numero di Zingari ("Cingari"), i quali sono utilizzati per lavorare la terra. La terza nazione, peraltro da lungo tempo residente in Transilvania, era quella dei Sassoni, un popolo che aveva conservato la lingua e i costumi dei tedeschi. I sassoni vivevano in case ordinate, dotate – diremmo oggi – di ogni *comfort*, professavano la religione luterana, costituivano la nazione più ricca e potente del paese.

Concludendo, dalla lettura delle corografie di cui s'è discusso sopra si evince che il territorio del bacino carpatico–danubiano su cui sorsero i principati di Transilvania, Moldavia e Valacchia costituivano nella prima età moderna un paese multietnico, multiculturale e multireligioso, conseguenza dei numerosi popoli che lo avevano attraversato e abitato. Alla fine si dovrebbe parlare tutt'al più d'un'identità "collettiva", casomai scindibile in un'identità cattolica, in una luterana, un'identità calvinista, un'identità greco–ortodossa, cui dovrebbe aggiungersi un'identità "umanistica", quella cioè costituita dagl'intellettuali che con la loro cultura hanno vivificato il paese nel corso del XVI secolo.

Bibliografia

Almási, Gábor. 2007. *I valacchi visti dagli italiani e il concetto di barbaro nel Rinascimento*. In: «Storia della storiografia», n. 52, 2007, p. 49–66.

Bascapè, Giacomo. 1931. *Le relazioni fra l'Italia e la Transilvania*, Roma: Anonima Romana Editoriale.

Birnbaum, Marianna D. 1986. *Humanists in a shattered world. Croatian and Hungarian Latinity in the Sixteenth Century*. Columbus (Ohio): Slavica Publishers Inc., p. 213–240.

Centorio degli Ortensi, Flavio Ascanio. 1566. *De' Commentarii della guerra di Transilvania del S. Ascanio Centorio de gli Hortensii. Ne quali si contengono tutte le cose, che successero nell'Ungheria dalla rotta del re Lodovico XII. sino all'anno MDLIII. Con le tavole delle cose degne di memoria*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari.

Ciure, Florina. 2010. *La Transilvania in alcune relazioni di viaggiatori veneziani del Cinquecento*. In: «Studia historica adriatica ac danubiana», III, 1–2, p. 75–90.

Decei, Aurel (a cura di). 1943–1945. *Compendio di tutto il regno posseduto dal re Giovanni Transilvano et di tutte le cose notabili d'esso regno. Raccolto per Giovanandrea Gromo. Et dedicato allo ill-mo sig-re Cosimo de Medici, Duca di Firenze et Siena*. In: «Apulum. Buletinul Muzeului regional Alba Iulia», II, p. 140–213.

Della Valle, Francesco. 1857. *Una breve narracione della grandezza, virtù, valore, et della infelice morte dell'Illustrissimo Signor Conte Alouise Gritti, del Serenissimo Signor Andrea Gritti, Principe di Venezia, Conte del gran Contado di Marmarus in Ongaria, et Generale Governatore di esso Regno, et General Capitano dell'esercito Regio, appresso Sulimano Imperator de Turchi, et alla Maesta del Re Giovanni Re d'Ongaria.* A cura di Iván Nagy. In: «Magyar Történelmi Tár», vol. III. Pest: Magyar Tudományos Akadémia, p. 9–60.

Eperjessy Kálmán (Colomannus). 1944. *Expeditionis Solimani in Moldaviam et Transsylvaniam libri duo. De situ Transsylvaniae, Moldaviae et Transalpinae liber tertius*. Budapest: K.M. Egyetemi Nyomda.

Falvay Molnár, Mónika. 2001. *Erdély Giovanandrea Gromo Compendio-jának tükrében*. In: «Fons (Forráskutatás és történeti segédtudományok)», VIII/1, p. 85–107.

Gyulai, Éva. 2001. *Verancsics Antal*, in *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon. Középkor és újkor*. A cura di Péter Kőszeghy. Budapest: Balassi Kiadó, p. 395–399.

Holban, Maria. 1970. *Călători străini despre Ţările Române*, II. Bucureşti: Editura Ştiinţifică.

Ivetic, Egidio. 2021. *Veranzio, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98. Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, www.treccani.it/enciclopedia/antonio-veranzio_(Dizionario-Biografico).

Kristó, Gyula. 1996. *A székelyek eredetéről*. Szeged: Szegedi Középkorász Műhely.

Longo, Nicola. 1979. *Centorio degli Ortensi, Ascanio*. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXIII. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, p. 609–611.

Nemeth, Gizella, Papo, Adriano. 2017. *La 'breve' corografia della Transilvania di Giovanandrea Gromo*. In: «Crisia», XLVII, p. 63–69.

Nemeth, Gizella, Papo, Adriano. 2020. *La corografia della Transilvania dell'umanista dalmata Antonio Veranzio., In: Istria religiosa e civile tra età moderna e contemporanea. Miscellanea di studi in memoria di Antonio Miculian*. A cura di Rino Cigui, Kristjan Knez e Chiara Vigini. Pirano, Società di studi storici e geografici, p. 397–416.

Nemeth Papo Gizella, Papo, Adriano. 2002. *Ludovico Gritti. Un principe–mercante del Rinascimento tra Venezia, i Turchi e la Corona d'Ungheria*. Mariano del Friuli (Gorizia): Edizioni della Laguna.

Nemeth Papo Gizella, Papo, Adriano. 2021. *Ludovico Gritti, il figlio del Principe di Venezia*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Papo, Adriano. 2017. *La corografia della Transilvania di Georg Reichersdorff*. In: «Studia historica adriatica ac danubiana», X, 1–2, p. 47–67.

Papo, Adriano, Nemeth, Gizella. 2011. *Giorgio Martinuzzi. Figura e ruolo di un monaco–statista dalmata nella storia ungherese del Cinquecento*. Szombathely: Savaria University Press.

Papo, Adriano, Nemeth, Gizella. 2017. *Corografie della Transilvania del XVI secolo*. In: «Quaderni Vergeriani», XIII, n.13, p. 64–76.

Papo, Adriano, Nemeth Papo, Gizella. 2000. *Storia e cultura dell'Ungheria*, Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino.

Papo, Adriano, Nemeth Papo, Gizella. 2017. *Frate Giorgio Martinuzzi. Cardinale, soldato e statista dalmata agli albori del Principato di Transilvania*. Canterano (Roma): Aracne.

Papo, Adriano, Nemeth Papo, Gizella. 2019. *Nemăsurata ispită a puterii. Gheorghe Martinuzzi, adevăratul rege al Transilvaniei în secolul al XVI-lea*. Trad. dall'italiano di Raluca Lazarovici Vereș. Oradea: Editura Ratio & Revelatio.

Piccolomini, Enea Silvio. 2008. *I Commentarii*. A cura di L. Totaro. Milano: Adelphi.

Pop, Ioan–Aurel, Bolovan, Ioan (a cura di). 2006. *History of Romania. Compendium*. Cluj–Napoca: Romanian Cultural Institute, Centre for Transylvanian Studies.

Reichersdorff, Georg. 1766. *Reichersdorff Georgii, transilvani, Chorographia Transilvaniae, recognita et emendata*. In: Johann G. Schwandter (a cura di), *Scriptores rerum Hungaricarum veteres ac genuini*. Pars III, Vindobonae: Impensis Ioannis Pavli Kravs, Bibliopolae Vindobonensis, p. 71–96.

Sörös, Pongrác. 1898. *Verancsics Antal élete*. Esztergom: Buzárovits Gusztáv könyvnyomda.

Szabadi, István. 1992. *Descriptio Transylvaniae und Descriptio Moldaviae vom einem humanistischen Verfasser*. In: «Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis», XXVIII, p. 123–131.

Verancsics, Antal. 1857. *De rebus gestis Hungarorum ab inclinatione regni historia*. In: László Szalay (a cura di), *Verancsics Antal összes munkái*, vol. I. Pest: Magyar Tudományos Akadémia (Monumenta Hungariae Historica, Scriptores II).

Veress, Endre. 1903. *Isabella Regina d'Ungheria figlia di Bona Sforza*. Roma: Loescher.

Veress, Endre (Andreas) (a cura di). 1913. *Antonii Possevini Societatis Jesu Transilvania (1584)*. In: «Fontes rerum Transylvanicarum», tomus III. Budapest: Sumptibus Joannis Csernoch, Tip. artistica Stephaneum.

DOI: 10.35923/QR.10.03.06

Laurențiu NISTORESCU
(Centrul de Studii
DacoRomanistice Lucus)

Identități fluide, diversități glisante în Banatul secolului IV AD

Abstract: (Fluid identities, slippery diversities in the Banat of the 4th century AD) This approach takes into account the ethno-cultural dimension of the concepts of community identity / diversity. The proposed case study the ethno-demographic state of affairs in the plain area east of the lower Tisza (Banat plain), in the period immediately following the so-called Aurelian retreat. We point out that, relative to these spatio-temporal coordinates, the current interpretations of the subsumable archaeological discoveries do not converge with the data provided by the main related literary sources.

Keywords*: ethno-cultural identity, Banat plain, IVth century AD, Ammianus Marcellinus, sarmatians vs autochtons.*

Rezumat: Demersul de față are în vedere dimensiunea etno-culturală a conceptelor de identitate/diversitate comunitară. Studiul de caz propus starea de fapt etno-demografică din zona de câmpie de la est de Tisa inferioară (câmpia bănățeană), în perioada imediat următoare așa-numitei retrageri aureliene. Semnalăm că, relativ la aceste coordonate spațio-temporale, interpretările curente ale descoperirilor arheologice subsumabile nu converg cu datele furnizate de principalele izvoare literare aferente.

Cuvinte-cheie: *identitate etno-culturală, câmpia bănățenă, secolul IV AD, Ammianus Marcellinus, sarmați vs autohtoni*

I. În loc de preambul: O panoramare arheologico-statistică

Potrivit datelor centralizate de Repertoriul Arheologic Național (RAN)[1], pe teritoriul administrativ actual al județului Timiș au fost identificate nu mai puțin de 350 de situri databile în secolele III-IV[2], un interval cronologic care prezintă un interes special ca urmare a faptului că acoperă perioada de destructurare a administrației romane în provincia Dacia Augusti și primul secol de după așa-numita retragere aureliană. Desigur, trebuie să ținem cont de faptul că nu toate siturile corespund unor așezări umane propriu-zise (unele derivând din activități desfășurate în vecinătățile așezărilor, altele putând rezulta din dislocarea artefactelor de-a lungul multelor secole

[1] Data de referință a centralizării: 15 iunie 2022.
[2] Lista siturilor care fac obiectul acestei panoramări de tendință statistică, în anexă.

care au urmat[1]) și, de asemenea, că nu toate așezările efectiv identificate au funcționat în același timp, aici putând coexista locuiri care au ocupat aceeași vatră doar câteva sezoane cu locuiri de durată transgenerațională sau (chiar și pentru acest orizont cronologic) multiseculară. Dar, chiar aplicând deducțiile de rigoare, o primă concluzie se impune de la sine: în pofida unui amplu set de factori defavorizanți de natură geografică[2] sau politico-militară[3], regiunea a fost locuită neîntrerupt, și încă la un nivel semnificativ de intensitate, semnificativ, desigur, în termenii epocii și macroregiunii.

O privire globală asupra acestui eșantion, din perspectiva datelor factuale sau prezumat factuale determinate pentru siturile în cauză, pune în evidență o situație interesantă din perspectiva analizei de tip identitar. Astfel, putem constata o mare ezitare (o dificultate chiar) în a determina calitatea istorică a epocii cronologice în speță: siturile cu locuire databilă în secolele II-IV, III-IV sau (foarte rar) doar IV sunt încadrate când ca „epocă romană", când ca „epocă post-romană" (*nota bene*: chiar și atunci când includ toată perioada stăpânirii romane în Dacia Augusti), când (totuși, foarte rar) ca „epoca migrațiilor". Similar, în ceea ce privește asocierea cu unul sau altul dintre aspectele etno-culturale, este de observat că majoritatea covârșitoare a siturilor în discuție nu sunt asociate etno-cultural, fie ca efect al stadiului cercetărilor, fie ca dificultate de a interpreta corect materialul arheologic; de altfel, destul de multe situri sunt identificate doar pe baza unor periegheze. În context, nu putem să ignorăm faptul că multe dintre siturile asociate tranșant sarmaților prezintă ceramică de factură tradițională romană/daco-romană[4] și că în foarte puține cazuri sunt identificate artefacte care să constituie o prezumție solidă pentru atribuirea lor în mod univoc sarmaților (inventar funerar ș.a.); suficient de frecvent, singurul argument pentru o astfel de atribuire, invocat mai ales implicit, fiind automatismul documentar „se știe că în acea epocă Banatul era locuit de sarmați".

Incontestabil, aceste observații trebuie relativizate, în contextul în care baza de analiză – recte, Repertoriul Arheologic Național – o constituie un instrument de centralizare administrativă a cercetării arheologice și nu rezultatele propriu-zise ale acesteia. De asemenea, nu trebuie ignorat faptul că arealul aici luat în analiză, anume

[1] Printre numeroșii factori care puteau facilita procese de acest gen, câmpia timișeană joasă favorizează în mod particular inundațiile.

[2] Relieful regiunii analizate (și precizăm aici că nu avem în vedere întregul teritoriu al județului Timiș, ci doar regiunea de concentrare a siturilor analizate – câmpia timișeană), este dominat de un teren deschis, al cărui statut a oscilat frecvent între cel de câmpie umedă și ansamblu de mlaștini, fapt ce a redus deopotrivă spațiul propice locuirii și resursele agricole.

[3] Aflată la periferia fostei provincii Dacia Augusti (Dacia Traiană), zona a cunoscut frecvente manifestări de instabilitate și insecuritate social-politică (invazii, conflicte militare, contestări de autoritate de tot felul), care au acționat ca un element de limitare a potențialului habitațional.

[4] Invocăm doar câteva exemple: la Carani (RAN 158671.02) au fost identificate substrucții cu zidărie romană, inclusiv cărămizi cu ștampila Leg V Macedonica; la Cenad (RAN 156268.01) există, cu datare certă în secolele II-IV, vestigii de factură neîndoielnic romane (ziduri și morminte, monede ale dinastiei constantiniene etc.); la Gătaia (RAN 157095.11) și la Cerna (RAN 157512.02) au fost descoperite urme de practicare a metalurgiei fierului, inclusiv cuptoare de redus minereul, neasociabile sarmaților; la Hodoni (RAN 158555.07), 80% din ceramică este de tradiție romană, lângă un alt sit atribuit sarmaților.

teritoriul administrativ actual al județului Timiș, constituie doar o treime din suprafața așa-numitului Banat istoric; dacă ne referim doar la zona de câmpie și dealuri joase, în care sunt localizate fără excepție siturile atribuite sarmaților, ponderea urcă la cca. 40%[1] – iar realitățile factuale de interes nu prezintă o distribuire omogenă în teritoriu. Dar, chiar și cu această ajustare, tabloul general rămâne neschimbat: prezența sarmatică în acest spațiu este generos supraevaluată[2].

II. Confruntarea cu mărturiile contemporane

Interpretarea arheologică nu poate face abstracție de izvorul scris, iar izvorul scris (care are calitatea de probă de interpretare nemijlocită) beneficiază de prezumția de veridicitate – până la proba contrariului, ca orice prezumție. Aceasta înseamnă că, atunci când se pune în situația de a contesta, fie și marginal, izvorul scris, interpretarea arheologică are sarcina de a furniza probele și eșafodajul argumentativ aferent. În problematica pe care o analizăm aici, suntem în situația de a dispune de un izvor de prim rang: cronica de front a lui Ammianus Marcellinus (cca. 325 – post 391 d.Hr.), dezvoltată în ceea ce astăzi cunoaștem sub denumirea de *Historia Romana*, ultimul tratat referențial de istorie profană redactat în limba latină.

Mărturia scrisă a lui Ammianus cântărește greu dintr-un cumul de considerente de neignorat. Înainte de toate, el este un observator calificat: prin origine, un aristocrat de limbă greacă din Siria, el intră în serviciul militar imperial la o vârstă timpurie, promovează în ordinul *protectores domestici* și activează în oficiul generalului Ursicinus, de sub comanda directă a împăratului Constantius (Smith 1867, 142-144). Informațiile pe care le relatează au calitatea observației personale: el este efectiv prezent pe fronturile orientale în anii 350 și 354-360[3], în anturajul împăratului Constantius. Având ca model metoda istoriografică a lui Tacitus, opera istorică a lui Ammianus Marcellinus excelează în acurațete mai ales relativ la evenimentele la care autorul a fost, direct sau indirect, martor, pe care le însoțește cu ample informații privind geografia politico-istorică, funcționarea instituțiilor ș.a.m.d (Nistorescu 2017, 63). De asemenea, atenția pe care el o acordă comunităților barbare despre care relatează are caracter sistematic, reflectând o viziune încă ideologică – sintetizată în sintagma *Barbarica Conspiratio*, pusă în circulație tot de el – dar puternic tributară datelor factuale ale realității.

Ei bine, în legătură cu starea de fapt de la Dunărea Mijlocie, din perioada anilor 332 – 358 (implicit și din perioadele premergătoare), Ammianus ne spune că sarmații nu sunt de găsit la răsărit de Tisa Inferioară. Și nu ne aflăm aici nici în fața unei ignorări prin omisiune, nici a vreunei posibilități de confuziune: pentru Ammianus, sarmații sunt un personaj colectiv de primă însemnătate, bine documentat, care ocupă pagini

[1] De reținut că Banatul exterior/sârbesc (dar și o parte a câmpiei joase din județul Timiș) a oscilat în decursul timpului între condiția de zonă mlăștinoasă și cea de câmpie umedă.
[2] O precizare se impune: nu Repertoriul Arheologic Național generează această imagine, ci o însemnată parte a exegezei la temă.
[3] Ammianus își finalizează redactarea tratatului său de istorie după anul 371, când se stabilește la Roma.

întregi din relatările sale de front (Ammianus, *Historia Romana* 17, 12-13; 19, 11; 29, 6; 30, 5.), în virtutea faptului că împăratul în subordinea căruia se afla a purtat mai multe campanii expres îndreptate împotriva acestora[1]. Să urmărim detaliile furnizate de ofițerul imperial.

Vom observa, în primul rând, că Ammianus precizează cu rigurozitate limitele domeniilor teritoriale ale actorilor colectivi implicați în evenimentele din 358-359 d.Hr. Așa cum Dunărea constituie linia de demarcație dintre Imperiul Roman și totalitatea barbarilor, Tisa/Parthiscus desparte riguros teritoriile limiganților amicensi de cele ale vechilor lor hegemoni, sarmații[2] (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 4). Statutul semnificativ diferit al celor două comunități barbare este și el surprins în detaliu. Dacă sarmații ziși liberi au făcut obiectul unei ample operațiuni militare de pedepsire, pentru raidurile lor anterioare de pradă în teritoriile imperiale, în compania quazilor, limiganții, deși suspectați de a fi luat la rândul lor parte la incursiunile de pe malul drept al Dunării („uitând de starea lor de odinioară”[3] (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 1), adaugă izvorul, cu trimitere indubitabilă la evenimentele anului 332, al emancipării amicensilor de sub hegemonia sarmată[4]), beneficiază inițial de o atitudine clementă din partea împăratului Constantius al II-lea[5] (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 4) și răspund acestei atitudini binevoitoare, afirmându-și disponibilitatea de a plăti tribut și de a furniza mercenari pentru armata imperială. Cererile împăratului exced însă concesiile pe care sunt pregătiți să le facă amicensii: anume, ca aceștia să părăsească avanpostul de la Dunăre (de la confluența Tisei cu Dunărea și până la intrarea fluviului în defileul Cazanelor, zonă pe care autoritățile imperiale o doreau nelocuită ca măsură de siguranță pentru propria frontieră) (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 7), astfel că negocierile degenerează într-o confruntare armată intensă, dar de scurtă durată: o jumătate de oră[6] (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 8-11) – și trebuie să nu tratăm

---

[1] Încă înainte de a prelua tronul, viitorul împărat Constantius al II-lea, unul dintre fiii lui Constantin cel Mare, va intra în relații nemijlocite cu sarmații, ca urmare a faptului că va conduce campania de sprijinire a acestora împotriva ofensivei declanșate de goți în primăvara anului 332 (Benea 2013, p. 342; Cameron 2008, p. 105; Petolescu 2000, p. 339). În anii 358-359, Constantius al II-lea conduce personal mai multe operațiuni împotriva sarmaților, quazilor și amicensilor (Hunt 2008, p. 32), context în care Ammianus Marcellinus este prezent la fața locului, ca ofițer al comandamentului imperial.

[2] Cursul râului Parthiscus/Tisa este descris la rândul său cu exactitate, ca având numeroase meandre și vărsându-se în Dunăre, după ce formează pe traseu o amplă câmpie mlăștinoasă.

[3] *Nam velut obliti priorum…*

[4] Sub amenințarea ofensivei goto-taifale coordonată de principele Ariaricus, și în așteptarea unui ajutor armat imperial care întârzia, sarmații iazygi înarmează în primăvara anului 332 populația subordonată a limiganților amicensi, rezistând astfel până la sosirea corpului de intervenție condus de viitorul împărat Constantius al II-lea. După bătălia din 20 aprilie, în care forțele lui Ariaricus sunt înfrânte, amicensii (foarte probabil, cu acordul tacit al autorității imperiale) refuză să dezarmeze și se emancipează de sub autoritatea sarmaților „argaraganți”. Vezi Ioniță 2010, p. 800, Wolfram-Dunlap 1990, p. 61, Cameron 2008, p. 105, Petolescu 2000, p. 339.

[5] *Deliberatum est tamen id quoque lenius vindicari…*

[6] Nesupunerea amicensilor și faptul că au pus în pericol siguranța împăratului este urmată de represaliile trupelor imperiale, care atacă populația civilă din așezările acestora de pe malul fluviului (Ammianus, op. cit., 17, 13, 12-15).

cu superficialitate faptul că amicensii sunt dispuși la sacrificiu pentru a-și apăra teritoriile, acesta fiind comportamentul caracteristic populațiilor de sedentaritate istorică.

Nu vom trece cu vederea faptul că, referindu-se explicit la comunitatea de limiganți de la est de Tisa, istoricul imperial optează să utilizeze în două rânduri formulele „limiganții servi ai sarmaților”[1] (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 1) și, respectiv, „ascunzătorile sarmaților”[2] (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 17). În cel dintâi caz, sensul este limpede, univoc lămurit de către autor: amicensii sunt foști servi ai sarmaților și nu ei înșiși sarmați; atunci când face uz de eticheta amicens (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 19), Ammianus nu doar clarifică distincția, dar ne și pune în gardă că acesta este un termen de identizare relativă, etnonimul asumat de comunitatea în cauză fiindu-i necunoscut sau (situație pe care nu o putem ignora, în contextul proceselor de aculturație multigenerațională care au afectat zona) pentru că se confruntă cu situația în care comunitatea respectivă nu-și mai asumă o identitate etnonimică clară, singularizată printr-un termen univoc. În cel de-al doilea caz, trimiterea nu se face la comunitatea amicensă în mod direct, ci la anumite elemente de configurație a terenului – *nota bene*, prima parte a confruntării imperialilor cu amicensii se petrece pe malul drept al Dunării – ascunzători care s-au aflat anterior sub controlul generic al sarmaților, pentru ca în confruntarea nepregătită cu trupele lui Constantius al II-lea, să fie folosite de amicensi.

Ammianus ne furnizează și alte detalii cu relevanță pentru problematica aici analizată. Amicensii se relevă a fi vecini și parteneri apropiați ai picensilor, o altă comunitate de limiganți, adică de măginași ai Imperiului Roman, care se supun prin tratat autorității acestuia aproape la fel ca și locuitorii efectivi ai suprastatului roman, dar fac uz de autonomia lor efectivă ori de câte ori au oportunitatea și interesul. Termenii în cauză sunt explicitați de autor ca derivând de la oficiile administrative prin care Imperiul își gestionează relațiile cu cele două comunități: Micia în cazul amicensilor[3], respectiv, Pincum în cazul picensilor (vezi, pe larg, Nistorescu 2015). Referințele geografice contribuie și ele la identificarea riguroasă a celor două comunități autohtone de limiganți: de la Pincum, magistrala imperială traversa Dunărea la Lederata, iar de aici continua prin Arcidava, Berzovia, Tibiscum, până la Ulpia Traiana; respectiv, din vechea capitală provincială se ajungea direct la Micia[4], așezare

[1] *Limigantes Sarmatas servos*.
[2] *latibula Sarmatarum*.
[3] Am argumentat extensiv – vezi nota următoare – de ce trebuie luată în considerare așezarea Micia și nu Acumincum (care ar fi trebuit să deriveze în termenul a**cu**micensi). Adăugăm aici și faptul că cercetările arheologice din ultimele două generații privitoare la această așezare despre care nu se știe să fi dobândit statut urban în perioada de funcționare a provinciei Dacia Augusti (caz în care ne aflăm în fața celei mai mari așezări neurbane din Dacia) demonstrează categoric că așezarea a fost intens locuită și în secolul ce a urmat așa-numitei retrageri aureliene.
[4] Dezvoltată inițial ca așezare civilă (*vicus* sau *pagus*) de pe lângă castrul militar amenajat în prima parte a secolului II (sediu inițial al cohortei II *Flavia Commagenorum*, ulterior și ala I *Hispanorum Campagonum* și *Numerus Maurorum Miciensium*, iar spre sfârșitul perioadei Dacia Augusti, și unele

militară care controla traficul pe Mureș până la Parthiscum, pe Tisa – hotarul descris de Ammianus dintre amicensi și sarmații propriu-ziși. Implicarea în evenimente a picensilor este astfel lămurită. Pe de o parte, relațiile de durată ale Imperiului cu amicensii sunt intermediate printr-un oficiu aflat pe teritoriul picens (al vechilor provinciali daci – *nota bene*, în epoca constantiniană[1], care, ca pandant al reinstituirii autorității imperiale asupra unei mari părți a fostei provincii nord-dunărene, investește masiv în obiective strategice precum podul de la Oescus – Sucidava și refacerea drumului imperial până la Romula Malva[2] (Benea 2013, p. 341-342; Wolfram-Dunlap 1990, p. 61), amenajarea sectorului defensiv Ripa Gothica[3] etc.). Pe de alta, ca populație având același statut în raport cu autoritatea imperială și afinități etno-culturale cu amicensii, cu care împărtășesc același model socio-economic și aceleași amenințări externe, picensii urmăresc îndeaproape evenimentele în care sunt implicați aceștia (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 19).

Ammianus ne mai dă și o sugestie importantă cu privire la potențialul demo-militar al amicensilor și picensilor. Dacă trupele imperiale de intervenție din vara anului 358 se pot impune cu ușurință în fața contingentului etalat de amicensi, chiar și la capătul unei lungi campanii împotriva sarmaților și quazilor, atunci când se pune problema unei campanii pe teritoriul amicensilor (nord-dunărean), consilierii împăratului Constantius al II-lea îl conving pe acesta să apeleze la ajutorul sarmaților și a taifalilor, trecând peste faptul că aceștia sunt foști inamici recent înfrânți[4] (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 20). Prudența a fost justificată și de faptul că anturajul imperial nu era încă sigur de conduita pe care o vor adopta picensii, drept pentru care se angajează cu aceștia în negocieri (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 21). Episodul este însoțit de detalii care nu lasă nici urmă de îndoială cu privire la

---

vexilații ale legiunii XIII Gemina), Micia atinge gradul de urbanizare specific așezărilor cu statut de *municipium* (ansambluri de tip cartier, număr însemnat de temple și edificii publice – inclusiv amfiteatru, therme, ateliere de producție protoindustrială, preponderent metalurgică și ceramică, un port pentru navigația pe Mureș și un oficiu vamal, necropole asociate ș.a.m.d.). Suprafața așezării este semnificativă: 7,2 hectare în cazul castrului, peste 15 hectare în cazul așezării propriu-zise și necropolelor asociate, iar cele două faze de funcționare a așezării din perioada provinciei Dacia Augusti sunt urmate, fără cezură, de o locuire târzie, acoperind cel puțin secolul IV (Petculescu Liviu 2001 – fișă de sit *cimec.ro*), dar care pare a continua și în secolul următor și care este urmată, nu neapărat în continuitate cronologică liniară, de o locuire de sec. VII-IX (Simion Mihaela *et alii* 2017 – fișă de sit *cimec.ro*).

[1] Un fragment de panegiric dedicat împăratului Constantius, tatăl lui Constantin cel Mare – *Incerti Panegyricus Constantio Caesari dictus*, III, 3, datat la 1 martie 297 – consemnează expresia Dacia Restituta (Bondoc 2009, p. 30 și urm.), ceea ce indică faptul că restaurarea unei autorități imperiale asupra Daciei nord-dunărene s-a petrecut încă din timpul Primei Tetrarhii.

[2] Inaugurarea podului a avut loc la 5 iulie 328, deci cu doar cinci ani înainte de emanciparea amicensilor de sub autoritatea sarmaților iazygi.

[3] Sectorul, acoperind zona de câmpie nord-dunăreană de la est de Limes Transalutanus (indice că teritoriile de la vest de acest aliniament se aflau deja sub control imperial), întins spre nord până la aliniamentul Brazda lui Novac, este finalizat în anul 335, când este numit și primul său comandant: Dalmatianus, nepot al împăratului Constantin cel Mare (Madgearu 2008, p. 82-83).

[4] Autorul ne spune și care au fost direcțiile de atac ale celor trei corpuri de armată: sarmații au atacat dinspre vest, taifalii dintre est, iar trupele imperiale dinspre sud, de la bazele din Moesia.

identitatea daco-romană a picensilor: deciziile acestora sunt luate de un consiliu, reflex al vechilor organisme de conducere provincială, iar pe durata amenințării cu invazia a forțelor imperiale, populația de pe teritorii întinse și-a găsit refugiu în castrele romane (sic!) părăsite din munți (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 22), pe care le-au părăsit pentru a se întoarce la vetrele lor doar după ce au primit garanții de pace.

Este de presupus – Ammianus nu face această precizare – că, pentru a sancționa rezistența amicensilor și a-i răsplăti pe sarmați pentru supunerea lor și ajutorul dat în campania împotriva amicensilor, împăratul Constantius al II-lea le-a restaurat acestora statutul de hegemoni asupra locuitorilor de la est de Tisa[1]. Situația n-a durat mult: în anul următor, sarmații lui Zizais au încercat să-și extindă domeniul teritorial la sud de frontiera cu Imperiul, drept pentru care împăratul Constantius al II-lea a lansat o nouă campanie împotriva lor și, după o confruntare în care a fost pe punctul de a-și pierde viața (desfășurată în vecinătatea localității Acumincum)[2], i-a înfrânt decisiv, dispersându-i (Ammianus, *Historia Romana*, 19, 11, 1-15). Evenimentele din anul 359 nu-i mai implică pe limiganții amicensi și picensi, iar consecința logică a întâmplărilor este că sarmații pierd după doar un an statutul de *limigantes* și orice posibilitate de a-și exercita din nou hegemonia asupra amicensilor devine exclusă[3].

III. Lectura identitară a amprentei arheologice

Așadar, într-un text amplu, care, pe lângă prezumția de veridicitate, are atribuitele documentării directe și calificate a autorului și o mare coerență logică internă, Ammianus Marcellinus ne spune limpede:

- că sarmații (iazygii) locuiau numai la vest de Tisa/Parthiscum, în vreme ce la est de această limită locuiau limiganții amicensi
- că amicensii s-au aflat în poziție de subordonare față de sarmați până la anul 332[4], când și-au redobândit autonomia, că în anul 358 au fost repuși sub controlul sarmaților, cu forța armată a autorității imperiale, și că în anul 359, sarmații și-au pierdut din nou statutul de hegemon regional

[1] Un tratat între sarmații foști „liberi" și Imperiu a fost încheiat cu acest prilej, facilitat și de instalarea la conducerea formală a sarmaților iazygi a principelui Zizais, considerat de încredere de către anturajul imperial. Prin acest instrument juridic, sarmații în cauză au devenit la rândul lor, pentru scurtă vreme, *limigantes*/o *gens* a *limes*-ului: comunitate din vecinătatea frontierei imperiale, care-și asumă sarcini de protejare a ordinii.

[2] Doar în acest context și doar cu referire la sarmații propriu-ziși face Ammianus referire la necesitatea de a utiliza translatori și menționează, ca element al vocabularului propriu al inamicilor imperiali, strigătul de luptă "Marha".

[3] Sarmații se vor mai confrunta cu trupele imperiale și în anii 374 și 377, momente de asemenea consemnate de Ammianus Marcellinus (Ammianus, *Historia Romana*, 29, 6, 8-15), dar și de această dată în teritorii și contexte care nu au legătură cu amicensii și picensii.

[4] Emanciparea amicensilor față de sarmați se petrece concomitent (și, avem a presupune, în conexiune cauzală) cu reinstituirea autorității *de facto* a Imperiului Roman asupra unei mari părți a fostei provincii nord-dunărene Dacia Augusti. O certificare suplimentară a acestei restaurații o constituie asumarea de către împăratul Constantin cel Mare a titlului de *Dacicus*, în anul 336 (Cameron 2008, p. 105; Treadgold 1997, p. 48).

- că amicensii dispuneau de un însemnat potențial demografic și militar, aveau propriile lor instituții coordonatoare (probate inclusiv printr-o ridicată disciplină militară[1]), erau recunoscuți ca actor etno-politic distinct de către autoritatea imperială și manifestau față de teritoriul deținut un atașament specific populațiilor de sedentarizare istoricizată
- că amicensii au o relație de bună vecinătate și parteneriat cu picensii, locuitorii daco-romani ai vechii provincii traianice, iar punctele de gestionare a contactelor celor două populații cu Imperiul sunt situate la Micia, respectiv, Pincum

În ceea ce privește neta departajare geografică a sarmaților și amicensilor, ne putem întreba dacă aceasta nu este o situație caracteristică doar intervalului cronologic 332-358: răstimpul unei generații, care n-ar modifica semnificativ realitatea de termen lung a celor cel puțin două secole de interdependențe dintre sarmați și amicensi. Avem a observa aici că nici un element din relatările lui Ammianus nu ne îngăduie să vorbim, relativ la faptele petrecute în anul 332 și, în particular, la relațiile amicensilor cu sarmații, de altceva decât de înlăturarea unei stări de dependență politico-militară. De altfel, Ammianus este categoric în precizarea că amicensii sunt mult mai numeroși decât sarmații (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 12, 18), iar singurele două cazuri în care se face aluzie la dislocarea de populații privește, mai întâi, fuga la victoali/vandali a unei însemnate părți a sarmaților din fața armatei imperiale, în anul 358[2] (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 12, 19 și urm.), respectiv, de dislocarea amicensilor (dar și a sarmaților supuși) din zona de frontieră cu Imperiul Roman (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 23, respectiv, 17, 13, 30).

Ca atare, singura deducție logică posibilă este aceea că sarmații au locuit doar la vest de Tisa și în generațiile de dinainte de anul 332, iar exercitarea hegemoniei lor asupra amicensilor s-a manifestat exclusiv prin instrumente politico-militare[3]: impunerea unui tribut și/sau a unor obligații conexe, raiduri de disciplinare, eventual instalarea unor garnizoane de control. Doar aceste instrumente, la care trebuie adăugat desigur şi schimburile comerciale naturale dintre cele două populaţii învecinate, sunt responsabile de – și constituie deci o explicație necesară și suficientă pentru – amprenta arheologică atribuibilă sarmaților din spațiul de la est de Tisa inferioară.

Este momentul să adăugăm aici și observația că relatarea lui Ammianus se verifică și, la rândul ei, furnizează elemente de validare cu/pentru alte informații la temă pe care ni le transmit izvoare scrise beneficiare, și ele, de prezumția de veridicitate. Comunitatea pe care Ammianus o desemnează cu eticheta de amicensi este menționată, în exact același areal geografic și aceeași relaționare cu Imperiul Roman, precum și cu

[1] Organizarea militară a amicensilor, care dispuneau deopotrivă de corpuri de infanterie și de cavalerie, urma modelul roman (Ammianus, *Historia Romana*, 17, 13, 9).

[2] După încheierea tratatului de supunere, împăratul Constantius al II-lea le va permite să se întoarcă în zonele părăsite.

[3] Începuturile acestei hegemonii sarmate pot fi datate cel mai devreme în timpul împăratului Aurelian, în contextul efortului său de pacificare a vecinătăților apropiate ale Imperiului Roman, după reunificarea acestuia și închiderea, astfel, a episodului anarhiei militare.

pe atunci încă funcționala provincie Dacia Augusti, în contul anului 180, de către Dio Cassius (Dio Cassius, 72, 3, 3): „*Același Sabinianus*[1] *a supus și 12.000 de daci dintre cei din vecinătate și erau gata să dea ajutor celorlalți, făgăduind că le va da pământ în Dacia noastră*". Interpretarea uzuală - acest pasaj ar semnala o strămutare de populație în interiorul provinciei imperiale trebuie respinsă, întrucât sursa consemnează exclusiv instituirea unei relații de subordonare: un statut juridic de foederare, care, la un anumit moment, se va adânci până la condiția de *gens* a *limes*-ului, de *limigantes*. Nu este deloc dificil să deducem în ce context s-a petrecut respectiva foederare a amicensilor, având în vedere că anul 180 este momentul-terminus al suitei de confruntări ale forțelor imperiale tocmai cu grupările din regiunea Dunării Mijlocii: deja cunoscuții noștri protagoniști sarmații și quazii, precum și marcomanii, burii și, printre ei, dacii liberi[2]. Este bine știut faptul că suveranul roman care a coordonat contraofensiva din epoca „războaielor marcomanice", împăratul Marcus Aurelius[3], intenționa să transforme teritoriile din interfluviul Dunărea Mijlocie – Tisa într-o nouă provincie, Sarmatia[4]. Fiul și succesorul său Commodus a reluat parțial acest proiect, limitându-se însă la încheierea unor tratate de pace cu quazii și marcomanii, context în care și legatul Sabinianus al celor Trei Dacii va fi fost autorizat să-și extindă autoritatea asupra dacilor din mărginime/amicensilor[5]. Putem avansa și mai mult, afirmând că această comunitate de daci se identifică cu acea *gens* consemnată în secolul I de Ptolemeu ca parte constitutivă a Daciei preromane, sub numele de saldensi[6].

O generație după episodul Sabinianus, receptăm o altă informație despre comunitatea de daci liberi din vestul provinciei nord-dunărene: aflat la Porolissum, împăratul Caracalla poartă în anul 213 negocieri cu reprezentanții acestora, solicitând și primind mai mulți ostatici, care le vor fi înapoiați abia în timpul succesorului

[1] Este vorba despre C. Vetus Sabinianus Iulius Hospes, legatul celor Trei Dacii din anul 180.

[2] De reținut paralelismul terminologic sarmați liberi vs daci liberi: în ambele cazuri, autorii latini surprind o relație juridică din sfera *jus gentis*: inexistența vreunor obligații reciproce între comunitățile în cauză și statul Romei.

[3] Acesta va muri la 17 martie 180, lângă Vindobona/Viena, fiind încă angajat în operațiunile militare. Tronul va fi asumat de fiul său Commodus, care avea deja statutul de co-împărat din anul 177.

[4] Intenție evocată în *Historia Augusta – Aurelius*, unde este amintită aceeași intenție și privitor la proiectul provinciei Marcomania (Birley 2000, p. 209-210). Marcus Aurelius pare să fi abandonat aceste intenții în contextul rebeliunii declanșate de generalul Avidius Cassius, cel mai probabil în anii 175-176 (Potter 2009, p. 139).

[5] Avem a deduce că în acest context a fost creat și oficiul de la Micia pentru gestionarea relațiilor cu amicensii, Micia fiind situată în proximitatea teritoriilor locuite de aceștia și dispunând de instrumentele necesare (funcționari imperiali, trupe capabile să exercite misiuni de poliție militară etc.).

[6] Ptolemeu, *Geografia* 3 (Popa-Lisseanu 2007, p. 261-262; Pârvan 1982, p. 147 și urm.). Asocierea acestui etnonim cu localitatea preromană Saldae (Pârvan 1982, p. 147), situată în vestul Daciei, în bazinul Tisei, precum și cu etimonul *sal*/sare, care trimite la comerțul de pe Mureș, sunt alte elemente de folos în localizarea geografică a comunității amicensilor. Potențialul demografic demonstrat în mod repetat de această comunitate de daci din vestul provinciei ne îndeamnă totuși să credem că alături de saldensi au fost antrenați și biephii, locuitorii autohtoni ai Bihariei, de asemenea menționați de Ptolemeu.

Macrinus[1] (Macrea 1969, p. 86). În anii 236 și 237, raporturile dacilor amicensi cu Imperiul se deteriorează din nou, motivând campaniile împăratului Maximinus Thrax împotriva lor[2] (Drinkwater 2008, p. 30; Southern 2001; p. 64, Venning 2011, p. 589; Bărbulescu 2010, p. 91). Și împăratul Gallienus se va confrunta cu dacii din vestul provinciei înainte de anul 257 (Nemeth 2005, p. 63), când își va asuma la rândul său titlul de *Dacicus Maximus*. În anul 272 va fi rândul împăratului Aurelian să se confrunte cu dacii din vestul provinciei – la care apelase cu doar un an înainte, pentru a lichida insurecția lui Felicissimus de la Roma (Nistorescu 2021, p. 48 și urm.) – și să-și asume titlul de *Dacicus Maximus* (Bărbulescu 2010, p. 97; Petolescu 2010, p. 280), acest episod fiind obligatoriu de luat în considerare în detalierea deciziilor rămase în istoriografie sub eticheta de „retragerea aureliană". Cel mai probabil, în timpul lui Aurelian se petrece și instituirea hegemoniei sarmate asupra amicensilor, ca formulă a autorității imperiale de a pacifica vecinătatea apropiată prin crearea de stări conflictuale între comunitățile de la frontiere; cert este că, după această dată, dacii nu mai apar în sursele scrise ca actori principali ai confruntărilor cu Imperiul, ci doar ca auxiliari ai sarmaților[3].

Iată, așadar, că existența continuă a comunității de daci din vestul vechii provincii traianice în spațiul în care Ammianus îi localizează pe amicensi este probată cu asupră de măsură, iar orice altă lectură identitară este lipsită de temei. Iar știrile scrise despre aceeași comunitate vor continua să fie consemnate și în deceniile de după campaniile la care a fost martor Ammianus Marcellinus. Ne vom limita să o evocăm doar pe cea prilejuită de ambasada lui Priscus[4] la comandamentul lui Atilla, din vara anului 449, care traversează exact teritoriile în care, nouă decenii mai devreme, era atestată locuirea amicensă (Heather 2008, p. 15; Kuosmanen 2013, p. 182; Gracanin 2003, p. 54 și urm. Sursa primară: Priscus Panites, *Ambasadele* 3). Nici diplomații imperiali nu întâlnesc, pe tot traseul lor nord-dunărean, vreo comunitate cât de mică de sarmați – deși aceștia își continuă existența istorică în vecinătate încă cel puțin un secol după. În schimb, relatarea lui Priscus Panites abundă de detalii care certifică o continuitate de locuire dacică, devenită între timp, prin aculturație, daco-romană: o amplă toponimie preromană (Drecon/Bârzava, Tigas/Timiș și Tifisas/Tisa ș.a.), dar mai ales existența unei importante populații proto-romanice, desemnată ca *ausoni* și prezentată ca autohtonă și bine individualizată față de micile grupări antrenate în regiune de factorul hun.

---

[1] Faptul că în același context, Caracalla îl judecă și condamnă la moarte pe regele Gabriomarus al quazilor ne certifică încă o dată raportul de vasalitate extinsă al amicensilor față de Imperiu.

[2] Și în aceste cazuri, campaniile îi vizează și pe sarmați, ceea ce facilitează localizarea geografică a dacilor în cauză. Maximinus Thrax își va lua titlul *Dacicus Maximus*, indice că dacii au fost, totuși, protagoniștii principali.

[3] Chiar și după victoriile din 358-359, împăratul Constantius al II-lea își va asuma doar titlul de *Sarmaticus Maximus*, nu și *Limiganticus/Amicensicus* sau *Dacicus*.

[4] Ambasada Constantinopolului este, *de facto*, condusă de comitele Maximinus, Priscus Panites fiind unul dintre atașații acestuia.

Anexa: ***Lista siturilor analizate în prezentarea de față***

-	Bărăteaz	RAN 158546.01	locuire
-	Beba Veche	RAN 155733.09	locuire
-	Beba Veche	RAN 155733.10	locuire
-	Becicherecu Mic	RAN 155779.09	locuire
-	Becicherecu Mic	RAN 155779.10	locuire
-	Becicherecu Mic	RAN 155779.11	locuire
-	Bucovăț	RAN 158421.09	locuire
-	Carani	RAN 158671.03	locuire
-	Cherestur	RAN 155742.02	locuire
-	Cherestur	RAN 157442.03	locuire
-	Comloșu Mare	RAN 156446.09	locuire
-	Comloșu Mare	RAN 156446.10	locuire
-	Comloșu Mare	RAN 156446.14	locuire
-	Comloșu Mare	RAN 156446.16	locuire
-	Comloșu Mare	RAN 156446.17	locuire
-	Cornești	RAN 158047.15	locuire, necropolă
-	Covaci	RAN 158680.06	locuire
-	Cruceni	RAN 157022.12	locuire
-	Dumbrăvița	RAN 155270.04	locuire
-	Dumbrăvița	RAN 155270.07	locuire
-	Dumbrăvița	RAN 155270.17	locuire
-	Dumbrăvița	RAN 155270.19	locuire
-	Dumbrăvița	RAN 155270.23	locuire
-	Foeni	RAN 157013.27	locuire
-	Foeni	RAN 157013.32	locuire
-	Ghiroda	RAN 155298.10	locuire
-	Giarmata Vii	RAN 155305.03	locuire
-	Hodoni	RAN 158555.08	locuire
-	Iohanisfeld	RAN 159160.07	locuire
-	Lunga	RAN 156464.05	necropolă
-	Lunga	RAN 156464.06	locuire
-	Moșnița Veche	RAN 157861.04	locuire
-	Otelec	RAN 159179.01	locuire
-	Otelec	RAN 159179.04	locuire
-	Periam	RAN 158118.08	locuire
-	Pișchia	RAN 158190.18	locuire
-	Remetea Mare	RAN 158403.16	locuire
-	Satchinez	RAN 158537.29	locuire
-	Satchinez	RAN 158537.30	locuire
-	Satchinez	RAN 158537.31	locuire

-	Satchinez	RAN 158537.32	locuire
-	Sânandei	RAN 158662.15	locuire
-	Sânandei	RAN 158662.16	locuire
-	Sânmartinu Maghiar	RAN 159204.03	locuire
-	Sânpetru Mare	RAN 158742.46	locuire
-	Sânpetru Mare	RAN 158742.48	locuire
-	Șuștra	RAN 159017.03	locuire
-	Teremia Mare	RAN 158868.09	locuire
-	Valcani	RAN 156758.04	locuire
-	Variaș	RAN 159222.11	locuire

Referințe bibliografice

Izvoare:

Ammianus Marcellinus.1982. *Istorie romană*. Traducere: David Popescu. București: Ed. Științifică și Enciclopedică.

Dio Cassius. 1973. *Istorie romană*. Introducere: Gh. Ştefan, traducere: Adelina Piatkowski. București: Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Volume, sinteze:

Benea, Doina. 2013. *Istoria Banatului în antichitate*. Timișoara: Ed. Excelsior Art.

Birley, Anthony. 2000. *Marcus Aurelius*. Abingdon: Ed. Routledge.

Bondoc, Dorel. 2009. *The Roman Rule the North of the Danube in the Late Roman Period and Pre-Byzantine Age*. Cluj-Napoca: Ed. Mega.

Kuosmanen, Paivi. 2013. *The Nature of Nomadic Power. Contacts between the Huns and the Romans during the Fourth and Fifth Centuries* (teză). Turku: Ed. University of Turku.

Luca, Sabin Adrian. 2005, *Repertoriul arheologic al județului Hunedoara*. Alba Iulia: Ed. Altip.

Nistorescu, Laurențiu. 2017. *Oglinzile Celuilalt. Barbaricum, între admirație și teamă*. Timișoara: Ed. Universității de Vest.

Pârvan, Vasile. 1982. *Getica, o protoistorie a Daciei*. Florescu, Radu (ed.). București: Ed. Meridiane.

Petolescu, Constantin C. 2000. *Dacia și Imperiul Roman*. București: Ed. Teora.

Petolescu, Constantin C. 2010. *Dacia, un mileniu de istorie*. București: Ed. Academiei Române.

Popa-Lisseanu, Gheorghe (ed.). 2007. *Dacia în autori clasici*. București: Ed. Vestala.

Potter, David. 2009. *A Companion to the Roman Empire*. Ed. Wiley-Blackwell.

Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.). 2010. *Istoria Românilor*. vol. II „Dacoromani, romanici, alogeni", ed. a II-a revăzută și adăugită. București: Ed. Academia Română – Secția de Științe Istorice și Arheologie, Ed. Enciclopedică.

Smith, William, Sir (ed.). 1867. *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. Boston: Ed. Little, Brown & Co.

Southern, Pat. 2001. *The Roman Empire from Severus to Constantine*. London/New York: Ed. Routledge.

Treadgold, Warren. 1997. *A History of Byzantine State and Society*. Standford: Ed. Standford University Press.

Venning, Timothy (ed.). 2011. *A Chronology of the Roman Empire*. London/New York: Ed. Continuum International.

Wolfram, Herwig, Dunlap, Thomas J. 1990. *History of the Goths*. Oakland: Ed. University of California Press.

Articole:

Bărbulescu, Mihai. 2010. *Istoria politică*, în Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), „Istoria Românilor", vol. II „Daco-romani, romanici, alogeni", ediția a II-a. București: Ed. Enciclopedică, p. 73-98.

Cameron, Avril. 2008. *The reign of Constantine A.D. 306-337*, în Bowman Alan K., Garnsey, Peter, Cameron, Averil (ed.), "The Cambridge Ancient History", vol XII "The Crisis of Empire A.D. 193-337". Cambridge: Ed. Cambridge University Press, p. 90-109.

Drinkwater, John. 2008. *Maximinus to Diocletian and the "Crisis"*, în Bowman Alan K., Garnsey, Peter, Cameron, Averil (ed.),"The Cambridge Ancient History", vol XII "The Crisis of Empire A.D. 193-337". Cambridge: Ed. Cambridge University Press, p. 28-66.

Gracanin, Hrvoje. 2003. *The Western Roman Embassy to the Court of Attila in AD 449*, în "Byzantinoslavica", nr. LXI. Prague: Ed. Institute Slave, p. 53-74.

Heather, Peter. 2008. *The western empire*, în Cameron, Averil, Ward-Perkins, Bryan, Whitby, Michael (ed.), "The Cambridge Ancient History", vol. XIV "Late Antiquity: Empire and Succesors A.D. 425-600". Cambridge: Ed. Cambridge University Press, p. 1-32.

Hunt, David. 2008. *The Successors of Constantine*, în Cameron, Averil, Garnsey, Peter (ed.), "The Cambridge Ancient History", vol. XIII "The Late Empire A.D. 337-425". Cambridge: Ed. Cambridge University Press, p. 1-43.

Ioniță, Ion 2010. *Sarmații*. în Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), „Istoria Românilor", vol. II „Daco-romani, romanici, alogeni". ediția a II-a. București: Ed. Enciclopedică, p. 787-802.

Madgearu, Alexandru. 2008. *Războiul romano-gotic din anii 367-369*, în Țeicu, Dumitru, Cândea, Ionel (ed.), „Românii în Europa medievală (între Orientul bizantin și Occidentul latin) – Studii în onoarea profesorului Victor Spinei". Brăila: Ed. Muzeul Brăilei, Ed. Istros, p. 81-103.

Nistorescu, Laurențiu.2015. *Contribuții la identificarea etnopolitică a limiganților lui Ammianus Marcellinus*, în „Acta Centri Lucusiensis" nr. 3A, Timișoara: Ed. CSDR Lucus, p. 14-31.

Nistorescu, Laurențiu. 2021. *Incidentul Felicissimus și componenta sa dacică*, în "Acta Centri Lucusiensis" nr. 9A, Timișoara: Ed. CSDR Lucus, p. 47-60.

Webografie:

Ammianus-lat. http://thelatinlibrary.com/ammianus.html , 5.11.2022.

Ammianus-eng. http://www.tertullian.org/fathers/index.htm#Ammianus_Marcellinus , 5.11.2022.

RAN-Repertoriul Arheologic Național http://ran.cimec.ro/ , 30.06.2022.

DOI: 10.35923/QR.10.03.07

Maria Alexandra PANTEA
(Université de l'Ouest «Vasile Goldiș» d'Arad)

Diversité ethnique et confessionnelle dans la basse vallée du Mureș au XIXe siècle

Abstract: (Ethnic and confessional diversity in the lower Mureș valley in the 19th century) The modernization process, which also gained momentum in the rural world in the first half of the 19th century, especially in the villages located in the plain area, is also the result of the ethnic and confessional diversity in the Lower Mureș area. At the beginning of the 19th century, a late colonization took place here and new ethnic and religious communities appeared in the area, such as Slovaks, Germans and Jews. Their training and development strongly marked the modernization process and transformed the area into an ethnic and confessional mosaic, but it also produced major changes in Romanian society, which the newcomers influenced. The 19th century is one of prosperity for the Hungarian communities, which were older and consolidated. This is the case of the community of Pecica, where there was also a real Hungarian elite, from among which personalities such as Ormos Zsigmond or Klebelsberg Kuno emerged. At the same time there was also a demographic decline of the Serbian ethnic element. During the 19th century, Jewish communities appeared in the villages of the area, which played an important role economically, although they were not important from a demographic point of view.

Keywords*:* *Romanians, Hungarians, Slovaks, Serbs, Jews, Germans, the lower Mureș.*

Résumé: Le processus de modernisation, qui s'est également accéléré dans le monde rural dans la première moitié du XIXe siècle, en particulier dans les villages situés dans la plaine, est également le résultat de la diversité ethnique et confessionnelle de la région de Lower Mureș. Au début du XIXe siècle, une colonisation tardive a eu lieu ici et de nouvelles communautés ethniques et religieuses sont apparues dans la région, comme les Slovaques, les Allemands et les Juifs. Leur formation et leur développement ont fortement marqué le processus de modernisation et ont transformé la région en une mosaïque ethnique et confessionnelle, mais ils ont également produit des changements majeurs dans la société roumaine, influencés par les nouveaux arrivants. Le XIXe siècle est celui de la prospérité pour les communautés hongroises, plus anciennes et consolidées. C'est le cas de la communauté de Pecica, où il y avait aussi une véritable élite hongroise, parmi laquelle émergeaient des personnalités comme Ormos Zsigmond ou Klebelsberg Kuno. Dans le même temps, il y avait aussi un déclin démographique de l'élément ethnique serbe. Au cours du XIXe siècle, des communautés juives sont apparues dans les villages de la région, qui ont joué un rôle économique important, bien qu'elles n'aient pas été importantes d'un point de vue démographique.

Mots-clés: *Roumains, Hongrois, Slovaques, Serbes, Juifs, Allemands, Bas Mureș.*

L'établissement de la domination des Habsbourg à Crisana en 1699 et à Banat en 1718 a entraîné de profonds changements dans ces territoires, ce qui a contribué à la modernisation de la société roumaine. Grâce aux mesures prises par les autorités au

début du XVIIIe siècle, une série d'"éléments étrangers" sont entrés dans le monde rural roumain archaïque, ce qui a modifié le paysage ethnique et religieux de la région.

Suite à l'établissement de la domination des Habsbourg sur ces territoires, la Cour de Vienne a lancé un processus de colonisation. Certains changements ont eu lieu, même s'ils n'ont pas profondément affecté la structure ethnique et confessionnelle, et la majorité de la population de la région était toujours représentée par des Roumains orthodoxes.

Les premières colonisations dans la région avaient pour objectif stratégique de défendre la frontière de l'Empire, fixée en 1699 sur Mureș, suite à la signature de la paix de Karlowitz. C'était une frontière qui avait un rôle militaire important, car elle séparait deux mondes et deux empires. Au sud, le Banat est resté sous la domination ottomane, tandis que l'administration autrichienne a été établie au nord de Mureș, qui a pris les premières mesures pour réorganiser et défendre la région. Dans ce contexte, des gardes-frontières serbes ont été colonisés dans plusieurs villages du nord de Mureș. Ils jouissent de privilèges de la part des autorités de Vienne et les localités où ils s'installent commencent à prospérer. L'apparition de certaines écoles et églises dans la région est liée à leur présence. Mais cette évolution n'a pas duré longtemps, car la situation a radicalement changé après la conquête du Banat par les Autrichiens, lorsque l'existence des régiments frontaliers dans la vallée de Mureș n'était plus justifiée et que les gardes-frontières serbes ont perdu leurs privilèges. Dans les années qui suivirent, la situation des Serbes s'aggrava et, en 1734, ils finirent par être contraints de payer le tribut, mais aussi d'effectuer le service militaire. Dans ce contexte, en 1735, le capitaine Pera Segedinac reçut le soutien des Kurucs réformés et commença un soulèvement qui comprenait des territoires dans les comtés d'Arad et de Cenad et avait un fort caractère anti-catholique (Ciuhandu 2005, 52). Ce soulèvement a été vaincu et ses dirigeants ont fait l'objet d'une enquête et ont été torturés, et Pera a été condamné à mort.

À la suite du soulèvement, le processus de démilitarisation commence. Les organisations militaires ont été supprimées et les anciens gardes-frontières sont devenus des serfs. Dans ce contexte, les gardes-frontières reçurent l'offre de la tsarine Elisabeth de Russie et en 1751-1752 plus de 30 000 soldats et leurs familles se rendirent en Russie (Ciuhandu 2005, 52). D'autres sont restés dans la région et ont vécu avec les Roumains, certains d'entre eux étant même roumanisés, comme dans le cas de ceux de Șeitin ou de Semlac. Certains sont restés et ont fondé des communautés serbes, comme celles de Pecica, Turnu et Nădlac.

Les familles Cervencovici, Vesits, Mudrits, Milancovits, Cotoraci ont séjourné à Nădlac. Parmi la famille Cervencovici est née une série de prêtres et d'enseignants qui ont travaillé dans la localité au cours du XIXe siècle et ont contribué à l'illumination des orthodoxes à travers l'école et l'église. À Pecica, les Serbes vivaient avec les Roumains et, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, ils construisirent une nouvelle église dédiée aux Saints Trois Hiérarques. Cette église a été utilisée pendant un siècle par les Roumains et les Serbes (Bunghez, Pantea 2022, 7).

Dans la première moitié du siècle, les autorités colonisent les catholiques, phénomène qui s'intensifie surtout après le soulèvement de Pera. La colonie hongroise la plus importante de la région serait à Pecica. Ici la colonisation s'est faite en deux temps.

Un premier groupe de Hongrois arriva également à Pecica en 1723, où ils organisèrent une communauté indépendante. La colonisation des Hongrois à Pecica a été coordonnée par Lovasz Mihaly, préfet du comté d'Arad (Chevereșan 2007, 139). Les colons jouissaient de privilèges de la part des autorités. Ceux qui pratiquaient l'agriculture étaient exonérés d'impôts pendant 6 ans, et les artisans pendant 15 ans (Bunghez, Pantea 2022, 7). La deuxième vague de colons hongrois est arrivée à Pecica en 1753. Il s'en est suivi une série de malentendus entre les indigènes et les nouveaux colons, ce qui a conduit au fait que, sur la base du décret du 20 janvier 1753, l'impératrice Maria Tereza a séparé la ville ethniquement et confessionnellement en Pecica Hongroise et Pecica Serbe. La Pecica Hongroise s'est développée, car elle jouissait de plus de privilèges, et est devenue bourg. Les Hongrois qui sont arrivés ici, avec le soutien des autorités, ont pris des mesures pour construire une église catholique romaine. La première pierre est posée le 17 juin 1757 et l'église est consacrée le 8 décembre 1758.

Au XIXe siècle, d'autres communautés sont apparues, ce qui a conduit à la transformation de la région en une mosaïque ethnique et religieuse. En analysant ce qui s'est passé, on constate qu'au départ, le processus de colonisation engagé par les autorités de Vienne visait à consolider le catholicisme, considéré comme "le principal pilier de l'unité dans un empire caractérisé par la diversité ethnique et confessionnelle" (Pantea 2021, 125).

À la suite des transformations de l'Empire, la colonisation au XIXe siècle n'est plus une politique de l'État, mais elle peut être réalisée aussi par la grande noblesse. Dans ce contexte, le processus de colonisation perd son aspect confessionnel et acquiert un aspect économique, les colons étant artisans et actifs dans différentes branches économiques. Quoi qu'il en soit, les colonisations ont cherché à détruire l'unité ethnique et territoriale, "pour déchirer successivement et de plus en plus l'unité ethnique et territoriale, presque ininterrompue jusque-là, des Roumains orthodoxes du pays d'Arad" (Ciuhandu 2005, 165). À la suite de ces changements, au début du XIXe siècle, dans les villages du bas Mureș, une "diversité ethnique et confessionnelle est apparue, qui a fait que l'ethnicité ne se confondait plus avec la religion" (Pantea 2021, 125).

En 1803, les Slovaques ont été colonisés à Nădlac. Ils venaient de Totkomlos, Bekescsaba et Szarvas. Les premiers pas vers leur colonisation ont été faits en 1797, lorsqu'un groupe de Slovaques de Totkomlos demanda aux autorités impériales "des terres à exploiter, car, augmentant le nombre de la population, les terres sont devenues insuffisantes dans cette localité" (Pădurean, Pădurean 2003, 47). Sur la base d'un ordre signé par l'empereur de Vienne, la colonisation des Slovaques à Nădlac a été réalisée en 1803. Les nouveaux arrivants ont reçu des terres et un endroit pour construire leurs maisons. Selon les documents, en 1803 "un nombre de 153 familles ont fait ériger des

maisons, celles-ci étant en terre battue" (Pantea 2021, 133). En colonisant les Slovaques évangéliques à Nădlac, on voulait peupler certaines zones peu peuplées après le départ des Serbes vers la Russie.

Dès 1803 commençait l'organisation des Slovaques qui s'efforçaient d'avoir un prêtre et un instituteur. A l'automne 1803, un instituteur arrive ici, et l'année suivante un prêtre évangélique, si bien que "les premières inscriptions au registre des mariages datent en réalité de novembre 1804" (Pădurean, Pădurean 2003, 47). En 1805, l'école et la maison paroissiale sont construites, et le curé fait une première conscription, selon laquelle il y a 504 familles à Nădlac, qui "comprenaient 2 475 âmes" (Pădurean, Pădurean 2003, 48). Au cours du XIXe siècle, d'autres groupes de Slovaques s'installent à Nădlac, certains évangéliques, d'autres catholiques romains ou gréco-catholiques, leur nombre ne cessant d'augmenter et de dépasser celui des Roumains. Un siècle après la colonisation, 7 442 Slovaques vivaient à Nădlac, représentant 54,64 % de la population totale de la localité (Pantea 2021, 134).

Au début du XIXe siècle, des communautés slovaques sont apparues à Pecica, Peregu Mare et Semlac. Certains se sont développés, comme c'est le cas à Peregu Mare, tandis que d'autres se sont assimilés, comme ce fut le cas à Pecica et Semlac. En 1820, un groupe de 20 Slovaques évangéliques de Bekescsaba et Szarvas s'installe à Semlac, suivi par un groupe d'Allemands évangéliques composé de 34 familles. Ensemble, ils ont construit une église évangélique en 1822. En 1824, des documents mentionnent 272 évangéliques à Semlac, et dans les années suivantes leur nombre augmente pour atteindre 510 en 1832 (Pantea 2021, 146). En raison du développement de la communauté, une nouvelle église a été construite en 1845, sur un terrain donné par le comte Hadik Gusztav, qui existe toujours aujourd'hui. Des inscriptions en allemand et en slovaque sont encore visibles dans l'église aujourd'hui. Même si la communauté évangélique s'est développée au XIXe siècle, leur nombre ne cessant de croître, on assiste à une germanisation des Slovaques. La communauté possédait une église, une maison paroissiale, un moulin et soutenait une école confessionnelle avec enseignement de la langue allemande.

Il est intéressant de noter que Semlac avait également une communauté allemande réformée dans la 4e décennie du XIXe siècle. Ce sont des Allemands qui ont vécu pendant un siècle en Hongrie et se sont convertis au calvinisme. Arrivés à Semlac, ils ne sont pas acceptés par la communauté évangélique et doivent construire leur propre école et église. Les mariages entre membres des deux confessions n'étaient pas pratiqués. Ils ont été largement hongroisisés au cours du XIXe siècle.

En raison de la consolidation de la position de la noblesse hongroise dans l'empire, au XIXe siècle, de nombreuses communautés hongroises se sont développées dans différentes régions où elles ont été colonisées. C'est la période où d'autres communautés de Hongrois catholiques sont apparues à Semlac, Șeitin et Nădlac et des Hongrois réformés à Peregu Mic. Selon l'historien Somogyi, les Hongrois de Semlac ont commencé à pénétrer au début du XIXe siècle, étant "des intellectuels ou des serviteurs" (Tolan 1999, 71). La colonisation des Hongrois à Semlac a eu lieu dans la

quatrième décennie du XIXe siècle, lorsque, selon Gheorghe Ciuhandu, les Hongrois "ont commencé à pénétrer quelques-uns avant 1835". La colonisation était l'œuvre du comte Hadik Gusztav, qui voulait une main-d'œuvre qualifiée. Le comte hongrois est celui qui mettra également le terrain à leur disposition pour construire une chapelle. Le comte Hadik Gusztav est aussi celui qui a colonisé un groupe d'Italiens à Semlac. Environ 20 à 25 familles ont été amenées à s'occuper de l'élevage des vers à soie (Pantea 2021, 148).

Une communauté hongroise catholique romaine existait également à Turnu. Ses débuts sont liés à la politique de colonisation et de catholicisation du fonctionnaire impérial Marczibanyi Lorinc, qui au milieu du XVIIIe siècle est devenu propriétaire de la région, étant celui qui a colonisé les Hongrois et construit ici un château, une église catholique romaine et un école, modernisant le village, qui à la fin du XVIIIe siècle devient un bourg. Au XIXe siècle, la communauté hongroise se développe, avec le soutien de la famille Marczibanyi. Selon les données du recensement de 1880, le nombre de Hongrois à Turnu était de 1 148. À la fin du XIXe siècle, le château de Turnu est devenu la possession de l'homme politique hongrois Justh Gyula.

Le XIXe siècle est un siècle de prospérité pour la communauté catholique de Pecica. Selon le recensement de 1880, le nombre de Hongrois dans la Pecica Hongroise était de 7 028 et dans la Pecica roumaine de 1 237. En raison du développement de la communauté, en 1886, les travaux de construction de la nouvelle église de Pecica ont commencé, sous le prétexte que que l'ancienne était trop petite. La première pierre a été posée le 1er août 1886. Le coût de construction de la nouvelle église a atteint 66 720 florins et 81 kreuzers. La construction fut achevée en septembre 1887, et elle fut consacrée le 13 novembre 1887 (Bunghez, Pantea 2022, 11). Après l'achèvement de l'église, plusieurs institutions culturelles et éducatives ont été actives autour d'elle dans le but de soutenir la communauté, mais aussi le processus de hongroisisation et de catholicisation, parmi lesquelles nous mentionnons une succursale de la Caisse d'épargne Csanad et le Cercle civique indépendant de Pecica.

Si pour les communautés catholiques hongroises, le XIXe siècle a été celui de la prospérité, pour les Serbes, ce fut un siècle de régression. Il y a une diminution de leur nombre, et dans certaines localités les Serbes ont été assimilés par les Roumains. A la fin du XIXe siècle, après la séparation hiérarchique (sur la séparation hiérarchique, voir Hitchins 1995), les communautés serbes commencent à s'organiser autour de l'école et de l'église, mais elles sont assez petites et font face à de nombreuses pénuries. Dans le cas de la communauté serbe de Pecica, après la séparation hiérarchique réalisée en 1874, le nombre de ses membres était de 300 âmes (Pantea 2021, 129). Ils ont réussi à construire une nouvelle église dédiée à Saint Georges le Martyr. Le lieu de culte a été construit en 1874, et dans les années suivantes, leur propre école a également été construite, même si le nombre d'élèves était faible et ne "dépassait pas le chiffre de 20 écoliers" (Chevereșan 2007, 165).

Le nombre de Serbes a régulièrement diminué au cours des décennies qui ont suivi, car ils étaient pour la plupart assimilés par d'autres ethnies avec lesquelles ils

vivaient. En 1905, la communauté serbe de Nădlac comptait 242 âmes, à Pecica il y avait 183 Serbes et à Turnu 397 (Lupulovici 2009, 92).

Dans certaines localités, des communautés juives sont également apparues au cours du XIXe siècle. L'une des communautés les plus anciennes et les plus importantes est apparue à Nădlac, où en 1832 il y avait 40 "Juifs" (Huszarik 2006,75). Au cours du siècle leur nombre augmenta, ce qui conduisit à l'organisation d'une communauté et une synagogue et une "école juive" furent construites. Leur nombre était de 266 en 1880, et en 1886 il y en avait 272 (Pantea 2021, 136). A la fin du siècle, la communauté juive de Nădlac était soudée et l'école de la localité était également fréquentée par les enfants des Juifs des villes voisines, mais aussi par les enfants des Roumains, des Serbes, des Hongrois ou des Slovaques. Ce fait prouve que "les Juifs de Nădlac ne représentaient pas une communauté fermée, intolérante et exclusive" (Pantea 2021, 77). Au recensement de 1910, 254 Juifs apparaissent dans la commune.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, des communautés juives sont également apparues à Pecica et Semlac, où l'on constate une augmentation du nombre de Juifs. En 1870, il y avait une communauté de 50 familles à Pecica Hongroise, qui a construit une synagogue. Un plus grand nombre de Juifs se trouvaient à Semlac, où en 1868 ils étaient 98, ce qui permit d'établir une communauté bien organisée autour d'une synagogue. Des informations intéressantes concernant l'histoire des Juifs de Semlac figurent dans les registres communautaires, selon lesquels en 1876 il y a eu 5 mariages, en 1878 un nombre de 2 mariages et en 1881 un seul mariage. D'après les données des registres, les Juifs de Semlac utilisaient la langue hongroise. Certains des Juifs mariés venaient d'autres communautés, comme celles d'Arad, Nădlac ou Mako (Pantea 2021,136).

L'émergence de ces communautés au cours des XVIIIe-XIXe siècles et leur évolution témoignent de la politique de colonisation et de hongroisisation engagée par les autorités de Vienne et poursuivie au XIXe siècle par les grands propriétaires terriens de la région. Dans ces conditions, la basse vallée de Mureș est devenue un espace de diversité ethnique et confessionnelle, une mosaïque ethnique, un espace de l'esprit multiethnique et multiconfessionnel propre à l'Europe centrale. Grâce à ces changements, au XIXe siècle et au début du XXe siècle, les Roumains ont appris à vivre aux côtés des Serbes, des Hongrois, des Allemands, des Slovaques et des Juifs, ce qui conduira à une modernisation de la société roumaine.

Références bibliographiques

Bunghez, Sebastian-Dragoș, Pantea, Maria Alexandra. 2022. *Pecica – istorie, oameni și fapte*. Arad: Editura Gutenberg Univers.

Chevereșan, Constantin (coord.). 2007. *Monografie Pecica*. Arad: Editura Concordia.

Ciuhandu, Gheorghe. 2005. *Românii din Câmpia Aradului*. Timișoara: Editura Marineasa.

Hitchins, Keith. 1995. *Ortodoxie și naționalitate: Andrei Șaguna și românii din Transilvania. 1846-1873*. București: Editura Univers Enciclopedic.

Huszarik, Pavel. *Elevii nădlăcani în lumina documentelor școlare*, dans „Studia Iudaica Aradiensis”, no. II, 2006.

Lupulovici, Vasa. 2009. *Viața bisericească a sârbilor din Banat între 1865-1918*. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană.

Pădurean, Maria, Pădurean, Corneliu. 2003. *Nupțialitatea populației slovace de confesiune evanghelică de la Nădlac*, dans le volume „Populație și societate". Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană.

Pantea, Maria Alexandra. 2021. *Preoți si învățători români din Protopopiatul Aradului 1812-1918*. Cluj-Napoca: Editura Mega.

Tolan, Isaia. 1999. *File din istoria Aradului*. București: Editura Semne.

DOI: 10.35923/QR.10.03.08

Radu PĂIUŞAN
(Universitatea de Vest
din Timişoara)

Activitatea comunistă în regionala Banat a P.C.d.R. în luna octombrie 1944

Abstract: (Communist activity in the Banat region of the P.C.d.R. in october 1944) The Timisoara communist daily *The Banat fighter* continues to publish articles about the new orientation, i.e. pro-communist, and about the ten existing situation in southwest Romania. It continues the same coarse language from the international and Romanian communist press, imitated by Karl Marx, developed by V.I. Lenin and driven to paroxysm by Stalin, A.A. Zhdanov, etc., and, in our country, by about a thousand communists, as many as it is estimated that there were on August 23, 1944. Now, the Soviet soldier appears everywhere, even recording his appearance in the role of public budget. This was also done to confer a certain popularity, which contradicted the truth, manifested by the crimes and robberies committed by the Soviet army. The Banat communist press reacted, and in a very clear way, to the decrees published in *The Official Monitor*, in Banat, regarding the cleansing of justice, the central state apparatus and the local administration of the elements considered fascist and pro-fascist. Now, there has also been a communique by which it is practically mandatory to change the Soviet ruble or leu into Romanian money. This had to be done under the pretext of fighting specula, the exchange rate being the one fixed by the Soviet authorities. Communists begin to call for the so-called cleansing of factories and businesses of fascists. The communist activity of attracting, in the Single Trade Unions, the most different categories of workers and craftsmen continues.

Keywords*: Communist Party, Single Trade Unions, purification, Romania, Banat.*

Rezumat: Cotidianul comunist timişorean *Luptătorul Bănăţean* continuă să publice articole despre noua orientare, adică procomunistă, şi despre situaţia existentă, atunci, în sud-vestul României. Continuă acelaşi limbaj grobian din presa comunistă internaţională şi română, imitat de Karl Marx, dezvoltat de către V.I. Lenin şi dus la paroxism de către Stalin, A.A. Jdanov, etc., iar, la noi, de către aproximativ o mie de comunişti, cât se estimează că erau la 23 august 1944. Acum, soldatul sovietic apare pretutindeni, consemnându-se chiar apariţia acestuia în rol de bugetar public. Aceasta se făcea şi pentru a conferi o anumită popularitate, care contravenea adevărului, manifestat prin crimele şi jafurile făcute de armata sovietică. Presa comunistă bănăţeană a reacţionat, şi încă într-un mod foarte clar, la decretele apărute în „Monitorul Oficial", în Banat, privitoare la epurarea justiţiei, aparatului de stat central şi administraţiei locale de elementele considerate fasciste şi profasciste. A apărut, acum, şi un comunicat prin care, practic, este obligatorie schimbarea rublei sau leului sovietici în bani româneşti. Aceasta trebuia să se facă sub pretextul combaterii speculei, cursul de schimb fiind cel fixat de autorităţile sovietice. Comuniştii încep să facă apeluri pentru aşa-zisa curăţire a fabricilor şi întreprinderilor de fascişti. Continuă activitatea comunistă de atragere, în Sindicatele Unice, a celor mai diferite categorii de muncitori şi meşteşugari.

Cuvinte-cheie: *Partidul Comunist, Sindicatele Unice, epurare, România, Banat.*

În cadrul activităţii comuniste din sud-vestul României, Regionala Banat a P.C.d.R. a prezentat, în data de 1 octombrie 1944, un raport intitulat „Situaţia politică şi organizatorică a Banatului". În raport se releva că regiunea Banatului cuprinde o bună parte din industria României, metalurgică, minieră, textilă, forestieră, precum şi un grânar bogat (Serviciul Judeţean Timiş al Arhivelor Naţional, fond *Comitetul Regional Banat al P.C.d.R.*, d. 1/1944, f. 5; Ionescu 2008). Cei 1.760.000 de locuitori, după statistica oficială din 1938, erau, pe naţionalităţi, în raportul următor: români – 1.135.000; şvabi – 300.000; unguri – 200.000; sârbi – 45.000; evrei – 50.000; alte naţionalităţi – 30.000. Centre industriale mai importante sunt: Reşiţa, cu un proletariat de 60.000 (U.D.R.)[1]; Valea Jiului, cu 50.000; Timişoara – 25.000 muncitori de fabrică; Arad – 10.000; Lugoj – 3.500 (SJANT, d. 1/1944, f. 5).

Mai este subliniat faptul că, prin numărul mare de şvabi hitleriști, Banatul era un sprijin important al regimului criminal Antonescu, în acelaşi timp şi un rezervor uriaş de alimentare a maşinii de război germane. Acestea sunt motivele principale ale sforţărilor criminale ale armatelor hitleriste, de a menţine – cu orice preţ – această regiune. Actul istoric de la 23 august a găsit forţele democratice într-o situaţie destul de precară. În primul rând, prin faptul că partidele burghezo-democratice nu numai că nu activau, dar mulţi membri ai acestora erau, deja, în tabăra lui Antonescu; al doilea, că hitleriştii, legionarii şi antonescienii erau înarmaţi şi instruiţi militar. În acest timp, partidul nostru era într-o ilegalitate adâncă, cu cadre neexperimentate. Acestea sunt, în parte, motivele rezultatelor slabe de aici. Hitleriştii şi legionarii se mai plimbă liberi pe străzi. Fasciştii din armată şi Siguranţă arestează şi bat oamenii noştri. Protestele din ziarul nostru n-au fost urmate de organizaţiile noastre de masă. Pe motiv că nu primim arme de la autorităţi, am neglijat organizarea şi instruirea formaţiunilor patriotice, astfel că munca de informare, demascare şi arestare a hitleriştilor şi legionarilor a trebuit să o facă tovarăşii cu alte însărcinări. Nu e mai puţin adevărat că evenimentele militare de aici ne-au împiedicat în muncă. B.N.D. de aici este foarte slab, ca o unitate de acţiune. În faţa propunerilor noastre pentru a acţiona, naţional-ţărăniştii şi liberalii, chiar şi social-democraţii devin conservatori. Astfel, autorităţile de aici, militare şi civile, nu servesc noul regim democratic, văzând lipsa de unitate a Blocului. În armată a rămas spiritul fascist, cu tendinţe net antisovietice. Prefectura şi Siguranţa sabotează măsurile necesare efortului de război şi de curăţire a oraşelor şi satelor de bestiile legionare şi hitleriste. Natural că nu de la aceste autorităţi aşteptăm, noi, purificarea ţării de elementele naziste. Noi aşa vedem că această operaţie trebuie să o facă poporul, în frunte cu clasa muncitoare, condusă de partidul său curajos şi încercat. Epuraţia aparatului de stat, a întreprinderilor, fabricilor este una din sarcinile noastre imediate (SJANT, d. 1/1944, f. 5).

Raportul cuprinde exagerări, P.C.d.R., un partid liliputan, adus la putere de sovietici, se identifică cu întreg poporul român, mare parte dintre comunişti nefiind români, ci minoritari (Tismăneanu 2005).

[1] Uzinele şi Domeniile Reşiţa.

Se afirmă, în acest document intern de partid, că „Poporul nostru şi-a arătat dragostea şi căldura faţă de Armata Roşie eliberatoare, în primirea entuziastă ce i s-a făcut. Aceasta dovedeşte că numai o parte mică de fascişti, reacţionari, profitori din războiul criminal al lui Antonescu, marii moşieri regretă domnia de jaf şi crimă a hitlerismului cotropitor.” (SJANT, d. 1/1944, f. 5).

Partidul nostru a reuşit să smulgă, din primele zile, mai multe localuri, foste hitleriste, pentru organizaţiile noastre, din mâna autorităţilor. Am scos manifeste ale partidului şi organizaţiilor de masă. Am multiplicat apelul C.C. al P.C., am scos ziarul *Luptătorul Bănăţean*, avem sub tipar câteva broşuri - *Partidul* (Extras din *Bazele leninismului*), *Materialismul dialectic şi istoric, Revoluţia culturală, Biografia tovarăşului Stalin*, şi avem – în proiect – broşurile *Ce-i de făcut?, Un pas înainte, doi paşi înapoi* şi câteva capitole din istoria P.C.(b.) din Uniunea Sovietică (SJANT, d. 1/1944, f. 5).

Se arată, în raport, că situaţia partidului, din punct de vedere organizatoric, a rămas aşa cum s-a stabilit în acord comun cu tovarăşii de la Centru, adică niciun nou membru de partid nu a fost primit de la 23 august. Cei cu situaţia neclarificată au rămas la munca de masă. Dintre cei cu situaţia neclară la 23 august, împreună cu Comitetul Central a fost clarificată situaţia următorilor tovarăşi: Kali Ioan, membru în Comitetul local al partidului, cu resortul sindical; Pricop Ioan, ca instructor al Regionalei pe linie de partid; Munteanu, cu munca sindicală. Biroul Regional era compus din Silaghi Leontin (Nicu), Drăgan Ilie (Mircea), Cimponeriu Ion (Radu) (nume conspirative). Instructori ai Regionalei erau: Kajcsa Vilma (U.T.C.), Pricop Ioan (Partid), Popa Ilie (Partid), Solomon Iosif (Partid), Stein Ghizela (Partid), Munteanu (munca sindicală) (SJANT, d. 1/1944, f. 5 v.). Comisia financiară era compusă din Gartner Andrei (membru de partid), Weisz Iulia (membră de partid), Delman Bella (membră de partid), având circa 100 de cotizanţi, cu un fond de circa două milioane lei. Agitprop-ul era condus de Cimponeriu, membru de partid, iar Tenner Kato, Kubona, Klein Carol, activişti în comitet. Weisz Reszö era administratorul ziarului, Istrate şi Bogdan Margareta, redactori la ziarul *Luptătorul Bănăţean*, iar Philipp Ernest, Philipp Margareta, Fischer Renée, Fischoff Lili, Gal Magdalena la *Buletinul Radioului*, care era scos zilnic (SJANT, d. 1/1944, f. 5 v.).

La Timişoara, situaţia partidului era următoarea: Comitetul local al partidului: Drăgan Ilie, secretar politic; Maroczy Margareta, secretar organizatoric; Juhász Lászlo, Kali Ioan, Pirău Ioan, Ursache Gheorghe, Gavrilenco Nicolae. Membrii de partid din Timişoara erau grupaţi în celule de fabrică şi celule de cartier. Celulele de fabrică erau: la C.F.R., o celulă compusă din următorii tovarăşi: Pirău Ioan, Cristea Simion, Bacoş Iuliu, Nedelcu Gheorghe, Grigore Vasile şi Corin Carol; la Fabrica de Lanţuri era o celulă condusă de Ursache Gheorghe, Drăghici Gheorghe, Bodor Ştefan şi Şiştarovici Iosif. Celule de cartier: Juhász Ludovic, Szábo Etel, Cârpa Ioan. Mai erau membri trimişi la diferite munci de masă: Baumgarten Ladislau, Klapka Arpad, Stela Iacob, Weichertz Maximilian, Novacu Valer, Reich Elena, Ungar Ella, Schönberger Isidor, Kazinczi Ioan, Schönberger Ignatie, Uljarik Elisabeta, Elias Alexandru, Popovici Sara,

Martinovici. În total, 37 de membri de partid, dintre care 25 muncitori şi 12 intelectuali, 13 români, 10 unguri, 8 evrei, 3 nemţi, 2 sârbi, 1 rus (SJANT, d. 1/1944, f. 5 v.).

Era alăturat şi un raport amănunţit asupra activităţii de partid şi sindicale, precum şi a celorlalte munci. La Arad aveau 3 celule de partid în fabrici şi una de cartier, conduse de un comitet local: Drăcin era secretar; Duma Nedici şi Grünbaum – membri. Celula de fabrică era, la C.F.R., formată din Drăcin, Matici, Bumb, Ilişiu şi Birou, precum şi candidatul de partid Popovici. La Astra: Duma, Cristici, Vărşăndan Ioan. La Industria Textilă: Nedici, Nemeth, Danzinger. La Cartier: Singer, Goldschmidt, Deutsch, Leichman şi Grünbaum. Mai erau doi membri de partid: Moisil şi Lilin. Comitetul local a scos un ziar, *Patriotul*, şi manifeste diferite.

În ceea ce privea munca sindicală, C.F.R. îşi alesese comitetul de fabrică; erau 1.500 de muncitori. La Astra sunt 2.000 de muncitori şi a fost ales, din primele zile, comitetul de fabrică. La Industria Textilă Arădeană, 3.000 de muncitori, care şi-au ales un comitet de fabrică; la fel, şi în alte fabrici. U.T.C.-ul era condus de un comitet local, compus din Lilin, secretar, Schmidt, chestor; Başu, la C.F.R.; Ungureanu, la Textile. Prim-instructor era Magyar Tivadar. Erau 180 de U.T.C.-işti, din care 40% români, 30% nemţi, restul unguri şi evrei. Era organizată Apărarea Patriotică, condusă de de Feldmann Rozalia, care avea 38 de membri. Madosz-ul era condus de Palasti. Era organizată şi munca între nemţi, având legături cu mai multe sate (SJANT, d. 1/1944, f. 5 v.).

La Reşiţa (Şerban 1971, 340-343) – niciun membru de partid. Blocul era reprezentat de Popeţ(i) şi Hromadka, iar nu de Munteanu, cum s-a stabilit. Munca la sindicate este îngreunată de influenţa mare a social-democraţilor, care, prin diferite formalităţi, caută a amâna adunările muncitoreşti, precum şi de oamenii noştri care au o mare influenţă social-democrată. Este format un comitet de iniţiativă pentru organizarea muncitorilor în sindicate. Bărbaţii de încredere sunt aleşi după criterii naţionale. Reşiţa şi împrejurimile sunt, acum, în curs de organizare. U.T.C.-ul era condus de Prică, cu situaţia neclarificată. Comitetul U.T.C.-ului era format din: Văianu, Grabovschi, Toma, Prică Vasile, Şandor. Tinerii din celulă erau: Raţ, Cubinski, Kostyal, Colţa Ion, Bala Ion, Demetrovici, Letolie, Stoiese, Kerekes, Murgu, Babici, Keppl, Schneider, Potocean, Bătean Matei, Bidner, Kazumplic, Caetan Gheorghe, Urs, Hartman, Kun, Muhrer. Aveau un cerc cultural, comitet de fabrică, din care fac parte şi tineri, activează şi la societăţi sportive. Tinerii au avut o adunare, cu participarea a 460 de persoane, unde şi-au spus revendicările lor tinereşti. Munca între femei era condusă de Muntean Maria, Puvac (Puvak), Hromatca (Hromatka, Hromadka) Maria, Feodor Rozalia, având 100 de femei organizate. Muncitorimea reşiţeană a trimis un memoriu la Bucureşti, pentru mărirea de salariu. Tovarăşii de partid, care au fost întrerupţi în legătură de doi ani, sunt: Bayerle, Breithofer, Silaghi, Steszkal. Prin Reşiţa avem legătură cu Bocşa, Anina, Secul, Oraviţa şi alte localităţi (SJANT, d. 1/1944, f. 6).

În raport se releva că, în Valea Jiului, lucrau 18.000 de muncitori mineri. A fost trimis un instructor de partid, Popa Ilie, pentru organizarea muncii sindicale. Ca ajutor pentru această muncă este Mustalagiu Marin, care spunea că are situaţia clarificată la

Centru, şi Belea Miron, cu situaţia neclarificată. S-au format comitete sindicale în următoarele fabrici şi uzine: Simeria – 800 muncitori; sindicatul unit C.F.R. Hunedoara – 4.000 de muncitori; Ghelar – 400 muncitori; Săcărâmb – 400; Călan – 2.000; Cugir – din 6.000, numai 2.500 au fost la adunare; Certez – 400. După rapoartele primite acum o săptămână, mai erau fabrici de organizat la: Teliuc – 2.000 muncitori; Orăştie – 2.000; Petroşani – 6.000; Lupeni – 4.000; Petrila – 3.000; Gura-Barza – 4.000, precum şi la Livezeni, Lonea, Aninoasa. Se conlucra cu Frontul Plugarilor, care avea, în perspectivă, de a scoate un ziar popular – *Horia*. Din multe locuri nu aveau rapoarte precise (SJANT, d. 1/1944, f. 6).

În acelaşi timp, pentru că producţia industrială se redusese sau stagna, a fost emis un comunicat al Inspectoratului Regiunilor industriale VIII şi XI, Timişoara-Arad şi Registrului Regional de Inspecţie şi Control, care atrage atenţia tuturor industriilor din judeţele Timiş-Torontal, Caraş, Severin, Arad, Hunedoara şi Beiuş (poate Bihor – *n.n.*) că sunt obligate să înceapă imediat lucrul, fără excepţie, menţinând producţia normală şi lucrând, săptămânal, orele legiuite, nefiindu-le permisă nicio reducere de activitate şi nicio concediere de persoane, în afară de cele care aveau autorizaţie specială de reducere, acordată conform Legii 282, de către Ministerul Economiei Naţionale. Contravenienţii urmau să fie daţi în judecată pentru sabotaj. Comunicatul era semnat de către şeful Regiunii VIII Industriale, inspector general inginer I. Faur (*Comunicat,* în *Luptătorul Bănăţean*, Timişoara, anul I, nr. 11, 1944, p. 4).

Dintr-o dare de seamă a Regionalei Banat a P.C.d.R. din 1 octombrie 1944, probabil către Comitetul Central, pentru că nu este specificat adresantul, aflăm mai multe date despre situaţia din judeţul Timiş-Torontal. În aceasta se reliefează că evenimentele de la 23 august au adus o schimbare a metodelor de muncă şi de luptă. Dacă, până la 23 august, au trebuit să ducă o luptă aprigă, plină de forţă, împotriva trădătorilor Antoneşti, cum îi califica documentul, slugile fidele ale lui Hitler – fascismul, hitlerismul, împreună cu fasciştii români şi legionarii – au aruncat poporul român într-un război de jaf şi subjugare împotriva Uniunii Sovietice şi a aliaţilor ei, aducând, astfel, ţara noastră pe marginea prăpastiei. Partidul nostru, în tot timpul acestor trei ani de guvernare dictatorială fascistă (în realitate, militară – *n.n.*) şi de subjugare a hoardelor fasciste, în timpul celei mai cumplite terori cunoscute vreodată, a ţinut permanent steagul, luptând în fruntea tuturor patrioţilor dornici de libertate (SJANT, d. 1/1944, f. 10). Şi în această adâncă ilegalitate, luptând, cu greutate, contra Siguranţei şi Gestapo-ului (Panu 2014, 157-160), specializate în metodele de exterminare a tuturor mişcărilor democratice, patriotice şi, în special, împotriva partidului nostru, am reuşit, datorită liniei noastre politice juste, a îndrumărilor şi metodelor sănătoase, trasate de P.C., să continuăm a sta în fruntea luptei pentru eliberarea poporului român. Eliberarea poporului român de sub jugul hitlerist şi a complicilor săi români este un fapt împlinit, datorită, în primul rând, Armatei Roşii eliberatoare (nu se aminteşte, însă, nimic de rolul determinant al Armatei Române – *n.n.*), care au zdrobit bestia hitleristă şi la care se adaugă lupta hotărâtă şi necruţătoare a Partidului Comunist (SJANT, d. 1/1944, f. 10).

Situaţia politică, în Timişoara şi judeţ, dat fiind procentul mare de nemţi în Banat: hitlerismul a avut o poziţie tare (Panu 2014, 73-150), fapt care a îngreunat mult lupta forţelor democratice. În afară de oraşul Timişoara, nu se găsesc centre democratice mai însemnate. În oraşul Timişoara se află circa 100 de fabrici, cu aproximativ 25.000 de muncitori; dintre acestea, cele mai însemnate sunt: C.F.R., cu 5.000 de muncitori; Industria Lânei – 800; Dermata – 600; câteva fabrici cu câte 300 de muncitori. Restul fabricilor sunt mai mici, numărul muncitorilor abia ajunge la 80-100 muncitori; acesta este, de altfel, un mare neajuns pentru organizarea muncitorilor, căci, nefiind o masă mai mare, nu există un spirit de solidaritate combativă. În judeţ nu există industrii însemnate, aşa că există un număr foarte mic de muncitori (SJANT, d. 1/1944, f. 10).

Populaţia judeţului numără aproximativ 800.000 de locuitori. Timişoara, singură, are 130.000, dintre care 55.000 români, 30.000 germani, 14.000 evrei, 15.000 unguri, restul sârbi şi alte naţionalităţi. În judeţ, majoritatea sunt români; urmează, imediat, germani, în număr foarte mare, apoi maghiari, sârbi, etc. Forţele antifasciste cele mai consistente se află în comunele cu populaţie sârbească, care sunt cei mai organizaţi şi cei mai combatanţi la sate (Bunescu 1982, 8-15; Bunescu 1988, 263-265).

Situaţia ţăranilor în judeţ se prezenta astfel: majoritatea comunelor, mai ales cele locuite de slavi, sunt bogate, cu inventar agricol individual şi cu o bună stare gospodărească; celelalte comune, în special populaţia românească, împreună cu celelalte naţionalităţi, se găsesc într-o stare de completă pauperizare, mai ales în urma războiului banditesc al lui Hitler, când trădătorii români de la cârma ţării (nu se vorbeşte de trădătorii comunişti din timpul războiului din Est – *n.n.*) au sărăcit complet moşiile ţărăneşti prin rechiziţii de alimente, animale, etc. Problema ţărănească, din cauza condiţiilor grele rezultate din faptul că frontul se găseşte destul de aproape, nu am putut duce o muncă mai largă; totuşi, din trei instructori însărcinaţi cu această muncă, am constituit mai multe comitete patriotice de luptă, ţărăneşti, munca fiind în plină desfăşurare, şi noi dăm o importanţă deosebită acestei probleme. În câteva comune, ţăranii săraci cer sindicalizarea lor în sindicatul agricol (SJANT, d. 1/1944, f. 11).

Odată cu eliberarea poporului român şi cu legalizarea Partidului Comunist, sarcinile s-au lărgit şi metodele de muncă au căpătat o formă largă, de masă. Una din grijile noastre de căpetenie a fost ajutorarea Armatei Roşii, eliberatoarea noastră (şi protectoarea lor – *n.n.*), pentru care am dat tot sprijinul şi ajutorul neprecupeţit, încă din primele zile, la sosirea ei în oraşul nostru. Am pornit la organizarea muncitorilor în sindicate, unde, deşi nu avem rezultate apreciabile, totuşi am reuşit, până acum, să organizăm 30 de fabrici, unde s-au ţinut adunări generale ale muncitorilor, care şi-au ales comitetele lor de fabrică. Organizarea se face de către o comisie de organizare, care merge din fabrică în fabrică şi formează comitete zburătoare, pe care le trimite în fabrică şi explicau, pe loc, formele de organizare a muncitorilor în sindicate unite, profesionale, pe baza F.U.M. (SJANT, d. 1/1944, f. 11).

Mai este reliefat faptul că au început organizarea U.T.C.-ului (Cioflîncă 2011, 266-268), pe bază largă de masă, unde să fie cuprins întreg tineretul, într-o largă

platformă de luptă pentru revendicările speciale ale tineretului, şi încadrarea acestuia în frontul patriotic antihitlerist al poporului român. Apărarea Patriotică, unde lucrau tovarăşii lor, care cuprinde circa 600 de membri, a dezvoltat o muncă largă, cu rezultate frumoase, pentru apărarea şi ajutorarea victimelor teroarei fasciste, eliberaţi din închisori, şi de acasă, precum şi ajutorarea Armatei Roşii cu alimente, cantine, medicamente, spital, benzină, etc. Uniunea Patrioţilor avea 60 de activişti. Aceasta a contribuit, de asemenea, în lupta în contra hitlerismului, în special în momente grele; când hoardele hitleriste se apropiau de oraş, împreună, în Bloc, au organizat gărzi pentru a lupta împotriva nemţilor. Această acţiune le-a fost sabotată de autorităţile fasciste şi elementele criminale, care se găsesc, încă, în rândul autorităţilor, refuzând a înarma gărzile constituite de ei, pe motiv că nu aveau arme (SJANT, d. 1/1944, f. 11).

Organizaţiile antihitleriste naţionale colaborează, de asemenea, în lupta noastră contra fasciştilor. Între acestea, Organizaţia Antihitleristă Sârbească, care numără, numai în localitate, peste 2.000 de muncitori. (Stepanov 2006, 34-36) De asemenea, Organizaţia Antihitleristă Evreiască numără peste 600 de membri organizaţi. Urmează Madosz-ul, cu cca. 1.300 membri, şi Organizaţia Antihitleristă Germană, care numără aproximativ 60 de activişti (SJANT, d. 1/1944, f. 11).

Uniunea femeilor patriotice numără peste o sută de femei organizate, în afară de celelalte femei, din alte organizaţii, care aderă la organizaţia patriotică femeiască şi lucrează în colaborare cu U.P. Sarcinile cele mai actuale, în momentele de faţă, direcţia în care trebuia să îndreptăm munca noastră, este curăţirea elementelor fasciste-hitleriste, din rândul autorităţilor din fabrici şi uzine, şi de pretutindeni acolo unde se găsesc, pentru că ei sabotează şi împiedică toate măsurile democratice luate de Blocul Naţional Democrat (SJANT, d. 1/1944, f. 11).

În ceea ce privea colaborarea cu reprezentanţii partidelor democratice din Blocul Naţional Democrat, era destul de anevoioasă, fiindcă reprezentanţii acestor partide se opun, întotdeauna, măsurilor practice, radicale, de curăţire a fasciştilor, rămăşiţele trecutului regim tâlhăresc (SJANT, d. 1/1944, f. 11).

Cu Partidul Social-Democrat am putut, însă, stabili o comisie de organizare a sindicatelor, care nu dă un sprijin îndestulător, totuşi ajută munca noastră, pe baza frontului unic muncitoresc. Cea mai mare slăbiciune a noastră este, de altfel, lipsa de organizare a Gărzilor Naţionale, pentru care nu ne-am străduit îndeajuns ca să organizăm aceste gărzi, fiind, acestea, o garanţie că am putea apăra, cu arme, drepturile şi măsurile democratice (SJANT, d. 1/1944, f. 12).

Din această sumară dare de seamă putem constata că am dezvoltat, în interval de o lună, o muncă largă, cu rezultate mari şi frumoase, date fiind împrejurările grele prin care am trecut, în legătură cu frontul, care exista în preajma noastră şi având în vedere lipsa noastră de experienţă în cadrul legal (SJANT, d. 1/1944, f. 12).

Dintre toate acestea, trebuie să constatăm, cu regret, că cea mai principală muncă a noastră a rămas cu mult în urmă. Această muncă este munca de partid, clădirea muncii noastre de partid. Tovarăşii noştri, care lucrează în organizaţiile de masă, uită complet partidul; centrul preocupărilor noastre nu este munca de partid, pentru întărirea partidului,

ci munca de masă. Aceasta este o mare greşeală a noastră, pe care trebuie să o îndreptăm imediat, altfel vom fi puşi în situaţia de rămânere a partidului în urma organizaţiilor de masă şi trecerea acestora peste capul partidului (SJANT, d. 1/1944, f. 12).

Din raportul ce urmează se vor vedea limpede aceste lucruri. Organizaţia de partid e clădită în felul următor: Comitetul local este compus din tovarăşul Mircea, Mara Kali, Juhász, Pirău Ioan – ceferist, Ursache Alexandru – de la Fabrica de Lanţuri, şi tov. Gavrilenco – de la fabrica Dermata. Resoartele sunt împărţite în felul următor: tov. Mircea, secretar, conduce organizaţiile antihitleriste sârbeşti şi evreieşti; tov. Mara – Tineretul şi Femei; tov. Kali – Sindicatele; tov. Juhász – Apărarea Patriotică, Madosz şi Organizaţia Antihitleristă Germană; Pirău Ioan – munca la C.F.R. şi sindicate; tov. Ursache – Fabrica de Lanţuri şi munca sindicală; tov. Gavrilenco – fabrica Dermata şi munca ei sindicală. Avem o celulă la C.F.R., pe care o conduce tovarăşul Pirău Ioan, muncitor la atelier. Din celulă fac parte tovarăşii Cristea Damian, Bacoş Iuliu, Grigore Vasile, Corin Aurel şi Nedelcu Pavel, muncitori tineri, devotaţi partidului, dar fără experienţă practică de muncă. Celula de la Fabrica de Lanţuri este condusă de tovarăşul Drăghici Gheorghe, având, ca membri, pe tovarăşii Ursache Petru, Şiştarovici Iosif şi Bodor Ştefan. Faptul că Fabrica de Lanţuri este organizată printre primele cu comitet de fabrică ales se datoreşte, în bună parte, muncii tovarăşilor noştri de acolo. O celulă compusă din trei tovarăşi, membri de partid din trei fabrici: tovarăşa Szábo Ethel, din fabrica Fadepa; Dely Alexandru, de la Fabrica de ghete Filt, şi tov. Laza Ion, de la fabrica Boszak. Această celulă este slabă, nu ţine regulat şedinţele şi nu duce o viaţă organizatorică. Tov. Gavrilenco, de la fabrica Dermata, are – în curs de organizare – o celulă cu doi candidaţi de membru de partid. Restul tovarăşilor, membri de partid, nu sunt organizaţi în celule de partid, fapt care constituie o mare lipsă pentru noi. Aceşti tovarăşi sunt: Novacu Valeriu, asistent universitar (Păiuşan 2013, 12), conduce U.P.; Baumgartner Ladislau; Kazinczy Ion conduce Madosz-ul; Klapka Arpad, Stela Iacob conduc Organizaţia Antihitleristă Germană; Reich Elena conduce Femeile Patriotice; Elias Alexandru, Ungar Ella, Uyharik Elisabeta condus A.P.; Popovici Sara, avocat (Gruneanţu 2015) - Organizaţia Antihitleristă Sârbească; Schönberger Izidor – Organizaţia Antihitleristă Evreiască; Schönberger Ignatie – în comuna Sânnicolaul Mare; Weichertz Maxim – informaţiile; Weiss Iulia, Bela Delman şi Gartner Andrei – Comitetul Financiar; Martinov Ioan – muncitor la Dura (SJANT, d. 1/1944, f. 12). „O caracterizare generală a muncii noastre este că nu avem destulă experienţă practică cu munca legală, dar tovarăşii noştri lucrează cu mult devotament faţă de partid. Trebuie să ne însuşim o educaţie leninistă-marxistă (şi nu marxist-leninistă, cum ar fi fost normal – *n.n.*) şi un spirit practic de muncă. Darea de seamă se termină cu expresia „Cu salut tovărăşesc”.” (SJANT, d. 1/1944, f. 12).

Cotidianul comunist timişorean *Luptătorul Bănăţean* continuă să publice articole despre noua orientare, adică procomunistă, şi despre situaţia existentă, atunci, în sud-vestul României. În ceea ce privea orientarea în luptă, se releva faptul că schimbarea intervenită la 23 august 1944 a dus la fenomenul că Armata Roşie şi aliaţii ei, englezi şi americani, au lovit mortal fiara hitleristă şi sunt pe punctul de a zdrobi, definitiv,

hoardele fasciste pustiitoare. La această luptă necruţătoare se adaugă şi lupta Partidului Comunist, care a stat, întotdeauna, în fruntea luptei, alături de cei mai cinstiţi şi curajoşi patrioţi ai neamului nostru. Aceste contribuţii ale noastre la lupta de eliberare a poporului român de sub jugul hitlerist sunt închisorile şi lagărele de concentrare, care, până la 23 august, erau pline de luptători patrioţi antihitlerişti (Ilie Drăgan, *Orientarea noastră în luptă,* în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1 octombrie 1944, p. 1).

Continuă acelaşi limbaj grobian din presa comunistă internaţională şi română, iniţiat de Karl Marx, dezvoltat de către V.I. Lenin şi dus la paroxism de către Stalin, A.A. Jdanov, etc., iar, la noi, de către aproximativ o mie de comunişti[1], cât se estimează că erau la 23 august 1944[2].

Numărul de comunişti declaraţi ar fi putut, dacă ar fi vrut autorităţile, mai ales că P.C.d.R. era în ilegalitate, să încapă într-o singură închisoare sau lagăr de concentrare. Comuniştii au fot deţinuţi politici, beneficiind de acest regim, şi au fost dispersaţi în diferite locuri de detenţie, în primul rând pentru a nu putea ţine o legătură între ei, iar, în al doilea rând, pentru a nu putea lua legătura, cu ei, serviciile secrete sovietice, ai căror agenţi erau marea majoritate dintre ei, dacă nu chiar în totalitate (Tănase 2009).

În acelaşi articol al lui Ilie Drăgan se mai scria că, „pentru a putea, însă, asigura această victorie, care a adus eliberarea noastră şi a întregului popor, trebuie să avem o orientare justă în luptă, trebuie să descoperim duşmanul acolo unde s-a ascuns, să-l lovim şi să-l nimicim definitiv, căci numai aşa speranţa libertăţii noastre democratice va fi deplină. Fascismul este feroce şi necruţător în metodele lui de luptă. Încetarea vigilenţei noastre poate să ne coste jertfe pe care, desigur, nu le doreşte nimeni. Şi duşmanul nostru, şi al poporului român, care a adus dezastre şi nenorociri patriei noastre, se găseşte infiltrat pretutindeni. Pericolul este, deci, înlăturat, atât pentru Banat, cât şi pentru întreg teritoriul eliberat, dar duşmanul, cu toate acestea, se găseşte în plină acţiune. Se găseşte ascuns printre noi şi este cu atât mai periculos cu cât este încolţit şi ne loveşte din spate.” (Ilie Drăgan, *Orientarea noastră în luptă,* în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1 octombrie 1944, p. 1). Înfăptuirea completă a actului istoric de la 23 august nu va fi deplină până nu vor fi înlăturate definitiv elementele hitleriste, antonesciene, fasciste, legionare şi sabotoare din rândurile armatei, autorităţilor, fabricilor, întreprinderilor şi din întreaga viaţă publică şi de stat, care, sub aparenţă blândă şi nevinovată, împiedică măsurile de curăţire a elementelor duşmănoase şi sabotează

[1] Numărul acesta este mai mult decât realul.

[2] La una din întrunirile anuale ale Astrei Române pentru Banat şi Porţile de Fier, desfăşurate între anii 1990 şi 2011, am avut prilejul să-l cunosc pe regretatul cercetător George Muntean, de la Institutul de Istorie şi Teorie Literară „George Călinescu” din Bucureşti. Lucrările simpozionului pentru românii de pretutindeni s-au desfăşurat în mai multe zile. Într-una din zile am avut privilegiul să stau de vorbă cu distinsul cercetător, împreună cu câţiva colegi. Într-o discuţie care a durat aproximativ şase ore, despre comuniştii ilegalişti, George Muntean ne-a relatat că, în tinereţe, l-a cunoscut destul de bine pe liderul comunist Emil Bodnăraş, care, într-o discuţie, i-a spus că, înainte de 23 august 1944, P.C.d.R. a avut exact 374 de membri. Având în vedere funcţiile pe care le-a deţinut Bodnăraş, înainte şi după 23 august, numărul respectiv ni se pare plauzibil.

decretele democratice ale guvernului B.N.D. (Ilie Drăgan, *Orientarea noastră în luptă*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1 octombrie 1944, p. 1).

Este dat, ca exemplu de sabotaj, fabrica Boszak, unde muncitorii au început organizarea în sindicate, cu toate că libertatea de organizare, garantată de Constituţie şi sprijinită de guvernul de eliberare naţională al B.N.D., este împiedicată chiar de comandantul militar al întreprinderii, lt.-col. Apercu Vasile, dar despre locotenent-colonel – se scrie în articol – „neavând curajul să se opună făţiş acestei organizări, caută, prin metode ascunse, ca să împiedice pe muncitori de la organizarea în sindicate. Astfel, văzând că muncitorul Laza Ioan este un bun organizator şi care a dat semnalul de atac, încă din primele zile de libertate, i-a ridicat imediat ordinul de mobilizare la lucru şi a intervenit, la unitatea militară, pentru a fi mobilizat." (Ilie Drăgan, *Orientarea noastră în luptă*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1 octombrie 1944, p. 1).

Un alt caz de sfidare şi mai gravă a legilor democratice în vigoare: o patrulă militară, din ordinul unui colonel, fost comandant de garnizoană, arestează – în plină stradă – pe un cunoscut luptător antihitlerist, care a luptat, cu arma în mână, în rândul partizanilor, în contra cotropitorilor nemţi, pe motivul că este dezertor din armata română (Ilie Drăgan, *Orientarea noastră în luptă*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1 octombrie 1944, p. 1).

Or, conform decretului de amnistie din 23 octombrie (Rădulescu-Zoner, Buşe, Marinescu 2002, 76), nu mai pot fi urmăriţi cei care au dezertat din armată, ca să poată lupta contra hitlerismului. Nici aceasta nu este o încălcare grosieră a legilor în vigoare şi nu merită să fie pedepsită fără milă. Tot acelaşi colonel se lăuda că are gloanţe în revolver, cu care va curăţa 9 comunişti, şi pe al zecelea şi-l va rezerva lui (Ilie Drăgan, *Orientarea noastră în luptă*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1 octombrie 1944, p. 1).

De asemenea, muncitorii de la Fabrica de Piele Bănăţeană raportează că armata sovietică a cumpărat stocuri de marfă, plătind în ruble. Direcţiunea a încercat schimbarea rublelor la mai multe bănci, precum şi la Banca Naţională, şi pretutindeni a fost refuzată. Nu este acesta un caz de sabotaj făcut de elemente criminale, care stau în umbră şi uneltesc, crezând că vremurile lor se vor mai întoarce şi vor putea să se îmbogăţească, din nou, în urma profitului de război (Ilie Drăgan, *Orientarea noastră în luptă*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1 octombrie 1944, p. 1).

Faţă de ea se impune o curăţire imediată şi radicală a tuturor rămăşiţelor regimului fascist trecut, în întreg aparatul de stat şi în întreaga viaţă publică, căci numai aşa poate începe o viaţă cu adevărat democratică, în România liberă de hoardele hitleriste, şi poate primi întreaga lui valoare actul istoric de la 23 august. Cerem înlăturarea tuturor sabotorilor, fasciştilor, rămăşiţe ruşinoase ale trecutului, oriunde s-ar afla. Vom lupta, cu hotărâre, pentru pedepsirea lor, căci numai aşa vom putea realiza adevărata democraţie (Ilie Drăgan, *Orientarea noastră în luptă*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1 octombrie 1944, p. 1).

Acum, soldatul sovietic apare pretutindeni, consemnându-se chiar apariţia acestuia în rol de bugetar public. Aceasta se făcea şi pentru a conferi o anumită popularitate, care contravenea adevărului, manifestat prin crimele şi jafurile făcute de

armata sovietică. Astfel, se releva că, la cinematograful „Apollo” a rulat filmul sovietic *Partizanul*. În momentul culminant al filmului, când un bandit anonim din armata lui Hitler trece, în faţa unei mame, peste trupul copilaşului ei... s-a rupt filmul. În acest moment (conform scenariului, probabil – *n.n.*), un tânăr ostaş sovietic din public s-a urcat pe un scaun, strigând cuvintele următoare: „Aceasta au făcut-o criminalii hitlerişti, în ţara noastră. Ne-au omorât copiii, nevestele şi fraţii. Ne-au ars casele şi, oprind, au prefăcut, în cenuşă, rezultatul muncii multor generaţii de luptători, zeci de gropi, cadavre, ruine au rămas după urma lor. Credeţi că mai există uitare şi iertare pentru aceasta? Credeţi că ne mai poate opri cineva, ceva în ura noastră şi dorinţa de răzbunare, nu în contra poporului german, ci în contra conducătorilor criminali fascişti, care au cauzat atâta jale, atâta nenorocire, nouă, vouă şi unei lumi întregi?” (*Izbucnirea urei contra fasciştilor în timpul unei reprezentaţii a filmului „Partizanul”*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 2).

„Noi nu vă luăm pâinea şi nici grâul, cum au făcut ei. Avem de toate şi multe în ţara noastră. Nu vă cerem copii, cum v-au minţit ani de-a rândul. Avem un singur scop, ca niciodată, pe acest pământ, să nu se mai întâmple grozăvii ca acestea, pe care le-aţi văzut, acum, înaintea voastră.” (*Izbucnirea urei contra fasciştilor în timpul unei reprezentaţii a filmului „Partizanul”*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 2). „Veţi sta şi voi, poporul român – perorează soldatul sovietic – alături de cei ce luptă pentru nimicirea bestiei fasciste. Deci, vă spun, nu e voie să uităm, nici chiar o singură clipă, crimele săvârşite de bestii, cum n-au mai fost pe pământ. La luptă, proletari, contra fascismului.” (*Izbucnirea urei contra fasciştilor în timpul unei reprezentaţii a filmului „Partizanul”*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 2).

„Tablourile (imaginile – *n.n.*) de oroare şi groază din film şi aceste cuvinte invocate au unit publicul într-o singură voinţă: „Moarte cotropitorilor germani!” Lozincile „Moarte fascismului!”, „Vrem să luptăm!”, „Vrem libertate!” se auzeau din sute de glasuri, până la reînceperea filmului.” (*Izbucnirea urei contra fasciştilor în timpul unei reprezentaţii a filmului „Partizanul”*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 2).

Sunt indicate modalităţi de combatere a fascismului, în primul rând augmentând o ură, de-a dreptul viscerală, împotriva acestora: „Trebuie să-i urâm pe fascişti! Trebuie să-i urâm activ. Numai astfel putem scăpa de ei! Vedem cât de încăpăţânaţi, cât de neruşinaţi sunt. Terorizează, în mod organizat, populaţia, ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Ne ameninţă şi, pe faţa lor, apare pofta de slugă ori de câte ori vreun odios hitlerist răzleţ apare peste oraş. Să nu mai răbdăm aceasta! Ura trebuie să ne umple întreaga fiinţă. Trebuie să o personalizăm.” (T.C., *Din zi în zi*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 2).

„E dat un exemplu întâmplat recent. Cinematografele au proiectat un film care ne-a arătat realitatea revoltătoare a fascismului. Toată lumea a înţeles-o şi a resimţit-o. Publicul a manifestat împotriva bestiilor fasciste şi a ovaţionat lupta antifascistă. Într-o seară, în faţa cinematografului, oamenii, ieşind de la spectacol, au fost înconjuraţi de poliţişti şi jandarmi. Aceştia au împins femeile cu patul armelor şi au dus, cu ei, pe

bărbaţi, pentru a-i târî, numaidecât, la poliţie." (T.C., *Din zi în zi*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 2).

„Ce numim, noi, personificarea urei? Urăşti, oare, fascismul cum trece, fără a scoate o vorbă, pe lângă fascistul provocator, ameninţător, impertinent, calomniator, critic, neruşinat, îndrăzneţ, fanatic, care mereu aşteaptă minuni? Degeaba te întâlneşti faţă în faţă cu fascistul, dacă nu ştii să-l vezi personificat. Fascistul, însă, râde de tine, te consideră laş şi face planuri pentru nimicirea ta. Tu nu poţi sta într-o revoltă mută, în loc să apuci o piatră, un ciomag şi să-l aranjezi, să-i treacă pofta râsului şi a visurilor sângeroase. Să combatem fascismul de la caz la caz, de la persoană la persoană." (T.C., *Din zi în zi*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 2).

„Trebuie să-i recunoaştem câte unul şi să-i punem în faţa frontului antifascist, unul, altul. Dacă te duci să pliveşti, te apleci după fiecare buruiană, o rupi şi o arunci, şi nu vorbeşti despre călcarea întregii grădini. De exemplu, Peschan Johann, negustor de coloniale din strada Porumbescu, nu vrea să primească ruble... Trebuie să-l denunţăm. Theer, ceasornicar şi bijutier din strada Mercy, ţine închisă prăvălia, scriind, pe uşă, că e concentrat. În acelaşi timp, se plimbă în civil, pe străzi. Aşa! Trebuie să pornim energic, hotărât, conştient, la nimicirea fascismului, la pedepsirea fasciştilor, altfel nu facem nicio treabă." (T.C., *Din zi în zi*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 2).

„Administraţia financiară, referindu-se la un ordin ministerial, continuă să încaseze impozitul statistic. Acest impozit îngrozitor, care ne aminteşte de iobăgie, a fost invenţia asupritorului Antonescu. Cum se poate ca acest impozit blestemat să nu fi fost, încă, desfiinţat? Şi dacă, într-adevăr, nu s-ar fi dispus, de la Bucureşti, oare administraţia din Timişoara n-ar putea vedea, singură, că spiritul României democratice nu rabdă acest impozit, de iobag?" (T.C., *Din zi în zi*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 2).

Deci, presa comunistă bănăţeană a reacţionat, şi încă într-un mod foarte clar, la decretele apărute în „Monitorul Oficial", în Banat, privitoare la epurarea justiţiei, aparatului de stat central şi administraţiei locale de elementele considerate fasciste şi profasciste. (Rădulescu-Zoner, Buşe, Marinescu 2002, 26).

A apărut, acum, şi un comunicat prin care, practic, este obligatorie schimbarea rublei sau leului sovietici în bani româneşti. Aceasta trebuia să se facă sub pretextul combaterii speculei, cursul de schimb fiind cel fixat de autorităţile sovietice.

În comunicat se dădeau indicaţii imperative în acest sens. Astfel, se preciza că: „În vederea preschimbării bancnotelor puse în circulaţie de armata sovietică, dăm următoarele precizări. Toţi comercianţii sau producătorii de pe întreg cuprinsul ţării care, în activitatea lor normală, au obţinut ruble sau lei emişi de comandamentele armatei sovietice erau obligaţi să depună, neîntârziat, sumele primite în aceste monede, la B.N.R. Bucureşti şi în toate oraşele din provincie unde numita bancă are sediu, împreună cu o cerere timbrată, în care se va arăta, în mod obligatoriu, la comercianţi, numele proprietarului firmei, emblema, adresa şi numărul de înscriere în registrul comerţului, o declaraţie că rublele prezentate provin, exclusiv, din operaţiunile normale ale comerţului lor, că, la toate vânzările efectuate, nu au cerut preţuri mai mari decât

cele normale, şi că au aplicat cursurile stabilite de comandamentul armatei sovietice. Pentru uşurarea operaţiunilor de preschimbare, se recomandă să se indice banca particulară sau numărul de cont C.E.C., numele, adresa, suprafaţa ce o are în proprietate sau arendă, natura şi cantitatea produselor vândute." (*Comunicat,* în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 6).

În oraşele unde nu există sediu comercial, şi sumele primite în monedele amintite, la percepţia locală, primăriile vor elibera chitanţe pentru toate sumele primite, în vederea preschimbării lor. Se atrage atenţia, în mod cu totul special, că orice tentativă de speculă va fi reprimată, cu toată asprimea, de organele Băncii Naţionale şi cele ale Ministerului de Finanţe, şi Ministerul Economiei Naţionale, care au primit instrucţiuni ca, prin cercetarea registrelor, scriptelor, să verifice, oricând, prezenţa rublelor şi leilor sovietici. Sediile B.N.R., percepţiile şi primăriile vor executa dispoziţiunile ce le primesc din prezentul ordin, fără a mai aştepta alte dispoziţiuni. Comunicatul este semnat – din partea M.A.I. – de generalul Aurel Aldea, pentru prefect a semnat dr. Marcu Macarie şi, ca şef de serviciu, A. Dobei (*Comunicat,* în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 6).

Comuniştii încep să facă apeluri pentru aşa-zisa curăţire a fabricilor şi întreprinderilor de fascişti. Acest lucru s-a făcut şi la fabrica Kandia din Timişoara. Este arătat faptul că, „cu toate că în organul nostru (de presă, „Luptătorul Bănăţean" - *n.n.*) se atrage atenţiunea comandantului militar, colonel Ilariu Marinescu, de la fabrica Kandia, că organizarea muncitorilor şi funcţionarilor este absolut legală (Rădulescu-Zoner, Buşe, Marinescu 2002, 11) şi necesară, totuşi el continuă, cu o furie crescândă, să se opună cerinţelor muncitorilor şi funcţionarilor, pretextând că, până acuma, n-a primit nicio dispoziţie de la Corpul 7 Armată, în privinţa organizărilor." (*Frontul Muncii. Fabrica Kandia trebuie curăţită de fascişti,* în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 3).

Orice mişcare din partea muncitorilor şi funcţionarilor – se reliefează în materialul de presă – este denunţată de spioana colonelului, care a fost identificată în persoana funcţionarei Bughiu, a cărei îndepărtare din cadrul funcţionarelor este necesară. Sus-numita este cunoscută ca veche fascistă şi înjurăturile ei la adresa Armatei Roşii sunt zilnice (*Frontul Muncii. Fabrica Kandia trebuie curăţită de fascişti,* în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 3).

Muncitorii şi funcţionarii fabricii Kandia cer înlăturare imediată a colonelului sus-numit, cât şi a subdirectorului hitlerist Golgoczy, şi a fostului colonel S.S. Wagner, căci nu au dorit colaborarea cu aceste elemente fasciste în cadrul F.U.M. (*Frontul Muncii. Fabrica Kandia trebuie curăţită de fascişti,* în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 3).

Continuă activitatea comunistă de atragere, în Sindicatele Unice, a celor mai diferite categorii de muncitori şi meşteşugari. Astfel, a fost convocată pentru duminică, 1 octombrie 1944, ora 10, o mare adunare a croitorilor de haine bărbăteşti şi femeieşti, confecţionerilor, croitoreselor şi blănarilor. Erau chemaţi toţi muncitorii şi muncitoarele care lucrează în aceste meserii, să se prezinte la adunare (*Convocare,* în

L.B., Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 3). Adunarea urma să se desfăşoare în localul sindicatelor, în Casa Whitehouse[1].

La fel au fost convocaţi, de către comitetul de organizare, toţi funcţionarii particulari, tot pentru aceeaşi duminică, dar la ora 9, tot în Casa Whitehouse, fostul cinematograf „Forum", pentru o adunare generală (*Convocare*, în *L.B.*, Timişoara, anul I, nr. 12, 1944, p. 3).

***

Cotidianul comunist timişorean *Luptătorul Bănăţean* continuă să publice articole despre noua orientare, adică procomunistă, şi despre situaţia existentă, atunci, în sud-vestul României.

Continuă acelaşi limbaj grobian din presa comunistă internaţională şi română, imitat de Karl Marx, dezvoltat de către V.I. Lenin şi dus la paroxism de către Stalin, A.A. Jdanov, etc., iar, la noi, de către aproximativ o mie de comunişti, cât se estimează că erau la 23 august 1944. Numărul de comunişti declaraţi ar fi putut, dacă ar fi vrut autorităţile, mai ales că P.C.d.R. era în ilegalitate, să încapă într-o singură închisoare sau lagăr de concentrare. Comuniştii au fot deţinuţi politici, beneficiind de acest regim, şi au fost dispersaţi în diferite locuri de detenţie, în primul rând pentru a nu putea ţine o legătură între ei, iar, în al doilea rând, pentru a nu putea lua legătura, cu ei, serviciile secrete sovietice, ai căror agenţi erau marea majoritate dintre ei, dacă nu chiar în totalitate.

Acum, soldatul sovietic apare pretutindeni, consemnându-se chiar apariţia acestuia în rol de bugetar public. Aceasta se făcea şi pentru a conferi o anumită popularitate, care contravenea adevărului, manifestat prin crimele şi jafurile făcute de armata sovietică.

Deci, presa comunistă bănăţeană a reacţionat, şi încă într-un mod foarte clar, la decretele apărute în „Monitorul Oficial", în Banat, privitoare la epurarea justiţiei, aparatului de stat central şi administraţiei locale de elementele considerate fasciste şi profasciste.

A apărut, acum, şi un comunicat prin care, practic, este obligatorie schimbarea rublei sau leului sovietici în bani româneşti. Aceasta trebuia să se facă sub pretextul combaterii speculei, cursul de schimb fiind cel fixat de autorităţile sovietice.

Comuniştii încep să facă apeluri pentru aşa-zisa curăţire a fabricilor şi întreprinderilor de fascişti.

Continuă activitatea comunistă de atragere, în Sindicatele Unice, a celor mai diferite categorii de muncitori şi meşteşugari.

Începe, şi în Banat, promovarea unor intelectuali şi, mai ales, a noilor poeţi. Acesta este şi cazul lui M. Beniuc, care făcea parte din noua conducere a Societăţii Scriitorilor Români şi căruia i se publică o scurtă biografie.

[1] Actuala Casă Municipală de Cultură, cunoscută şi sub numele de sala Lyra.

Activitatea Regionalei Banat a P.C. se desfăşura după indicaţiile venite de la C.C. al P.C.d.R. şi de la C.C. al F.U.M.

Începeau să fie primiţi, în sindicate, şi foşti naziști şi legionari. Naziştii şi hitleriştii erau consideraţi necesari, mai ales în fabricile unde se producea pentru Armata Roşie.

Comuniştii bănăţeni atrăgeau muncitorii în comitete de fabrică şi sindicale, conduse de ei, amestecând, în mod voit, problemele politice cu cele sociale.

Situaţia militară era, încă, instabilă în Banat. Continuă să fie bombardate, de către avioanele germane, venite de pe teritoriul Ungariei şi Iugoslaviei, trenurile cu răniţi care circulau pe diverse rute, care plecau sau veneau din Timişoara. Comuniştii bănăţeni, încercând să-şi atragă simpatia populaţiei, au trecut la vizitarea sanatoriilor şi spitalelor unde erau internaţi cei afectaţi de bombardamente. Prin organizaţia lor de caritate, Apărarea Patriotică, ei şi aliaţii lor trimiteau delegaţii care să constate situaţia celor aflaţi în respectivele instituţii medicale.

Propaganda pro-sovietică nu era, însă, agreată în Banat. De aceea, propaganda comunistă îndeamnă la aşa-numita demascare a fasciştilor.

Fiind un partid mic, nesemnificativ, P.C.d.R., pentru a recruta noi membri, a prezentat un profil al comunistului, care trebuia să-şi iubească ţara şi să fie un cetăţean model. Comunistul trebuia să aibă o înaltă ţinută morală.

În oarecare măsură, U.T.C. a reuşit să scoată tineretul de sub influenţa educaţiei social-democraţilor.

Comuniştii au început, şi în Banat, propaganda pentru un guvern al F.N.D.

Comuniştii bănăţeni, pentru că, adeseori, erau opriţi de a intra în unele întreprinderi, de către comandanţii militari ai acestora, cereau, acum, eliminarea respectivilor comandanţi din fabricile militarizate, ce produceau, în special, pentru armată.

Comuniştii timişoreni îndemnau la demascarea fascismului, şovinismului şi antisemitismului.

P.C.d.R. a folosit şi organizaţii de direcţie apolitică, în scopuri politice.

Pentru comuniştii bănăţeni, eliberarea Nordului Transilvaniei nu este atât un prilej de sărbătoare, ci un prilej de a îndemna pe români să se înţeleagă cu minorităţile naţionale, în speţă cu cea maghiară.

A început, şi în Banat, criticarea P.N.Ţ. şi P.N.L. Acestea erau atacate pe criteriul solicitării lor de păstrare şi menţinere a ordinei sociale, în cadrul dezordinei provocate de haosul bolşevic.

Comuniştii bănăţeni încep să-şi găsească o altă explicaţie pentru neîmplinirile lor – sabotajul.

Relaţiile dintre comunişti şi social-democraţi nu erau cordiale, la Timişoara, cum afirma propaganda de partid scrisă, şi că Partidul Comunist lua hotărâri noaptea, fără să contacteze P.S.D., anunţându-l ulterior, punându-l în faţa unui fapt împlinit, neţinând cont de interesele social-democraţilor şi vorbind în numele lor, iar colaborarea între

cele două partide, în cadrul F.N.D., era cvasiinexistentă, P.S.D. neacceptând pe aliaţii «vremelnici» ai comuniştilor în cadrul Frontului.

Referinţe bibliografice

Bunescu, Traian. 1982. *Originalitatea politicii P.C.R. de rezolvare a problemei naţionale în patria noastră*, în „Studii de istorie a Banatului", Timişoara, VIII, p. 8-15.

Bunescu, Traian. 1988. *Problema naţională în Banat în prima etapă a revoluţiei de eliberare naţională şi socială, antifascistă şi antiimperialistă din România*, în „Studii de istorie a Banatului", Timişoara, XIV, p. 263-265.

Cioflîncă, Adrian. 2011. *Rolul U.T.C. din România în angrenajul totalitar*, în „*Fără termen de prescripţie. Aspecte ale investigării crimelor comunismului din Europa*", Chişinău: Editura Cartier, p. 266-268.

Gruneanţu, Lazăr. 2015. *Avocaţii din Baroul Timiş (1875-2005)*. Timişoara: Editura Artpress.

Ionescu, Ion. 2008. *Banatul istoric. Organizarea administrativ-teritorială. Comunele și satele județului Timiș*. Timișoara: Editura Mirton.

Panu, Mihai A. 2014. *Filiere și mecanisme de propagandă nazistă în Banat. 1933-1945*. Cluj-Napoca: Editura Mega.

Păiuşan, Radu. 2013. *Activitatea Uniunii Patrioţilor (1944-1945) şi a Partidului Naţional-Popular (1946-1949) în sud-vestul României*. Timişoara: Editura Eurostampa.

Rădulescu-Zoner, Şerban, Buşe, Dorin, Marinescu, Beatrice. 2002. *Instaurarea totalitarismului comunist în România*. Bucureşti: Editura Cavallioti.

Stepanov, Liubomir. 2006. *Uniunea Sârbilor din România*. Timişoara: f.e.

Şerban, Ion. 1971. *Aspecte din lupta muncitorilor reşiţeni împotriva regimului antonescian*, în „Banatica", Reşiţa, 1, p. 340-343.

Tănase, Stelian. 2009. *Clienții lu' tanti Varvara. Istorii clandestine*. Bucureşti: Editura Humanitas.

Tismăneanu, Vladimir. 2005. *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*. Iaşi: Editura Polirom.

Surse arhivistice

Serviciul Judeţean Timiş al Arhivelor Național, fond *Comitetul Regional Banat al P.C.d.R.*, dosar 1/1944.

Presa vremii

Luptătorul Bănăţean, Timișoara, anul I, 1944.

DOI: 10.35923/QR.10.03.09

Vasile RĂMNEANȚU
(Università dell'Ovest
di Timișoara)

Alcuni aspetti riguardanti lo stato d'animo della popolazione del distretto di Timiș nel 1983

Abstract: (Some aspects regarding the state of mind of the population of Timiș County in 1983) In 1983, the economic crisis in Romania intensified fact that had a negative impact on the living standards of the population. The present study highlights the dissatisfaction of the population in the Timiș County due to the lack of food, and other basic necessities, hot water, heating, as well as other measures (some of them exaggerated) taken by the central and local communist authorities.

Keywords: *communism, standard of living, population, Timiș county, 1983.*

Riassunto: Nel 1983 la crisi economica in cui era entrata la Romania si intensificò, con un notevole impatto sul degrado del tenore di vita della popolazione. Il presente studio evidenzia l'insoddisfazione della popolazione del distretto di Timiș, a causa della mancanza di cibo e dei beni di prima necessità, acqua calda, riscaldamento, nonché a causa di altre misure (alcune aberranti) adottate dalle autorità comuniste centrali e locali.

Parole chiave: *comunismo, stato d'animo, popolazione, distretto di Timiș, 1983.*

La crisi economica in cui è entrata la Romania all'inizio del nono decennio del secolo scorso, così come la decisione di pagare integralmente il debito estero (Iancu, Pavelescu, 2018, 9-16; Burakowski 2011, 237-249; 271-277), ha portato al degrado del tenore di vita della popolazione, che ha dovuto affrontare la mancanza di cibo e beni di prima necessità, acqua calda e riscaldamento (Anton 2015, 345-352).

All'inizio del 1983, secondo i rapporti presentati al primo segretario del Comitato distrettuale PCR Timiș dalla direzione dell'Ispettorato distrettuale del Ministero dell'Interno, la popolazione di Timişoara era insoddisfatta a causa della mancanza di acqua calda e di riscaldamento e molti cittadini si sono recati ai punti termici chiedendo la normale fornitura del riscaldamento e dell'acqua calda.

Secondo la nota del 24 febbraio 1983, a causa del freddo che ha causato un aumento del consumo di gas, presso la "Stazione di regolazione e misura gas" Timișoara, la pressione nel sistema nazionale del gas era di sole 3,1 atmosfere in entrata e di 2.1 atmosfere in uscita verso i consumatori cittadini.

Questa situazione ha fatto sì che alcuni consumatori della città non ricevessero più i quantitativi di gas necessari e, per porre rimedio alla situazione, le autorità competenti hanno disposto la limitazione della fornitura di gas allo stretto necessario per le aziende "Dermatina", "Uzina Textilă"; "Uzina Mecanică Timișoara"; "Fabrica

de ciorapi"; , "Fabrica 1 Iunie"; , "Industria Lânii"; "Combinatul Petrochim Solventul", incidendo così sul processo tecnologico in queste imprese.

Contestualmente, a causa della mancanza di gas, alcune Centrali Elettriche di Termoficazione (C.E.T.) sono state convertite a combustibile liquido, ma dato che anche questo combustibile si trovava in piccolissime quantità, si correva il rischio di non poter fornire la quantità necessaria per il riscaldamento delle abitazioni e per la fornitura di acqua calda sanitaria (SJANT, fondo Comitato distrettuale PCR Timiș, d. 313/1983, f. 7).

D'altra parte, gli organi di sicurezza del distretto informarono la direzione del Comitato distrettuale PCR Timiș che Golder Carol, redattore del giornale "Szabad Szo", nelle sue conversazioni all'interno della redazione del giornale, aveva affrontato il "cosiddetto problema dell'etnia ungherese in Romania, da una posizione nazionalista", esprimendo valutazioni negative sulla politica del partito in questa materia.

Si riteneva che il giornalista fosse animato da sentimenti nazionalistici che esprimeva soprattutto nel suo stretto entourage, oltre che nella cerchia delle persone fidate della redazione del giornale. In questo senso, riferendosi al libro di Ioan Lăncrăjan *Cuvânt despre Transilvania (Una parola sulla Transilvania)*, C. Golder ha affermato quanto segue: "…il nazionalismo manifestato nel 1944 dai romeni fu un 'piccolo bambino' rispetto al nazionalismo che si manifesta oggi".

Il giornalista aveva, allo stesso tempo, un atteggiamento denigratorio nei confronti delle realtà e delle realizzazioni socio-economiche in Romania, facendo riferimenti "esemplificativi sulla situazione positiva esistente in altri paesi che hanno meno ricchezza naturale di noi".

Nella nota si riporta inoltre che egli cercò di avvalorare le sue affermazioni presentando alla redazione alcune riviste edite all'estero, nelle quali si facevano riferimenti tendenziosi alla leadership del partito e dello Stato in Romania.

Allo stesso tempo, Carol Golder, nelle "relazioni che ha avuto con diverse persone dall'estero, attraverso la posizione che ha assunto durante le conversazioni, ha mostrato lo stesso atteggiamento sleale nei confronti della Repubblica Socialista di Romania" (SJANT, d. 313/1983, f. 8).

Sempre dai dati in possesso degli organi del Ministero dell'Interno, il gestore del grande magazzino del villaggio di Sacoșu-Mare, comune di Darlova, membro del partito, ascoltava la Radio "Europa Libera" all'interno del negozio anche in presenza degli acquirenti (SJANT, d. 313/1983, f. 38).

L'11 luglio 1983, il primo segretario del Comitato distrettuale PCR Timiș è stato informato che c'erano alcune lamentele da parte dei trattoristi che lavoravano presso le Cooperative di produzione agricola nelle località di Berini, Cebza, Cerna, Șipet e Tormac, riguardo all'inadeguatezza delle loro retribuzioni (SJANT, d. 313/1983, f. 28.).

A sua volta, il direttore della Scuola generale Dumbrava, Papp Alexandru, membro del partito, ascoltava le trasmissioni di radio straniere che avevano

atteggiamenti ostili nei confronti del partito comunista e dello Stato romeno e, sotto l'influenza di queste trasmissioni e dei suoi parenti d'Ungheria che venivano a trovarlo, faceva "paragoni negativi e sleali con la politica economica del Partito comunista romeno e dello Stato romeno" (SJANT, d. 313/1983, f. 41).

Sempre nell'estate del 1983, i lavoratori dell'azienda "Textila" di Timișoara erano insoddisfatti perché non venivano loro concessi i sabati liberi previsti dalla legge. Si menzionava che ciò ha portato a commenti negativi e persino all'assenteismo dal lavoro. Così, il 16 luglio 1983, quando si sarebbe dovuto concedere il sabato libero nella sezione di filatura di vigogna, solo 10-20 persone erano presenti nei turni I e III, e nessun dipendente si presentò nel turno II (SJANT, d. 313 /1983, pagina 36).

La legge n. 2 del 1 luglio 1983 ha generalizzato in tutte le unità economiche il sistema di remunerazione del lavoro nell'ambito di un accordo globale.

Ai sensi dell'articolo 5 dell'atto legislativo, la remunerazione veniva effettuata in base al lavoro svolto e ai risultati ottenuti e, in caso di superamento della produzione pianificata, i redditi aumentavano di conseguenza, senza alcuna limitazione.

Nel caso in cui il piano non era realizzato, "o se gli obblighi sul posto di lavoro non erano adempiuti, la retribuzione veniva ridotta di conseguenza, senza che ci fosse un reddito garantito".

Era inoltre previsto (articolo 7) il ridimensionamento del personale se non fosse più necessario in un determinato settore e le persone interessate da questa misura sarebbero state ridistribuite in un altro posto di lavoro (https./legislație.just.ro., consultato il 1 novembre 2022).

Dalla nota dell'11 agosto 1983 emergeva che "vi sono alcune considerazioni, commenti e malumori generati dai recenti provvedimenti volti a migliorare il sistema retributivo al fine di accrescere il coinvolgimento dei lavoratori nel raggiungimento e nel superamento degli obblighi del piano previsto, per la diffusione e la generalizzazione dell'accordo globale".

Così, tra i lavoratori dello stabilimento petrolchimico "Solventul" si riteneva "ingiusto ridurre la remunerazione per il mancato adempimento del piano previsto, a causa della mancanza di materia prima, perché in questo caso i lavoratori non hanno alcuna responsabilità".

Tra il personale tecnico-amministrativo della sede della Società di consegna di prodotti petroliferi "PECO" Timișoara si accreditava l'idea che "non ne avrebbero risentito, in questo caso particolare di retribuzione a cottimo".

Commenti sul sistema salariale dell'accordo globale sono avvenuti anche alla Stazione di imbottigliamento del gas, dove si è tentato di introdurlo alla fine del 1981, ma si è poi rinunciato, "dato che tra il piano di produzione, il piano di fornitura e la capacità produttiva non c'è una correlazione, nel senso che le forniture sono al livello di 140-145 mila bombole al mese, e la capacità produttiva è di circa 325 mila bombole al mese".

Nell'ambito dello stesso obiettivo, si riteneva "impossibile applicare la remunerazione in un accordo globale alle condizioni esistenti, quando la Stazione di

imbottigliamento prevede l'entrata di 1-2 serbatoi CFR con butano, e quasi quotidianamente la stazione apre intorno alle 10-11 e normalmente funziona solo un turno, rispetto alla situazione degli anni '80-'81, quando c'erano più di 1000 tonnellate di butano in giacenza nelle sfere di butano".

C'era uno stato di preoccupazione anche tra alcuni lavoratori dell'Impresa per la meccanizzazione dell'industria agricola e alimentare di Timișoara riguardo al nuovo sistema di remunerazione che si basava sull'attuazione del piano, il che comportava una diminuzione della retribuzione del 15-20% mensilmente perché gli indicatori del piano non erano eseguiti nella rispettiva impresa (SJANT, fondo Comitato distrettuale PCR Timiș, d. 313/1983, f. 40).

Lo stato di insoddisfazione relativo a questo aspetto si mantenne nelle aziende di Timişoara anche nell'autunno del 1983, nelle condizioni del mancato adempimento del piano produttivo destinato al fabbisogno interno ma anche all'esportazione, a causa di alcuni fattori indipendenti dalla volontà dei lavoratori.

Così, presso l'azienda "Electromotor", a causa della mancanza di alcuni materiali che dovevano essere prodotti da altre imprese del Paese, ne è stata compromessa la situazione finanziaria di oltre 800 lavoratori, "tra i quali vi sono stati commenti sfavorevoli in merito all'assegnazione della retribuzione alle condizioni" date.

Anche "Întreprinderea de aparate electrice de măsură" Timișoara (Impresa strumenti di misura elettrici) si trovava nella stessa situazione, la mancata fornitura di determinati pezzi da parte di altre fabbriche del Paese metteva in pericolo la realizzazione della produzione, e in queste condizioni 1.800 lavoratori si trovavano nella situazione di essere messi fuori dal processo di produzione fino alla fine del rispettivo mese. La situazione, si legge nel rispettivo documento, creò malcontento e commenti sfavorevoli tra gli interessati (SJANT, d. 313/1983, f. 45).

Anche tra i lavoratori di "Intreprinderea textila" Timișoara c'era uno stato di preoccupazione relativo all'ottenimento della retribuzione nelle condizioni di applicazione dell'accordo globale, e fu presa in discussione una serie di fattori che, indipendentemente dalla volontà dei lavoratori, portavano al mancato adempimento del piano di produzione. È stato evidenziato che la causa principale era la mancanza di materie prime, rispettivamente la loro costante fornitura ai reparti di produzione.

Una situazione identica si è verificata presso le aziende "1 Iunie", "Textila", "Garofița" (SJANT; d. 313/1983, f. 55.), l'Impresa di vernici e colori "Azur", "Detergenţi", e nelle ultime due, secondo la nota del 15 ottobre 1983, c'erano tra i lavoratori alcuni "stati d'animo inadeguati, legati al mancato adempimento di alcune condizioni necessarie per raggiungere le cifre previste dal piano per il mese di ottobre, situazione che avrebbe inciso sulla retribuzione". Il documento specificava quanto segue: "Rispetto all'attuale situazione dei risultati per il mese in corso, nonché ai risultati per i mesi della prima parte dell'anno, situati al di sotto del piano, ci furono dei commenti tra i lavoratori, in merito alla riduzione della retribuzione" (SJANT, d. 313/1983, f. 59).

È stata inoltre evidenziata l'intenzione dei lavoratori, per lo più giovani, provenienti dalla zona di Calafat, di tornare a casa in caso di riduzione dello stipendio. Nell'azienda "Detergenţi", tra gli operai del reparto manutenzione (l'officina meccanico-energetica), si commentava che loro non avevano alcuna colpa, avendo svolto le proprie mansioni, e accusavano alcuni dirigenti di non dimostrare competenza nel risolvere i problemi legati alla fornitura di materie prime o all'organizzazione del processo produttivo in buone condizioni. Si menzionava inoltre che per alcuni impianti recentemente entrati in funzione non sono state realizzate le cifre previste dal piano (SJANT, d. 313/1983, f. 59).

C'erano delle insoddisfazioni anche nell'ambiente rurale, così a Sacoșu Mare (comune di Darova) i pensionati che lavoravano nella Cooperativa di produzione agricola (CAP) non avevano più ricevuto le pensioni dovute a partire dall'ottobre 1983 e in queste condizioni alcuni affermavano di non avere più le risorse finanziarie per procurarsi le cose necessarie alla vita.

Erano insoddisfatti anche i soci della cooperativa del comune di Darlova che non hanno ricevuto, fino all'inizio del mese di novembre, i prodotti e il controvalore del lavoro svolto, come deciso dall'assemblea generale.

Sempre nel comune di Darlova, così come nei villaggi limitrofi, veniva "commentato negativamente" il fatto che la distribuzione della quota legale di zucchero e olio dai magazzini della cooperativa fosse subordinata alla consegna di determinati quantitativi di carne per il fondo acquisti (per ogni chilogrammo di zucchero e olio, un chilogrammo di carne di pollame), e molti abitanti non avevano, per vari motivi, queste disponibilità ed erano insoddisfatti di queste decisioni (SJANT, d. 313/1983, f. 63).

Nell'autunno del 1983 furono introdotte nuove severe misure di risparmio energetico (il settore idroelettrico fu colpito dalla grave siccità dell'estate di quell'anno), decisioni che interessavano sia la popolazione del Paese sia il settore economico (Adam Burakowski, 2011, 288- 290).

La nota del 24 ottobre 1983 informa che il 19 ottobre sono stati messi in funzione i punti termici del comune di Timișoara per la fornitura di riscaldamento. Si menzionava che la centrale elettrica di termoficazione di Timișoara forniva l'agente termico necessario a una temperatura di 70 gradi e anche al di sopra di questo livello (80 gradi il 23 ottobre).

Tuttavia, 18 punti termici che servivano circa 16.000 appartamenti fornivano riscaldamento e acqua calda a temperature inferiori ai 35 gradi, mentre in altri il riscaldamento veniva interrotto durante il periodo di erogazione dell'acqua calda, a causa di flussi insufficienti di questo agente termico primario, dovuti alla diaframmatura dei punti da parte di CET Timișoara sulla base di un progetto elaborato dall'Istituto di studi e progettazioni sull'energia di Bucarest (progetto che è stato soltanto simulato teoricamente al computer).

Di conseguenza, una serie di punti termici nelle zone residenziali di Tipografilor, Circumvalațiunii I, Palat Dicasterial, Baba Dochia, via Cosminului ecc. avevano una pressione di 0,2-0,3 atmosfere rispetto a una atmosfera come previsto dallo studio di

diaframmatura dell'ISPE Bucarest, nonché dai contratti di Intreprinderea de Construcții, Reparații si Administrare Locativa (ICRAL) e CET Timișoara.

Gli specialisti consideravano come soluzione correttiva la modifica dei diametri dei diaframmi nei punti termici, misura che avrebbe portato al ripristino della differenza di pressione, facendo attivare la circolazione e quindi l'agente termico primario nei punti termici.

Ma è stato sottolineato che in questo caso, vista l'esperienza degli anni 1982-1983 (inverno, n.n.) nelle zone residenziali di Calea Girocului, Dâmbovița ecc. ci sarebbero comunque state delle grosse difficoltà nel garantire il flusso dell'agente termico primario e per tale motivo si rendeva necessario installare una stazione intermedia di pompaggio nei punti termici della Sala Olimpia per garantirne la circolazione, problema che è stato parzialmente risolto dalla ICRAL installando 11 pompe nei rispettivi punti termici.

A causa dell'insufficiente fornitura di energia termica, sono spontaneamente aumentati i malcontenti e le lamentele degli abitanti di Timișoara, amplificati dalle interruzioni della fornitura di energia elettrica per più di quattro ore al giorno. Un esempio in tal senso è il 19 ottobre, quando è stata interrotta l'energia elettrica, specie tra le 13:00 e le 18:00, in 19 punti termici e 8 centrali a cui erano allacciati più di 42.000 appartamenti.

Il 20 ottobre 1983 sono state registrate 21 interruzioni di corrente che hanno interessato più di 33.000 appartamenti, con la specificazione che tali interruzioni hanno comportato anche l'interruzione del riscaldamento e della fornitura di acqua calda (SJANT, fondo Comitato distrettuale PCR Timiș, d. 313/1983, p. 54).

Dai dati in possesso degli organi del Ministero dell'Interno (23 novembre), risulta che a causa della bassa pressione del gas metano e delle frequenti interruzioni di corrente, diverse unità economiche si sono trovate nell'impossibilità di realizzare il piano produttivo, il che ha provocato uno stato di spirito inadeguato tra i dipendenti.

Inoltre, a causa del fatto che nelle 12 microcentrali dei quartieri residenziali di Lugoj, dove sono state fornite solo 160 tonnellate delle necessarie 260 tonnellate mensili di combustibile, si sono registrate frequenti interruzioni di acqua calda sanitaria e riscaldamento, che in molti situazioni arrivava a soli 11-12 gradi Celsius.

Allo stesso tempo, non sono stati forniti riscaldamento e acqua calda ai condomini del personale operaio della colonia di Intreprinderea de sticlă Tomești, alla scuola e al dispensario medico e, a seguito di una comunicazione agli organi del partito, a partire dal 15 novembre furono distribuite due tonnellate di combustibile al giorno, che però non assicuravano la temperatura necessaria e, di conseguenza, alcuni inquilini ricorrevano a espedienti per riscaldarsi, con il pericolo di provocare incendi.

Si precisava che queste carenze hanno provocato un malumore permanente tra la popolazione.

Sempre a causa della mancanza di pressione del gas metano e dell'interruzione della fornitura di energia elettrica, alcune unità economiche hanno modificato il proprio orario di lavoro, lavorando anche la domenica, senza che l'Azienda Autotrasporto e

spesso nemmeno la CFR fornissero i mezzi di trasporto necessari ai pendolari, il che portava a ritardi negli orari di lavoro e uno stato di malcontento. Tali casi sono stati riscontrati nelle località di Giarmata, Utvin, Sânmihaiu-Român (SJANT, d. 313/1983, f. 72).

Nell'azienda "Electromotor", a causa della mancanza di materiali che dovevano essere forniti da altre imprese, nonché delle restrizioni dell'elettricità al minimo "di avaria", più di 1.500 lavoratori dovevano essere retribuiti con il 50-60% della retribuzione, il che creava una situazione di malcontento, mentre a "Electrobanat", a causa della bassa pressione del gas metano e delle frequenti interruzioni di corrente, il piano per il mese di novembre non avrebbe potuto essere realizzato. Nei reparti di tintoria e taglio, a causa del fatto che la temperatura non rientrava nei parametri richiesti, non era possibile lavorare e di conseguenza interi turni di operai venivano rimandati a casa per 3-4 giorni alla settimana, con ripercussioni sulle retribuzioni, così che c'era sempre uno stato di malcontento.

Presso lo Zuccherificio di Timișoara, da metà novembre il vecchio impianto è stato chiuso, mentre i nuovi impianti funzionavano solo al 75% della capacità a causa del calo di pressione del gas metano. Di conseguenza, nell'ottobre 1983 è stato raggiunto solo il 50% della produzione fisica, ma a causa del fatto che lo Zuccherificio centrale di Bucarest ha "corretto" (falsificato, n.a.) le cifre del piano, è stata garantita la remunerazione del personale al 100%. Le cose andavano però male e, secondo i risultati (il piano prevedeva la cifra di 24.000 tonnellate di zucchero, ma ne sono state prodotte sole 13.000 tonnellate) la remunerazione sarebbe stata ridotta del 50-52%, specificando che si sarebbe creato così uno stato di malcontento (SJANT, d. 313/1983, f. 73).

Anche alla "Intreprinderea de prelucrare a lemnului" (Azienda per la lavorazione del legno) di Timișoara c'è stata un'interruzione di corrente di 60 ore nel mese di novembre, e nel reparto impiallacciatura, a causa della bassa pressione del gas metano, c'è stata un fermo della produzione per 5-6 giorni, mentre all'unità di Calea Șagului l'interruzione è durata 14 giorni (per mancanza di catrame), situazione riscontrata anche presso la Intreprinderea de mase plastice și de încălțăminte (Azienda di materie plastiche e calzature) "Victoria" (un'interruzione della produzione di 67 ore), Intreprinderea de piele și mănuși Timișoara (Azienda di pelletteria), Industria română de piele Timișoara (Industria romena della pelletteria). In tutte queste unità economiche, a causa della mancata realizzazione dei piani, ne sarebbero stati colpiti i salari degli operai, provocando così lo stesso stato di insoddisfazione.

La situazione dello Zuccherificio si è riscontrata anche presso il Calzaturificio "Modern", dove nonostante il piano non fosse stato realizzato nel caso di alcuni prodotti (per la bassa pressione del gas metano, le frequenti interruzioni di corrente, la mancanza di materie prime), la questione della remunerazione non si poneva perché la Centrale industriale per pelletteria, gomma e calzature di Bucarest ha "sistemato" le cifre del piano (SJANT, d. 313/1983, f. 74).

Presso l'Azienda per la lavorazione e l'industrializzazione di frutta e verdura "Fructus", a causa della mancanza di materie prime e imballaggi, il piano di produzione fisica per il mese di ottobre non è stato realizzato, il che ha comportato una diminuzione della retribuzione. Di conseguenza, tra i lavoratori è apparso uno stato di malcontento e un numero di 95 persone si è rivolto alla direzione dell'impresa con la domanda di interruzione dei pagamenti rateali delle quote sociali. Come tempestivamente informati gli organi di partito, il 21 novembre è stata fatta un'analisi approfondita della situazione aziendale, con una serie di provvedimenti che avrebbero consentito la realizzazione e il superamento del piano e implicitamente assicurato la piena remunerazione dei lavoratori. Per effetto di tali provvedimenti, le 95 persone sono tornate sulla loro decisione, chiedendo l'annullamento della richiesta di non pagare le rate delle quote sociali (SJANT, d. 313/1983, f. 75).

Una nota dell'Ispettorato distrettuale del Ministero dell'Interno precisava che, a causa delle carenze tecniche esistenti a "Solvenul"; "Azur"; "Detergenţi", si era creato uno stato di malcontento, "con la tendenza di alcuni dipendenti a trasferirsi o a farsi assumere in altre unità, insoddisfatti dell'applicazione dell'accordo globale che ha ridotto la loro remunerazione senza che fossero responsabili del fatto che gli impianti non raggiungevano i parametri funzionali".

Si menzionava inoltre che le frequenti interruzioni di corrente che si sono verificate presso la maggior parte delle imprese industriali nelle aree urbane e rurali del distretto, la mancanza di un sistema per prevenire tali interruzioni almeno 24 ore prima, ha causato uno stato di insoddisfazione tra i lavoratori che non venivano pagati integralmente, mentre i pendolari dovevano percorrere una distanza di 20-25 chilometri, perdendo così molto tempo. Sono state citate come esempio in questo senso Intreprinderea Textilă Lugoj (Azienda Tessile), Intreprinderea de calapoade (Azienda stampe) e Intreprinderea de utilaj și piese de schimb Lugoj (Azienda macchinari e ricambi).

Si precisava che gli aspetti evidenziati nella Nota sono stati oggetto di informativa agli organi di partito distrettuali, municipali e comunali, a seguito della quale sono state intraprese "azioni diversificate di prevenzione e regolamentazione di alcune problematiche".

Presso Intreprinderea de utilaj de ridicat și transport Lugoj (Azienda mezzi di sollevamento e trasporto), il compenso del mese di ottobre 1983 è stato ridotto al 90% per risarcire i danni creati dai rapporti fittizi del 1983. Sono state prese delle misure affinché alcuni gruppi di lavoro ricevessero un compenso ridotto del 25-45%, il che ha causato uno "stato d'animo teso, con vociferazioni, audizioni collettive presso la direzione dell'impresa, isolate minacce di sospendere il lavoro" (SJANT, d. 313/1983, f. 76-78).

Di conseguenza, gli organi di partito sono stati immediatamente informati, la situazione che si era creata è stata rianalizzata e si è deciso di concedere il 90% della remunerazione a novembre, cosa che ha calmato gli animi.

Anche nell'ambiente rurale, in diverse cooperative del distretto di Timiș, alla fine del 1983 prevaleva uno stato d'animo "inadeguato" perché le retribuzioni monetarie non erano state assegnate da un periodo più lungo.

A titolo di esempio sono state citate le cooperative di produzione di Lugojel (a giugno, e ci sono stati alcuni incitamenti a non partecipare più ai lavori agricoli), Brestovați e Sudriș (a luglio 1983), Beba-Veche, Mănăștiur, Hodoș, Secas, Bethausen, Cliciova, Cutina, Sânandrei (ad agosto), Chereștur, Fârdea, Sacoșu-Mare, Sânnicolau-Mare, Darova, Traian Vuia, Sânpetru Mic (a settembre 1983).

A Jdioara (comune di Criciova) invece, i membri della commissione delle contrattazioni (si tratta dei contratti che i contadini erano obbligati a firmare con lo Stato, attraverso i quali avrebbero consegnato prodotti di origine animale o prodotti cerealicoli, n.a.) non hanno tenuto conto delle reali possibilità contrattuali dei contadini, fatto che creò non pochi malumori tra la gente del posto. Pertanto, è stato imposto di contrattare 500 litri di latte per ciascuna mucca, indipendentemente dal fatto che fosse gravida o dal periodo di gestazione (SJANT, d. 313/1983, f. 123).

Alla fine del 1983, una decisione della direzione del partito e dello Stato, contenuta nel decreto 476/1983, creò uno stato di insoddisfazione tra gli attori del Teatro Nazionale, nonché tra i membri della Filarmonica e dell'Opera di Timișoara.

La nota del 23 dicembre 1983 precisava che il 20 dicembre si tenne a Bucarest una riunione del Comitato per la Cultura e l'Educazione Socialista, alla presenza dei presidenti dei Comitati distrettuali per la Cultura e l'Educazione Socialista, direttori di teatri, opera, filarmonica, ecc.

La Presidente del Comitato per la Cultura e l'Educazione Socialista di Timiș, Anca Augusta, così come gli altri partecipanti alla riunione, annunciarono che dal 1° gennaio 1984 i fondi assegnati dallo Stato alle rispettive istituzioni culturali sarebbero stati ridotti di circa 80%, il che richiedeva, secondo i commenti che si stavano facendo, di ridurre il personale del 65%.

Nel documento si notava che ciò ha dato luogo a commenti secondo i quali, a parte la riduzione del personale, a Bucarest non sono state fornite altre spiegazioni, il provvedimento non essendo legale, perché coloro i cui contratti di lavoro dovevano essere recisi non hanno ricevuto un preavviso di 15 giorni come previsto dal Codice del Lavoro.

Anca Augusta, così come il direttore del Teatro Ungherese, Sinka Karoly, hanno dichiarato che "tale misura destinata a 'liberarsi' delle persone di cultura mirava all'abolizione della cultura romena e avrebbe avuto conseguenze irreparabili".

Sinka Karoly ha anche dichiarato di non voler esporre alla derisone il teatro ungherese e, di conseguenza, ha chiesto di partire definitivamente dalla Romania, mentre agli attori ungheresi "avrebbe appeso sul petto una targa in romeno e li avrebbe fatti fare i mendicanti davanti al teatro".

Allo stesso tempo, affermava di non poter accettare che i teatri ungheresi o tedeschi, istituiti con decreto in modo che gli abitanti di etnia ungherese e tedesca potessero assistere a spettacoli nelle rispettive lingue, venissero sciolti come personalità

giuridica e trasformati in sezioni del Teatro Nazionale solo perché qualcuno lo voleva, senza che fosse stata emanata alcuna legge al riguardo.

Lo stesso attore ha dichiarato: "Nessuno si rende conto delle implicazioni politiche di tale provvedimento, delle reazioni che ci sarebbero state all'estero e del fatto che alcuni attori del Teatro Ungherese o del Teatro Tedesco avrebbero chiesto di lasciare la Romania al momento in quali sarebbero stati licenziati? Secondo le nuove decisioni, il Teatro Ungherese sarebbe rimasto con soli 7 attori e così anche nel caso dell'opera dove sarebbero state licenziate 261 persone, quindi non sarebbe più stato possibile fare spettacoli teatrali o operistici, visto che non sarebbero più stati ricoperti tutti i ruoli. Quindi, in una situazione del genere, sarebbe stato impossibile realizzare l'autofinanziamento previsto".

In un'altra discussione, Sinka Karolya ha affermato che si sarebbe messo in cima alla lista della riduzione del personale e che avrebbe chiesto di lasciare la Romania, dichiarazione sostenuta anche dagli attori Maria Layos e Koszegi Istvan.

Anche Zamfirescu Ildiko, attrice del Teatro tedesco, ha affermato ironicamente che "non c'è altra soluzione che scioglierci", mentre Manzur Petru, direttore di Estrada Timișoara, ha affermato che "gli spiriti degli artisti sono così intensi da sfociare in una rivolta".

La nota include altre reazioni dei diretti interessati dall'aberrante provvedimento preso dalla dirigenza del partito e dello Stato. L'attore Grigorescu Ovidiu ha affermato: "Riceviamo così la ricompensa per 30 anni di lavoro, istruzione e propaganda al servizio del nostro partito", mentre Suvagău Miron, segretario dell'Ufficio dell'Organizzazione di base del Teatro Nazionale, ha precisato che la decisione avrebbe avuto conseguenze incalcolabili "con ripercussioni sulla popolazione e soprattutto sui giovani", evidenziando che la cultura e la ricerca sono sempre stati campi apparentemente improduttivi, ma i cui effetti si sono manifestati indirettamente nel tempo. A sua volta, il regista Emil Reus ha richiamato l'attenzione sul fatto che "Guai al Paese che non può mantenere i suoi artisti. Dall'antica Grecia fino ad oggi la cultura vive solo attraverso il sussidio, in occidente i teatri sono sovvenzionati da imprese, banche, vescovati e, in ultima istanza, dai comuni, che impongono anche i propri interessi politici".

Francisc Dinier, solista all'Opera, ha affermato: "Ti faranno vedere quanto sei stato stupido a essere tornato dall'Occidente diverse volte. Se toccherà a me, io lascerò il Paese", e il regista Victor Cârcu del Teatro dei burattini: "Chi diavolo mi ha fatto tornare dall'Inghilterra insieme a mia moglie, capite che idiota che sono stato?"

Il noto attore Ion Haiduc ha sottolineato che era molto triste sentirsi tollerati nel proprio Paese, e lo scrittore Șerban Foartă, riferendosi alla situazione degli artisti, ha commentato: "Il partito ha bisogno di loro come di una pianta velenosa, solo gli stolti ottengono i passaporti perché loro tornano".

Il documento precisava che le discussioni al Teatro Tedesco erano ugualmente accese, incentrate su chi avesse ragione: chi era fuggito in Occidente o chi era rimasto in Romania. Così il segretario dell'Ufficio dell'Organizzazione di base del PCR, Iosif

Iochum, si chiedeva se l'ex direttore Linder Iohan (Hans in realtà), rimasto illegalmente in Occidente, non avesse fatto meglio di chi ha scelto di tornare in Romania.

Il segretario letterario Lippet Johann affermò: "Non ci resta che chiudere baracca e burattini e lasciare il Paese o di fondare 'comuni' e condividere il denaro restante" (nella "Nota" veniva spiegato il termine 'comune', esistente in Occidente, dove i membri della "famiglia comune" che lavorano sostengono chi è disoccupato). (SJANT, d. 313/1983, f. 82-83).

Un'altra nota (non datata) precisa che nelle istituzioni artistiche e culturali di Timișoara continua a esserci uno "stato d'animo inadeguato", con critiche riguardo alle misure destinate a rendere redditizie queste istituzioni.

Così al Teatro Nazionale, il noto attore Vladimir Jurăscu ha dichiarato che le misure prese erano assurde, poiché era impossibile per il Teatro Nazionale avere guadagni di 20.000 lei al giorno per realizzare il piano. In queste condizioni, ha proposto di formare una delegazione per recarsi a Bucarest e spiegare all'alta dirigenza del partito la "situazione inimmaginabile in cui è arrivata la cultura romena".

Un altro noto attore, Alexandru Ternovici, ha affermato: "Capisco la necessità di applicare la misura di autofinanziamento, ma non capisco perché la direttrice del Teatro Nazionale, Lucia Nicoară, istigata dal regista Ieremia Ion, ex detenuto, inizia a vendicarsi di alcuni attori legati alla politica del nostro partito, cercando di inserirli nella lista dei proposti per l'«epurazione». Nel mio caso si sono inventati che avevo una domanda di emigrazione, il che non è vero, dato che non voglio andare in Occidente, neanche come turista. Se le autorità accetteranno la mia espulsione dal collettivo degli attori, allora mi suiciderò".

L'attore Damian Oancea, a sua volta, ha affermato: "Meritiamo il nostro destino. La cultura è guidata da una ignorante. Gli artisti russi sono rispettati, per non parlare degli ungheresi. Siamo in tutto 1200 attori, come non tenerli tutti? Siamo arrivati a questo punto?", mentre il suo collega Ion Olaru, durante le discussioni con altri artisti: "Ho lottato per una vecchiaia serena. Ora ricevo il mio 'compenso'. Non è questo il partito che ho sempre servito?"

Nella stessa direzione, l'attore Victor Cimbru ha sottolineato: "Se toccano la mia vecchiaia deporrò la mia tessera di partito e chiederò di lasciare il Paese".

Ion Haiduc compare nuovamente nel documento, lamentando lo stato della cultura romena, sottolineando che gli effetti si sarebbero visti dopo 5-10 anni.

La Nota precisava che al Teatro Ungherese i commenti sono stati ancora più accesi, con Sinka Karoly in testa agli insoddisfatti.

Le stesse lamentele c'erano anche alla Filarmonica "Banatul", dove il direttore d'orchestra Remus Georgescu ha sottolineato: "La riduzione del personale artistico dell'Opera significa che non si potrà più eseguire nessuno spettacolo con un'opera romena perché non si dispone più del personale necessario". Si è inoltre posto la domanda sulla sorte dei 4000 artisti, musicisti e altro personale specializzato della cultura romena che sarebbero rimasti tutti disoccupati, e che "certamente non avrebbero

trovato un lavoro e, se anche fosse stato possibile trovarlo, non avrebbero potuto farlo perché non potevano qualificarsi".

Remus Georgescu ha precisato che, se i criteri di Bucarest fossero stati accettati, le porte delle istituzioni culturali avrebbero dovuto essere chiuse; la situazione era completamente assurda perché, anche se avessero fatto spettacoli dalla mattina alla sera, non sarebbero comunque riusciti a realizzare il piano.

Così, ha puntualizzato il noto direttore d'orchestra, "siamo arrivati a chiedere l'elemosina per mantenere una cultura che alcuni vogliono chiaramente abolire", e per salvare la situazione della Filarmonica avrebbe dovuto essere licenziato il coro composto di 61 persone.

Nel prosieguo del documento si specificava che, venendo a conoscenza di questa dichiarazione di Remus Georgescu, tutti i membri del coro si sono riuniti presso la sede della Filarmonica, alcuni di loro proponendo di andare in gruppo al Comitato distrettuale del PCR per parlare con le autorità.

Remus Georgescu ha proposto che a tutto il personale culturale del distretto di Timiș fosse concesso il congedo non retribuito per il mese di gennaio 1984, finché sarebbero stati compiuti i passi necessari presso gli organi centrali, per dimostrare che le misure proposte avrebbero gravemente compromesso gli interessi della cultura romena (SJANT, d. 313/1983, f. 120).

Si menzionava inoltre che il solista Tcaciuc Vasile, presidente del Sindacato dell'Opera, "ha lanciato minacce alla direzione dell'istituzione, se osava toccare il personale artistico", affermando che responsabile della situazione era la direzione del Consiglio per la Cultura e l'Educazione Socialista, la quale non avrebbe informato il partito e la dirigenza dello Stato sulle conseguenze della riduzione dei sussidi statali per la cultura.

Ha anche sottolineato che "per le misure adottate, la Romania sarebbe diventata un paese senza cultura rispetto agli altri paesi europei".

Nell'entourage di cui facevano parte Grama Mihaela, Radu Onu, Tatarici Miroslav e altri dipendenti dell'Opera, si affermava che i dirigenti del PCR intendevano abolire o ridurre al minimo l'attività artistica professionale e sostituirla con il Festival "Cântarea României" (Canto della Romania).

Essi hanno anche commentato che, "in quella situazione, non sarebbe più stato possibile fare alcuno spettacolo operistico romeno o spettacoli del repertorio classico. Saremo l'unico Paese in Europa dove lo Stato non sovvenziona più la cultura e questa sarebbe praticamente scomparsa con il tempo" (SJANT, d. 313/1983, f. 121).

Il 30 dicembre 1983, Anca Augusta, presidente del Comitato per la Cultura e l'Educazione Socialista di Timiș, firmò un rapporto in cui si precisava che, con il Decreto n. 476/1983, sono stati approvati gli indicatori finanziari per il 1984, prevedendo un aumento del grado di autofinanziamento dal 14,1% (del 1983) al 70% per le istituzioni artistiche teatrali e musicali, cosicché è stato previsto un sussidio per il 1984 di 11.370 mila lei, rispetto a 35.926 mila lei (SJANT, d. 13/1984, f. 14).

A seguito dei provvedimenti di riorganizzazione e accorpamento in un'unica amministrazione, sarebbero stati ridotti 286 posti, di cui 144 artistici, 86 operai e 56 amministrativi. Delle 286 persone che dovevano essere licenziate, 21 sarebbero andate in pensione, 129 sono state richieste dalle "unità di Timișoara, e la differenza di 136 persone (100 del personale artistico e 36 del personale amministrativo) sarebbe stata collocata dalla Direzione per problemi di lavoro e protezione sociale del distretto di Timiș (SJANT, d. 13/1984, f. 16-17).

Le discussioni sono continuate e, all'inizio del 1984, il 23 gennaio, il Segretariato del Comitato distrettuale PCR Timiș ha analizzato la situazione creatasi in seguito alle decisioni di Bucarest. Nel suo intervento, Anca Augusta ha specificato che sarebbero state licenziate 176 persone, di cui 20 in pensione e la restante parte da destinare ad altri lavori. C'erano, ha precisato la presidente del Consiglio della Cultura e dell'Educazione Socialista Timiș, alcuni casi più difficili, trattandosi di un regista e due sceneggiatori.

Eugen Florescu, il segretario del Comitato di propaganda del distretto, ha dichiarato che c'era un deficit di 15 milioni di lei, e il primo segretario Cornel Pacoste ha affermato di aver parlato con i direttori delle istituzioni culturali in questione e di aver capito che ci sarebbero stati spettacoli ogni giorno (una misura aberrante, n.n.). Ha anche specificato che più di un milione di lei sarebbe stato stanziato dal fondo di propaganda per sostenere le istituzioni teatrali e artistiche, che però dovevano fare più spettacoli.

Pacoste ha affermato che gli stessi direttori avevano avanzato le proposte di licenziamento, sostenendo che a seguito dei rispettivi licenziamenti l'attività sarebbe migliorata. Il primo segretario ha chiesto che ai 178 licenziati venissero assegnati dei nuovi posti di lavoro, "molti potranno essere destinati alla piccola industria", e che nessuna persona fosse più sottratta alle unità culturali, "fino a quando non si sarebbe risolta la situazione dei 178, e che si facesse tutto il possibile per raggiungere gli incassi previsti".

D'altra parte, Pacoste ha chiesto a Florescu di presentare un piano di misure per un'attività artistica ininterrotta e continuativa, in gruppi misti, nei centri culturali e nelle sale cinematografiche, per poter realizzare i 15 milioni di lei necessari per le retribuzioni del personale. Ha inoltre avanzato la proposta di presentare un sistema di mecenatismo delle formazioni artistiche e dei teatri da parte di alcune aziende (SJANT, d. 13/1984, f. 6-9).

In conclusione, il tenore di vita della popolazione ha continuato a deteriorarsi nel 1983, con l'insoddisfazione delle persone a causa della mancanza di generi alimentari di base, dell'acqua calda e del riscaldamento, nonché per le interruzioni di corrente sempre più frequenti.

L'insoddisfazione si è intensificata con l'entrata in vigore della legge che prevedeva la generalizzazione della retribuzione del lavoro nell'ambito dell'accordo globale, secondo il quale i salari venivano percepiti in funzione della realizzazione della produzione pianificata.

I rapporti della direzione dell'Ispettorato distrettuale Timiș del Ministero dell'Interno rivelano il fatto che i lavoratori di numerose imprese del distretto non hanno potuto ricevere l'intero stipendio per motivi indipendenti dalla loro volontà.

Questo perché i piani di produzione (di per sé molto ampi, addirittura irrealistici in molti casi) non potevano essere realizzati per mancanza di materie prime, di alcuni prodotti necessari al processo tecnologico che dovevano essere forniti da altre unità economiche, e anche per le interruzioni nella fornitura di energia elettrica e gas naturale.

La situazione rimaneva tesa anche nell'ambiente rurale, dove i contadini delle cooperative non percepivano per mesi la remunerazione in denaro e in natura, le pensioni venivano erogate in ritardo, e in alcune località i contratti per la consegna di prodotti animali allo Stato non tenevano conto delle reali possibilità dei contadini.

Alla fine del 1983 c'era una situazione di tensione tra i dipendenti di alcune istituzioni culturali rappresentative di Timișoara, ovvero la Filarmonica, l'Opera e i tre teatri, determinata dall'aberrante misura presa dalle autorità centrali relativa all'aumento del grado di autofinanziamento delle istituzioni culturali.

Di conseguenza, i fondi stanziati dal budget nazionale erano molto più bassi e una delle misure prese in considerazione dalle autorità per affrontare la situazione era la riduzione del personale artistico e ausiliario (ovviamente la decisione avrebbe avuto gravi conseguenze sulla carriera artistica e sulla vita delle persone coinvolte).

La decisione è stata criticata dagli artisti delle rispettive istituzioni, i quali hanno sottolineato che si trattava di un duro colpo per la cultura romena, con conseguenze a lungo termine, considerando responsabili di questa situazione il partito e la dirigenza dello Stato.

Allo stesso tempo, diversi attori hanno annunciato la loro intenzione di lasciare la Romania, sottolineando anche il fatto che i dirigenti del partito e dello Stato disprezzavano le persone di cultura.

Va precisato che il primo segretario del Comitato distrettuale PCR Timiș, Cornel Pacoste, così come altri dirigenti distrettuali hanno escogitato soluzioni di "avaria" per mantenere a galla le istituzioni in questione, proponendo, tra l'altro, un aumento del numero degli spettacoli (che dovevano svolgersi anche nelle scuole, nei cinema, nelle fabbriche, nei centri culturali comunali, all'aperto), lo stanziamento di fondi dal budget destinato alla propaganda, i sussidi da parte di alcune aziende, il rilascio di abbonamenti agli alunni, studenti, lavoratori.

Di conseguenza, anche nel 1983 lo stato di insoddisfazione è stato segnalato dalle autorità del Ministero dell'Interno in tutto il distretto di Timiș, per la carenza di cibo e beni di prima necessità, la mancanza di acqua calda e riscaldamento, l'interruzione della corrente elettrica, i provvedimenti (alcuni aberranti) presi dalle autorità centrali e locali che hanno interessato quasi tutte le categorie socio-professionali.

Riferimenti bibliografici

Anton, Mioara, 2015.*Cultura penuriei în anii 80. Programul de alimentație științifică a populației*, în „Revista Istorică”, tom XXVI, nr.3-4. București: Ed. Academiei Române.

Burakowski, Adam.2011. *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu. 1965-1989. Geniul Carpaților*. Iași: Ed. Polirom.

Iancu Aurel, Pavelescu, Florin, Marius. 2018. *Creștere economică, acumulare și dezechilibre în România perioadei comuniste*. București. http://www.studii-economice.ro., accesat la 15 iulie 2022.

Fonti di archivio

Serviciul județean al Arhivelor Naționale Timiș, fond *Comitetul județean PCR Timiș*, 1983. https.//legislație.just.ro., accesat la 16 octombrie 22022.

DOI: 10.35923/QR.10.03.10

Mihaela VLĂSCEANU
(Université de l'Ouest, Timișoara)

Définir l'espace urbain par le biais de la décoration des façades. Considérations sur les statues du Palais Lloyd de Timișoara

Abstract: (Defining urban space through façade decoration - considerations on the statues on the façade of the Lloyd Palace in Timișoara) Situated in the artistic cultural horizon of Timișoara - European city -, the present survey examines the fragments of models of a civilization reflected in the field of façade ornamentation, promoting the values of the artistic heritage at the beginning of the twentieth century, a chronological level that refers to the evolution on European coordinates, but also to the West-East confluences, shaping a syncretic artistic identity in which eclectic plastic formulas are combined. The art of the façade reflects the imaginary of any stylistic period, which emerges as the expression of an ideological situation, to which local traditions or those that penetrate the space of confluences in which Banat was before the union of 1918 also contribute.

Keywords: *eclecticism, allegorical statues, Lloyd Palace, Timișoara.*

Résumé: Interrogeant l'horizon culturel de Timișoara - ville européenne -, notre étude examine des fragments de création artistique parlant de la civilisation reflétée dans l'ornementation des façades, qui illustrent les valeurs du patrimoine esthétique du début du XXe siècle ; c'est un palier chronologique qui renvoie à la fois à l'évolution européenne et aux confluences Ouest-Est, dévoilant une identité artistique syncrétique où des formules plastiques éclectiques s'entremêlent. L'art de la façade est le reflet de l'imaginaire dont toutes les périodes stylistiques se servent pour s'exprimer, car c'est en étroite liaison avec la situation idéologique du moment, c'est le fruit des traditions locales et des confluences artistiques dominantes dans la région de Banat avant l'Union de 1918.

Mots-clés: *éclectisme, statues allégoriques, Palais Lloyd, Timișoara.*

Notre contribution se veut une démarche analytique libérée de toute contrainte eidétique et s'intéresse à l'histoire artistique de Timișoara par l'étude de la décoration des façades qui sont un miroir de la société et des valeurs européennes, à une époque où le style Sécession était le langage artistique de cohésion des nations trouvées sous la Monarchie Austro-Hongroise. Le patrimoine architectural reflète de différentes identités propres à l'évolution historique; les contrastes définissent les manifestations artistiques, issues de l'idéologie, illustrant les idées, les croyances, les goûts et les manières de se rapporter à la réalité et à la métaphysique en même temps.

L'histoire de l'art de cette période révèle des enjeux qui englobent et interrogent maints rapports de l'art: l'art et l'histoire, l'art et les idées, l'art et la religion, l'art et la

technique; c'est une démarche comparative à impact majeur sur la relation entre le centre et la périphérie, où les codes artistiques et leur déchiffrement illustrent le rôle du pouvoir de l'État dans la dissémination des modèles qui ont donné le cachet propre à Timișoara, ville européenne. Nous tenterons d'analyser le monument en tant que document (Ruskin 1989), afin d'identifier, d'abord, les connexions avec des modèles emblématiques qui transposent visuellement les fonctions d'un monument et, ce faisant, nous allons établir la paternité de ces éléments décoratifs du monument en discussion; puis, en un second lieu, nous allons encadrer le monument dans l'horizon stylistique spécifique au début du XXe siècle pour la région de Banat.

L'ensemble des formes et des contenus propres à l'époque en discussion trouve son illustration dans l'académisme artistique de l'Europe centrale et dans le Sécessionnisme viennois, qui sont les deux manifestations fort visibles, voire exagérées, dans les constructions érigées durant cette époque-là, où les valeurs éclectiques sont dominantes à travers la synthèse réalisée par la nouvelle architecture de l'époque.

La paternité du Palais Lloyd de Timişoara est attestée par les spécialistes; ils font des références à des documents tels que les plans de construction, signés par l'architecte Anton Merbl, qui avait fait construire, entre 1910 et 1912, le Palais Lloyd à Timișoara, qui servait de siège de la bourse agricole et de la société éponyme, appartenant au baron Istvan Ambrozy. Anton Merbl a eu comme support les plans de l'architecte Leopold Baumhorn (Pintilie 1996; 1997; 2001-2002; Ilic 2022).

L'art est un miroir de la société qui l'a créé et, en même temps, une forme de connaissance; grâce à l'art, on découvre les valeurs d'une société qui reflète le mieux le multiculturalisme de cette région située à la confluence des civilisations; la période analysée est mieux définie par le patrimoine matériel conservé; par voie de conséquence, l'étude de cas est orientée vers les aspects moins abordés par les spécialistes, faute de pénurie de renseignements concernant ce sujet. Le point de départ pour cette étude est donné par les publications actuelles, parues dans la bibliographie historiographique nationale et internationale; à tout cela nous ajoutons notre point de vue qui est formulé, d'un côté, à partir de la perception universelle et historique sur l'évolution de l'art à Timișoara et, de l'autre côté, par la prémisse que les monuments deviennent eux-mêmes des sources documentaires de premier ordre, dont le message oblique confirme les idéologies des périodes étudiées; le monument est le porteur indirect des mentalités, des croyances, des situations économiques et sociales, donc il est une véritable 'photographie' de l'époque et, en l'absence éventuelle de la documentation (un vrai obstacle à la recherche), il devient une réelle source de connaissance, déchiffrable grâce à ses formes et à son sémantisme. Pour ces raisons, nous avons utilisé comme méthode pour la recherche de ce sujet l'analyse stylistique comparative et l'explication des formules iconographiques et iconologiques dans le but d'émettre et soutenir des arguments portant sur l'esthétique du style éclectique.

Au début du XXe siècle, le modèle de l'Europe centrale est une constante dans l'histoire de l'architecture de Timişoara; par conséquent, les analogies stylistiques et la

méthode d'analyse structurale permettent de saisir ces formes dans le contexte historique au début du siècle, lorsque la ville continue son évolution selon les coordonnées stylistiques des principales villes de l'Empire Austro-Hongrois, à savoir Vienne et Budapest.

De nombreuses contributions scientifiques se sont penchées sur le caractère européen de la région; il y a ensuite des recherches en l'histoire de l'art (études, articles et résumés) qui se sont concentrées sur des aspects particuliers concernant les manifestations artistiques de la période analysée, mais aucune ne fait référence à la décoration figurative des façades du Palais Lloyd.

Chaque période historique est porteuse de normes et de formes qui constituent des variantes réinterprétées des styles artistiques, parfois complètement différentes par rapport à l'idéologie créatrice d'origine. Comme aux siècles précédents, l'allégorie reste la forme 'langagière' préférée des artistes, car elle illustre seule tout un concept: les figures représentées sur la façade du palais contribuent à révéler des symboles universels de l'iconographie.

Des façades continues, à décor propre à la Sécession viennoise et à l'éclectisme, sont mises en valeur dans le centre-ville, sur le Corso (le côté où le Palais Lloyd est construit); les palais, construits pour les commanditaires provenus de divers milieux, ont des volumétries différentes qui accentuent la partie centrale par des balcons, des baies vitrées, des tours (le Palais Szechanyi, par exemple); ils dessinent l'identité plastique du boulevard principal de la ville qui est une artère fort développée après l'ouverture vers la périphérie, réalisée à la fin du XIXe siècle par la démolition des murailles de la forteresse Vauban. L'espace urbain a été remodelé en rééquilibrant le rôle du centre dans l'économie de la ville et la fonction des quartiers qui gravitaient autour de celui-ci, développés sur de nouveaux principes spatiaux (Szekely 2015; 2016; 2019), suivant un nouveau style urbain, calibré à une société moderne qui cherchait à affirmer ses origines central-européennes; cet espace urbain est caractérisé par le multiculturalisme et le pluralisme stylistique. Le style Sécession est international, mais il contient également des éléments spécifiquement nationaux, caractéristiques aux régions d'émergence et de diffusion, comme c'est le cas du style pratiqué par Anton Merbl, l'architecte désigné pour créer la structure du Palais Lloyd. L'ancien Palais de la Banque nationale de Roumanie à Bucarest avait reçu la décoration de sa façade en 1890, ayant des accents qui montraient encore les traces de l'académisme, tandis qu'à Timișoara la décoration et les palais construits au début du XXe siècle étaient circonscrits à une évolution annonçant la modernité et en rompant avec les normes de l'académisme et de l'historicisme.

Aucun renseignement sur la paternité de la sculpture figurative du Palais Lloyd n'est marqué dans les documents; c'est pour cela que nous nous servons de l'analyse de la technique et de la position, de la relation avec le spectateur, des formes dans l'espace et de la direction des plis des vêtements, afin de suggérer une similitude avec d'autres compositions de façade de l'auteur inconnu et de formuler une hypothèse d'identification que nous considérons appropriée.

La situation du Palais Lloyd sur le site d'angle est explicable, dans la perspective de l'urbanisme du XXe siècle, par l'accent que l'architecte a voulu expressément donné à l'édifice: mettre en valeur la partie médiane et sa sculpture figurative. Positionner la façade de cette manière c'est mettre en lumière le concept de «sublimation» des styles, trait artistique propre à l'éclectisme (fig. 1).

Figure 1. Palais Lloyd à Timișoara, 1910-1912, plan de Leopold Baumhorn, conçu par l'architecte Anton Merbl. ©: Turbojet

Dans son audace de redéfinir la métropole parisienne, sous le règne de Napoléon III, Georges Haussmann a introduit la notion de «grands boulevards», 'meublés' de bâtiments représentatifs, et, ce faisant, il a complètement restructuré la ville de Paris à un moment crucial de son histoire, peut-être le plus difficile; à la même manière, Timișoara s'ouvre du centre vers la périphérie: on observe les tendances européennes d'urbanisme dans la conception de nouveaux espaces - les grands boulevards construits après le désenclavement de la ville à la fin du XIXe siècle, réalisé par le démantèlement des murailles de la citée et par la modernisation qui a abouti au fonctionnement du tramway électrique (1894).

Dans une clé herméneutique, l'emploi des symboles est évident par rapport au symbolisme de l'espace architectural : au premier étage (le plus important dans l'économie de l'espace) fonctionnait la Bourse des Marchandises agricoles, la Société Lloyd de Londres, suivant le modèle des palais de la Renaissance italienne (*piano nobile*). Des exemples conservés à l'intérieur du bâtiment (décoration murale en stuc), nous avons sélecté et mis en bas certains symboles qui font allusion aux statues allégoriques de la façade et au rôle fonctionnel de cet étage: le bâton héraldique / la tige

à deux serpents, les guirlandes de laurier (propre au style Empire), symbolisant Mercure/Hermès, le dieu du commerce (fig.2).

Figure 2. Tige à deux serpents, décoration intérieure en stuc (piano nobile). Source de l'image : https://spotlight-timisoara.eu/pf/palatul-lloyd/

À l'extérieur, le globe terrestre, positionné sur la coupole médiane, réitère le concept d'universalité lié à la Bourse des Marchandises; l'obélisque, le symbole de l'éternité et de l'universalité, renvoie à l'espace atemporel de l'expansion de l'Empire Romain.

Les trois niveaux de la façade principale sont délimités par des corniches saillantes; le bâtiment a un rez-de-chaussée dont le parement mural suggère une interprétation *à la rustica* des palais italiens; la façade principale a un accent médian, souligné par le portique surmonté d'un fronton triangulaire, qu'est l'entrée principale; des colonnes alternant avec des pilastres composent le répertoire décoratif classique; le style Sécession est facilement repérable au niveau des chapiteaux; au troisième niveau, la morphologie décorative du monument se compose des fenêtres à meneaux, décorées, aux flancs, par des paires de statues allégoriques. L'analyse détaillée de tous ces éléments nous mène à établir des connexions stylistiques et formelles avec de différents espaces: par exemple, la statue représentant un homme, une masse à la main, muni d'une roue dentée et d'une enclume, est sans doute l'allégorie de l'industrie, à savoir du chemin de fer qui a été construit dans le Banat au XIXe siècle (ligne ferroviaire Baziaș-Oravița), étant le premier dans cette partie périphérique de l'Empire Austro-Hongrois à cette époque-là. Le personnage est représenté comme le dieu Vulcain/Héphaïstos, à l'aide de la forme iconographie consacrée, de type dieu forgeron; il flanque la balustrade saillante, sous la forme d'une loggia, à dimensions réduites, située à l'extérieur de l'ouverture de la fenêtre. Ce personnage se trouve en opposition avec l'autre personnage présent dans la même loggia; celui-ci tient une gerbe de blé qui est une allégorie de la déesse Cérès/Déméter, illustrant l'agriculture pratiquée dans la zone fertile du Banat ou bien l'agriculture comme activité commerciale, déroulée au

premier étage de la Bourse des Marchandises qu'était le rôle du bâtiment au moment de la construction (fig. 3).

Figure 3. Détail de la façade : allégories (Héphaïstos/Vulcan) et Cérès/Déméter. Source de l'image : *https://merg.in/timisoara/de-vizitat/monumente/palatul-loffler-2857.html*

Les deux statues situées à droite, en flanquant l'espace ouvert, représentent également des allégories : la Justice, dans sa pose consacrée, la balance à la main gauche et le code des lois à la main droite, les yeux bandés, c'est une statue de type Thémis; à côté, le dieu Hermès/Mercure, allégorie du commerce, c'est une statue de type romain, représentée avec des ballots de marchandises empilés et avec une amphore qui sont les attributs spécifiques de ce dieu; ici, le caducée n'apparaît pas! (fig. 4).

Figure 4. Allégorie de la justice (Thémis) et d'Hermès/Mercure. Source de l'image: http://www.tymestours.ro/RO/X/X-timisoara-1900-secession-art-nouveau/11-timisoara-1900-secession-art-nouveau.htm

La décoration de la façade du Palais Lloyd est, du point de vue de la forme, en pleine consonance avec la mythographie de l'ancien Palais de la Banque nationale de Roumanie (Cîrjan 2019, 102); la décoration de la façade de ce dernier édifice est réalisée par les deux noms célèbres de la sculpture roumaine des années 1890: les statues de la Justice et de l'Agriculture sont signées par Ion Georgescu (fig. 5, 6) et les statues du Commerce et de l'Industrie, par Ștefan Ionescu Valbudea. (fig. 7, 8).

Figure 5. Allégorie de la Justice, Palais de la Banque nationale de Roumanie, Bucarest, Ion Georgescu, 1890. © : Valentin Mandache

Figure 6. Cérès/Déméter, Palais de la Banque nationale de Roumanie,
Ion Georgescu, 1890. © : Valentin Mandache

Figure 7. Hermès / Mercure, décoration de la façade du Palais de la Banque nationale de Roumanie,
Ștefan Ionescu Valbudea, 1890. ©: Valentin Mandache

Figure 8. Vulcain/Héphaïstos, décoration de la façade du Palais de la Banque nationale de Roumanie, Ștefan Ionescu Valbudea, 1890. ©: Valentin Mandache

La variante viennoise du style Sécession a influencé d'une certaine manière ces représentations par les architectes venus de Budapest dont l'empreinte était évidente, comme le cas de Laszlo Szekely (Vlăsceanu 2021); le langage architectural introduit des accents particuliers dans le décor de la façade qui démontrent l'aisance financière et le goût esthétique élevé des commanditaires de cette partie de l'Empire Austro-Hongrois. Le synchronisme avec les valeurs de l'Europe centrale est également visible dans la manière dont l'avocat Constantin Ciobanu avait fait construire son palais; du point de vue formel et stylistique, cet édifice ressemble à ceux des alentours, situés sur le terrain vacant, rendu disponible après le démantèlement des murailles de la forteresse (Vlăsceanu 2020); c'est un bâtiment dont la décoration fait allusion au cachet traditionnel roumain: les statues du berger et de la femme filant la laine sont réalisées par Ferdinand Gallas en 1926 (fig. 9).

Figure 2:Palais Ciobanu, Timișoara, décoration de la façade par F. Gallas (1926). Source de l'image: https://merg.in/timisoara/de-vizitat/monumente/palatul-ciobanu-2770.html

Notre hypothèse à démontrer est que Ferdinand Gallas aurait exécuté les sculptures allégoriques de la façade du Palais Lloyd de Timişoara. Cette présomption est soutenue, d'un part, par l'analyse de la statuaire figurative des façades des palais de l'esplanade ouverte après la démolition des murailles (1892) et, de l'autre, par l'observation critique des édifices des deux artères, Corso et Surogat; ces bâtiments sont, du point de vue du contenu et de la forme, des médiateurs du dialogue stylistique entre la Sécession et l'éclectisme, propre à une société qui s'adapte aux nouvelles tendances de l'architecture à impact visuel, qui devient, donc, le miroir de différentes mentalités convergentes dans cet espace propice aux métamorphoses. Dans les plans de Leopold Baumhorn, l'architecte qui a conçu les projets architecturaux du bâtiment, il n'y a aucune référence aux artisans des sculptures décoratives qui recouvrent le parement.

Nous avons trouvé des similitudes entre la manière artistique de Géza Rubletzky (le sculpteur qui a réalisé les statues du Palais de la Culture d'Arad, en 1912) (fig. 10) et les statues de la façade du Palais Löffler de Timișoara, situé sur l'artère de Surogat, créées par l'architecte Henrik Telkes (Pintilie 1997), représentées dans la figure no. 11. Les statues de Rubletzky se distinguent par une interprétation néoclassique de la forme, à savoir les muses placées à la manière des cariatides sur la tour (*loggia*) du Palais de la Culture (aujourd'hui le Musée d'Arad); dans le cas de la statue d'Hermès, placée au

sommet du Palais de la Poste à Hódmezővásárhely, en Hongrie, le sculpteur surprend et redonne le mouvement et l'anatomie humaine.

Figure 10. Géza Rubletzky, 1912, Palais de la Culture d'Arad, détail de la tour aux muses. Source de l'image: https://ro.wikipedia.org/wiki/Palatul_Cultural_din_Arad

Figure 11. Géza Rubletzky, 1912, Palais Löffler, Timișoara. Source de l'image: https://merg.in/timisoara/de-vizitat/monumente/palatul-loffler-2857.html

Depuis la Renaissance italienne, la rhétorique urbaine est observable dans la construction du palais; Lloyd de Timişoara n'en fait pas exception: il porte l'empreinte de Baumhorn et de Merbl, ses architectes, qui illustrent les valeurs européennes par un éclectisme incorporant des expériences plastiques, repérables également dans la décoration de la façade. Le rythme des pilastres alternés reste, à cet égard, une épreuve de cet éclectisme mettant ensemble des éléments d'expression de la Renaissance ou du Baroque. L'objectif du style de la Sécession viennoise va subir des mutations esthétiques; expliquons: la rupture avec tout ce que l'académisme promouvait en tant que formules décoratives se transformera en un ensemble de fragments provenus de différents répertoires stylistiques recomposant la synthèse de l'éclectisme dans cette partie de l'Empire.

Ferdinand Gallas (1893-1949) est l'auteur présumé des statues allégoriques placées sur la façade d'angle du Palais Lloyd; c'est une hypothèse calibrée sur des analogies formelles communes aux œuvres du sculpteur. Nous prenons pour exemple *La Mère et l'Enfant*, une de ses créations, parmi les plus connues, où on peut démêler des éléments propres qui définissent le style particulier de ce sculpteur, à savoir des affinités subtiles concernant les formes à volumes réduits et les vêtements traités en cadres larges, avec des plis parallèles, une certaine massivité anatomique et des traits du visage légèrement géométriques; ce sont des éléments que le sculpteur acquiert durant ses études à l'Académie d'Art de Moscou où il effectue un stage de spécialisation entre 1919 et 1921: il tourne vers l'expressionnisme légèrement géométrique. C'est probablement dans ce milieu qu'il a découvert sa «vocation de monumentaliste» (Vlasiu 2011, 223), manifestement concrétisée par le choix du thème et par l'herméneutique des formes. Bien que les sources documentaires ne mentionnent pas le nom de l'artiste Ferdinand Gallas comme créateur des statues allégoriques de la

façade du Palais Lloyd de Timişoara, notre point de vue est qu'il y a des traces d'ébauche et des plans aux volumétries minutieusement étudiées qui sont repérables dans les œuvres d'art mentionnées tout comme dans le bas-relief réalisé par le même artiste pour l'École des filles de Timișoara (Vlăsceanu 2020, 547-548). La revue de littérature et d'art «Periscop», parue à Arad, inventorie les œuvres exécutées par le sculpteur; ce catalogue artistique est accompagné par des commentaires et des approches stylistiques (Podlipny-Hehn 2002). Dans l'histoire de la sculpture baroque dans la région de Banat, le nom de Ferdinand Gallas est mentionné dans le cas de la restauration du premier monument (daté de 1722) dédié au patron spirituel de Banat, Jean Népomucène ; le sculpteur a restauré la tête du *putto* qui porte allusivement son doigt à la bouche en signe de «tacui», la principale qualité pour laquelle il est vénéré (Vlăsceanu 2005, 105).

Les travaux de restauration (en cours au Palais Lloyd, au moment de la rédaction de cette étude) attesteront sans doute notre présomption et dévoileront la signature distincte de l'auteur après le nettoyage de la pierre du socle profilé sur lequel trônent les quatre statues; l'hypothèse que nous avons émise suite à l'observation, à la comparaison et à l'interprétation sera confirmée plus tard.

Les statues représentent donc des institutions et des activités économiques spécifiques pour cette partie de l'Empire Austro-Hongrois à cette époque-là (jusqu'en 1918); elles sont issues d'un mélange d'idées, d'attitudes et de mentalités qui renvoient artistiquement à l'espace central-européen de l'Empire, à une Europe des nations dont les voix stylistiques se réunissent dans l'éclectisme obtenu, pourtant, d'influences qui soulignent les différences, mais qui ont, comme noyau commun, une unité stylistique bien claire; ces diversités dessinent et expliquent en même temps le mélange culturel de Timișoara au début du XXe siècle. À cette époque-là, notre ville, comme d'autres centres urbains de la Monarchie Austro-Hongroise, oscillait entre l'imitation d'un modèle et la fierté locale, stimulée par les développements (économique et social) favorables, par un élan spirituel et par une confiance inébranlable dans le progrès illimité.

La nouveauté de cette contribution réside dans l'examen minutieux des fragments de la décoration des façades; l'étude de cas est réalisée par l'analyse des formes et des idées stylistiques communes à un contexte artistique datant du début du XXe siècle; les historiens d'art ne font aucune référence à ce sujet. Le point de départ de notre démarche a été l'analyse structurale à laquelle nous avons ajouté une série d'outils nécessaires à déchiffrer l'image, les représentations figuratives emblématiques, placées sur la façade du Palais Lloyd de Timișoara. Ces structures stylistiques mettent en évidence des confluences perméables, trouvées sans cesse en pleine métamorphose, situées dans cet espace défini par la transition de l'Est à l'Ouest et de l'Ouest à l'Est. La symétrie verticale est le principal trait de ces formes plastiques figuratives, le relief continu du rez-de-chaussée (le parement mural *à la rustica*), le langage néoclassique, néobaroque, éclectique, l'emplacement dans la perspective du boulevard récemment

ouvert, en sont d'autres; le monument devient, dans cette nouvelle perspective, un dialogue favorable à la pénétration des formes de grands styles européens.

Bibliographie

Banner, Zoltán. 1990. *Erdélyi magyar müvészét a XX.* században. Budapesta: Képzömüvészeti Kiadó.

Ilic, Angela. 2022. *Eine architektonische Brücke : Die Synagogenbauten Leopold Baumhorns in Rijeka, Neusatz und Temeswar,* in "Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas", vol. 1, no. 17. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, p. 63–78.

Miloia, Ioachim. 1930. *Sculptorul Ferdinand Gallas*, in „Analele Banatului", III. Timișoara: Muzeul Banatului, p. 63–72.

Pintilie, Ileana. 1997. *Viena, Budapesta şi Timişoara - raportul dintre centru şi periferie în anii „întemeierii", premisă a răspândirii stilului 1900*, in „Analele Banatului", série Art, no. 2. Timișoara: Muzeul Banatului, p. 265-243.

Pintilie, Ileana. 1999. *În centrul periferiei - evoluţia urbană şi arhitecturală a Timişoarei, 1890-1937, studiu, biografii arhitecţi, cronologie*, in "Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890-1937". München: Prestel Verlag.

Pintilie, Ileana. 2001-2002. *Interferenţe regionale în arhitectura de stil 1900 reflectată în opera lui Lipot Baumhorn*, in „Studii şi comunicări", 7. Museum Arad, 2001-2002, p. 316-324.

Podlipny- Hehn, Annemarie. 2002. *Ferdinand Gallas*. Timişoara: Editura Artpress.

Roșiu, Liliana. 2001-2002. *Opțiuni arhitecturale în Banatul sec. XIX*, in „Studii și comunicări", 7. Arad: Museum Arad, p. 298-307.

Ruskin, John. 1989. *The Seven Lamps of Architecture (Paperback)*. Dover Publications.

Szekely, Gabriel. 2019. *The Architecture of the Royal Free Cities of Timișoara and Arad*, in "The Banat of Timișoara. A European Melting Pot" (V. Neumann ed.). London: Scala & Heritage, p. 121-148.

Vlăsceanu, Mihaela. 2005. *Sculptura barocă din Banat*. Timișoara: Excelsior Art.

Vlăsceanu, Mihaela. 2020. *Considerations on an episode of 20th century history and art of Timișoara: A case study of the Ciobanu Palace*, in „Banatica", 30/ 2, p. 545-552.

Vlasiu, Ioana (coord.). 2011. *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX-XX*. vol. I, lit. A-G. București: Editura Academiei Române, p. 223 - 225.

Muzică și teatru

Music and Theatre

DOI: 10.35923/QR.10.03.11

Roxana-Sorana ARDELEANU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Identitatea pianistului acompaniator, partener de dialog muzical în formații camerale diverse

Abstract: (The identity of the accompanist pianist, musical dialogue partner in various chamber ensembles) Both in instrumental chamber music formation and alongside vocal artists, the contribution of the accompanying pianist is reflected in every moment, by shaping the harmonic foundation and completing the song, in order to achieve the dialog between the two performers. The defining role of the pianist begins in the rehearsal room, a space for sharing the effort to decipher the score. In the chamber music duo ensemble, the complexity of the musical approach is reflected by the contribution of the two performers. Also, with the play of their own score, the two musicians focus on the dynamic adaptation of the melodic path to the accompaniment, roles which they adopt alternately. In instrumental chamber ensembles, the accompanying pianist treats the dynamic-timbre ratio between piano and string instruments differently, as opposed to the duo in which he evolves alongside wind instruments. In the interpretation of the written works for voice and piano, the text put on music becomes the main source of expression of the affections embedded in the notation of the score. The role of the accompanying pianist in the relationship with the vocal performer also takes place semantically, and the dialog between voice and piano is enhanced by the correct pronunciation of the text. At the same time, the melodic approach is interdependent with the lyrics it accompanies. Regardless of the partner with whom he evolves, the accompanying pianist contributes fully to the realization of a homogeneous chamber music ensemble, in which the two musicians return to the public the intentions of the composer, completed by their own feelings.

Keywords*:* *chamber music, accompaniment, harmony, instrument, voice.*

Rezumat: Atât în formație camerală instrumentală, cât și alături de artiști vocali, aportul pianistului acompaniator se reflectă în fiecare clipă, prin conturarea fundamentului armonic și completarea melodiei, în scopul realizării dialogului dintre cei doi interpreți. Rolul definitoriu al pianistului începe în sala de repetiție, spațiu de împărtășire a strădaniei de descifrare a partiturii. În formațiile camerale de duo, complexitatea demersului muzical se reflectă prin contribuția celor doi interpreți. De asemenea, odată cu redarea propriei partituri, cei doi membri ai formației se concentrează asupra adaptării dinamice a parcursului melodic la acompaniament, roluri pe care le adoptă alternativ. În ansamblurile camerale instrumentale, pianistul acompaniator tratează în mod diferit raportul dinamico-timbral dintre pian și instrumentele cu coarde, spre deosebire de duo-ul în care evoluează alături de instrumente de suflat. În interpretarea lucrărilor compuse pentru voce și pian, textul pus pe muzică devine sursa principală de expresie a afectelor încastrate în notația partiturii. Rolul pianistului acompaniator în relația cu interpretul vocal se desfășoară și pe plan semantic, iar dialogul dintre voce și pian este potențat de pronunția corectă a textului. În același timp, demersul melodic se află în relație de interdependență cu versurile pe care le însoțește. Indiferent de partenerul alături de care evoluează, pianistul acompaniator contribuie din plin la realizarea unui ansamblu cameral omogen, în care cei doi muzicieni restituie publicului intențiile compozitorului, completate de propriile lor trăiri și sentimente.

Cuvinte-cheie: *muzică de cameră, acompaniament, armonie, instrument, voce.*

Definit ca cel mai complex instrument, pianul este înzestrat cu un ambitus deosebit de generos, atribut din care derivă acoperirea unei bogate suprafețe sonore în plan orizontal; în același timp, pianul deține posibilitatea conturării spațiului sonor și în plan vertical, prin realizarea suprapunerilor armonice. Această dublă *acoperire spațială* conduce la definirea unui univers remarcabil, în care intențiile compozitorului se împletesc cu modul în care pianistul redă multitudinea elementelor notate în partitură.

Tocmai aceste calități au determinat apariția genului cameral de *duo* cu pian, iar compozițiile destinate acestui tip de formație exploatează din plin diversitatea timbrală a celor doi parteneri, al căror discurs sonor se află în permanent dialog. În același timp, suprapunerea evoluției muzicale se realizează prin permanentă raportare la rolul îndeplinit – temă principală sau acompaniament.

Din perspectiva modului particular de emisie a sunetului, cei doi parteneri se află în relație antagonistă: dacă sunetul pianului are o dinamică specifică și suferă o evoluție în *descrescendo*, „în contrapartidă, vocea umană, instrumentele cu arcuș și cele de suflat pot emite în mod intenționat sunete aflate în creștere dinamică.” (Ardeleanu 2022, 50). Tocmai din acest motiv, ansamblul cameral de duo cu pian se distinge ca fiind o entitate sonoră înzestrată cu posibilități timbrale și dinamice diverse, pe care cei doi protagoniști le exploatează la maxim. În același timp, preocuparea pianistului acompaniator se înscrie în direcția compensării specificului percutant al sunetului pe care îl produce, prin utilizarea diferitelor tipuri de *tușeu*, în funcție de dinamica, agogica și încadrarea stilistică a lucrării interpretate în tandem.

În afară de concentrarea asupra interpretării propriei partituri, răspunderea pianistului se reflectă în realizarea unui ansamblu omogen atât în formație cameral instrumentală, cât și alături de soliști vocali. Dublul său rol este asumat cu bucurie și nespusă plăcere, iar dificultatea acestei *posturi* este diminuată prin notația partiturii, care cuprinde întregul material sonor (cel destinat pianului, deasupra căruia se află linia melodică a partenerului de formație). Datorită acestei particularități, pianistul se află permanent în situația privilegiată de a citi partitura completă, ceea ce îi oferă posibilitatea de a contribui în foarte mare măsură la conturarea unei interpretări corecte și cât mai apropiate de intențiile compozitorului.

De asemenea, interpretarea pianistică se adaptează la modalitatea de frazare a diferitelor instrumente, precum și la redarea textului poetic care însoțește linia melodică vocală.

Aspecte interpretative în formații camerale instrumentale

Alături de partenerul instrumentist, preocuparea pianistului se îndreaptă în fiecare clipă spre definirea unui ansamblu în care cei doi parteneri se situează pe poziții egale din perspectiva importanței discursului sonor. În același timp, privilegiul de a urmări întreaga partitură conferă pianistului mijloacele necesare identificării raportului

corect dintre cele două evoluții sonore, în funcție de specificul fiecărei fraze – temă principală sau acompaniament.

Mai mult decât atât, în ansamblurile camerale instrumentale, pianistul acompaniator tratează în mod diferit raportul dinamico-timbral dintre pian și instrumentele cu coarde, spre deosebire de duo-ul în care evoluează alături de instrumente de suflat. Pe de altă parte, distincția subtilă în interpretarea pianistică se raportează frazării specifice instrumentelor cu coarde, realizată cu ajutorul determinant al arcușului, față de modalitatea prin care respirația contribuie la frazarea proprie instrumentelor de suflat.

Spre argumentarea afirmațiilor anterioare, voi descrie modul în care se raportează interpretarea pianistică în fragmente ale unor lucrări destinate ansamblului cameral de duo vioară și pian, precum și formației compusă din flaut și pian.

Rolul pianistului în ansamblul de duo vioară și pian

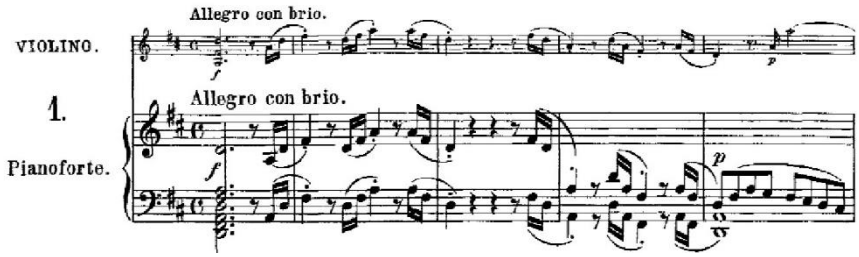
Un aspect deosebit de important se regăsește în incipitul lucrărilor interpretate în formație camerală de duo. În funcție de alegerea compozitorului, acest incipit poate fi destinat în exclusivitate pianului sau se distribuie în egală măsură celor doi parteneri instrumentiști. Situații extrem de diverse atât din perspectivă dinamică, cât și din punctul de vedere al anticipării începutului lucrării, acestea reprezintă modalități diferite de abordare a interpretării pianistice.

Pentru o mai bună argumentare, am ales spre exemplificare și comparație incipitul primei părți a *Sonatei nr. 1 în re major, op. 12*, de Ludwig van Beethoven și a *Sonatei nr. 2 în la major, op. 100*, de Johannes Brahms. În același timp, voi evidența diferitele soluții în interpretarea pianistică a celor două teme principale din prima parte a sonatei de Ludwig van Beethoven, diferențe care decurg din modul de distribuire a materialului sonor.

Aspectul comun al acestor două lucrări apare în denumirea aleasă de compozitori, în care se specifică în mod expres faptul că cele două sonate sunt compuse *pentru pian și vioară*. Alegerea ordinii în care se menționează cele două instrumente reflectă rolul esențial al pianului și poziția de subordonare pe care se situează discursul sonor al viorii.

Sonata nr. 1 în re major pentru pian și vioară, op. 12, de Ludwig van Beethoven

După cum se observă în exemplul 1, expunerea frazei incipiente a *temei întâi* din prima parte a sonatei se realizează de către cele două instrumente, la unison (vezi primele patru măsuri). În schimb, în cea de-a doua frază, care debutează în măsura a cincea, devine evidentă delimitarea celor două roluri. Astfel, pianul asigură acompaniamentul armonic și ritmic deasupra căruia evoluează discursul sonor al viorii, care expune următoarele fraze ce intră în componența *temei întâi*.

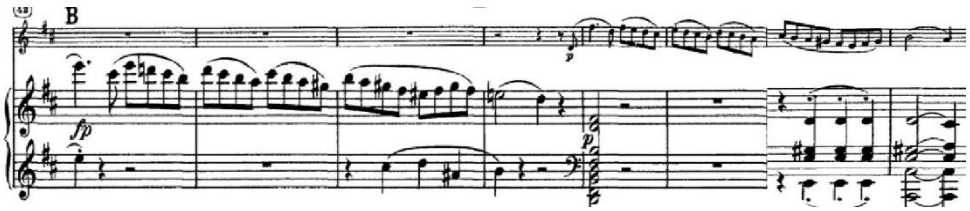


Exemplu 1: Incipitul primei părți

Prima provocare pe care compozitorul o propune celor doi instrumentiști este atacul acordului inițial, a cărui durată determină *tempo*-ul întregii părți. În această situație, rolul pianistului este definitoriu, din mai multe motive: în primul rând, pentru obținerea unui atac simultan, pianistul propune partenerului de formație să separe acordul în manieră ritmică, în așa fel încât primul interval să fie considerat ca având valoare ritmică de optime (în acest mod, se realizează anticiparea corectă a *tempo*-ului, iar pianistul va ataca acordul tonalității *re major* simultan cu tonica situată în registrul acut al viorii); în al doilea rând, datorită ambitusului amplu și registrului mediu spre grav în care este plasat primul acord, pianistul adaptează nuanța de *forte* atât la posibilitățile dinamice ale partenerului, cât și la nivelul de energie cu care acesta anticipează redarea primului acord al lucrării.

Dificultatea interpretării în întregime a primei fraze se regăsește, de asemenea, pe plan dinamic, la care se adaugă necesitatea adaptării articulației în așa fel încât cele două instrumente să respecte întocmai diviziunea ritmică aleasă de compozitor (după cum se observă în primele patru măsuri din exemplul 1, suprapunerea identică din punct de vedere ritmic presupune efort susținut din partea pianistului, în direcția obținerii unui *staccato* identic cu cel al partenerului violonist).

În ceea ce privește *tema a doua*, diferența majoră se regăsește în plan interpretativ: astfel, pianul oferă modelul de interpretare, prin expunerea inițială a acestei teme în manieră solistică. Pe de altă parte, prezentarea ulterioară a temei de către vioară este potențată de stabilirea cadrului armonic de către pian. După cum se observă în exemplul 2, compozitorul valorifică la maxim versatilitatea pianului și propune pianistului provocarea modificării instantanee a poziției pe care o ocupă în eșafodajul sonor – din unic expozant al temei, în fundament armonic al discursului violonistic.

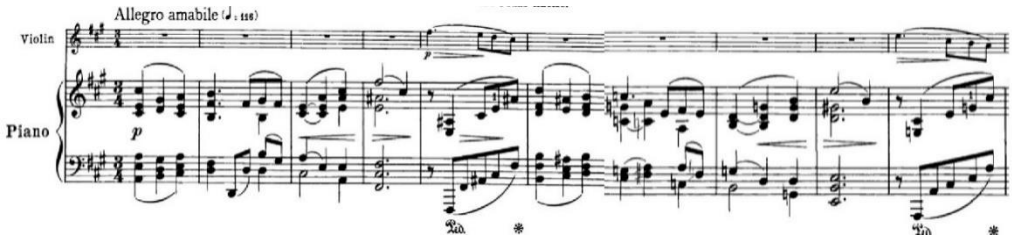


Exemplul 2: Tema a doua

Sonata nr. 2 în la major pentru pian și vioară, op. 100, de Johannes Brahms

În arhitectura sonatei compusă de Johannes Brahms, rolul determinant al pianului se remarcă încă din incipitul primei părți.

După cum se observă în exemplul 3, *prima frază* are o structură simetrică și se construiește prin secvențarea semifrazei inițiale de patru măsuri, la care se adaugă o măsură de extensie exterioară. Semifraza a doua apare prin prezentarea aceluiași material sonor la interval de secundă mică; acest procedeu componistic presupune modulația la tonalitatea *si minor*, realizată prin alterarea suitoare a tonicii *la* care devine *la diez* și reprezintă sensibila tonalității următoare.

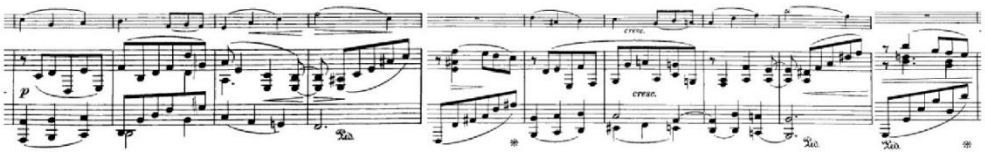


Exemplul 3: Incipitul primei părți

Răspunderea expunerii incipitului primei părți a acestei sonate cade în sarcina pianistului, a cărui interpretare în manieră solistică stabilește *tempo*-ul și caracterul evoluției sonore, oferind cu generozitate cadrul propice scurtei intervenții a viorii. Comentariul pe care vioara îl redă în sens descendent este secondat de pian în direcție ascendentă, ceea ce presupune din partea pianistului realizarea unui *descrescendo* în urcare, procedeu pe care îl adaptează la dinamica viorii, în așa fel încât desfășurarea arpegiului să nu depășească sonoritatea liniei melodice acompaniate (vezi măsurile 5 și 10 din exemplul 3).

Cele două scurte intervenții ale viorii se construiesc prin imitarea variată a finalului frazei pianului și presupun preluarea nuanței în care pianul încheie fraza. În același timp, interpretarea celor două măsuri de extensie exterioară reprezintă pentru pianist modificarea rolului îndeplinit în eșafodajul sonor – temă principală în expunerea celor două semifraze, acompaniament în cele două măsuri de extensie.

În cea de-a doua prezentare a *temei întâi* rolurile sunt inversate, după cum se observă în exemplul 4: compozitorul conferă viorii poziția de *lider*, în timp ce pianul își asumă realizarea acompaniamentului și expunerea celor două măsuri de extensie exterioară. Un aspect particular al acestei expuneri se situează la nivelul distribuirii materialului sonor, care este destinat exclusiv pianului. Această alegere se constituie ca un argument în plus în sprijinul caracterizării pianului ca fiind cel mai complex instrument, înzestrat cu posibilitatea interpretării simultane a melodiei și a acompaniamentului.



Exemplul 4: A doua expunere a temei întâi

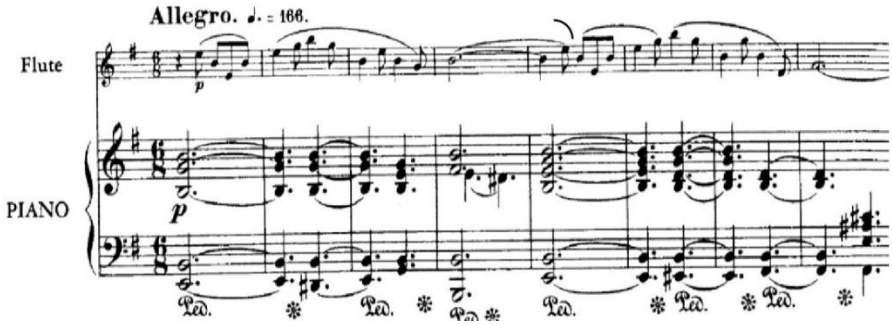
Din perspectivă pianistică, această a doua expunere a *temei întâi* presupune adoptarea unei palete dinamice diverse, al cărei nivel sonor se adaptează în fiecare moment la poziția pe care se situează cele două instrumente. Mai mult decât atât, compozitorul exploatează din plin capacitatea de exprimare a pianistului, al cărui discurs gravitează neîncetat între planul principal și cel secundar, ajungând să le îngemăneze cu măiestrie.

Adaptarea interpretării pianistice la specificul formației de duo flaut și pian

În formație camerală alături de flaut, pianistul acompaniator se concentrează în direcția protejării ambitusului grav al instrumentului alături de care evoluează în tandem prin adoptarea unei nuanțe inferioare, în care discursul sonor al partenerului să se desfășoare în manieră confortabilă. Mai mult decât atât, datorită faptului că flautul face parte din grupa instrumentelor de suflat, pianistul va adapta interpretarea propriei partituri la frazarea subordonată respirației partenerului cameral.

În primă instanță, în funcție de incipitul lucrării interpretate, ansamblul cameral se raportează la *auftakt*-ul pe care flautistul îl redă prin utilizarea ritmică a inspirației, ca unică modalitate prin care se asigură alegerea aceluiași *tempo* și anticiparea corectă a debutului discursului sonor.

Din multitudinea compozițiilor dedicate formației de duo flaut și pian, am selectat spre analiză și argumentare *Sonata „Undine”, op. 167, pentru flaut și pian*, de Carl Reinecke.



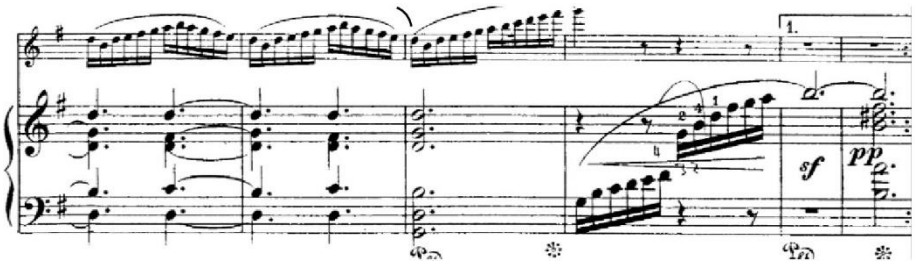
Exemplul 5: Incipitul expoziției părții întâi

După cum se observă în exemplul precedent, prima expunere a *temei întâi* a primei părți cade în sarcina flautului, a cărui broderie este acompaniată de pianist, în răspunderea căruia se află traseul armonic al acestei teme. Construită din două semifraze cu rol antecedent și consecvent și material melodic similar, evoluția sa dinamică se subordonează în totalitate tensiunii și relaxării induse de parcursul armonic; astfel, dacă disonanța care apare în măsura 2 (prin introducerea sensibilei *re diez* în acordul tonicii) se rezolvă imediat, prin mers cromatic ascendent, alterarea în sens ascendent a tonicii din măsura 6 generează modulația spre tonalitatea dominantei *si major*.

În această primă frază, rolul determinant pe care compozitorul îl atribuie acompaniamentului reprezintă o adevărată provocare pentru pianist, care întrebuințează toate mijloacele tehnice și expresive de care dă dovadă și își canalizează întreaga energie în evidențierea culorii fiecărei armonii în parte. În acest fel, oferă cadre armonice diferite liniei melodice similare interpretate de flautist, iar cei doi parteneri creează împreună un univers sonor complex.

Din perspectiva frazării, realizată prin intermediul respirației, această frază evoluează în manieră firească, iar amplasarea momentului de inspirare delimitează în mod logic cele două segmente egale ca dimensiune (vezi marcajul din măsura 5 a exemplului 5). În acest caz, se recomandă scurtarea valorii ritmice precedente (*si* doime cu punct legată de pătrime), modalitate care nu impietează asupra evoluției sonore a *temei întâi*.

Cazul descris mai sus reprezintă o soluție ideală în utilizarea respirației, în care interpretarea pianistică nu este influențată în niciun fel. Spre deosebire de această primă frază, încheierea expoziției primei părți conține un alt mod de introducere a respirației, marcată în finalul măsurii 2 din exemplul 6.



Exemplu 6: Finalul expoziției

Primele două măsuri ale acestui fragment se construiesc prin secvențarea identică atât a figurației melodice, cât și a traseului armonic prezentat în acompaniament, discurs care se încheie prin imitație variată (vezi măsurile 3 și 4 din exemplul 6); în afară de sensul ascendent al figurației melodice în interpretarea

flautului, variația se manifestă prin distribuirea secvenței la cele două instrumente, alternativ, ceea ce conduce la diversitate timbrală și conferă pianului rol tematic, în completarea evoluției sonore a flautului.

În ceea ce privește impunerea introducerii respirației, *cezura* care apare în dezvoltarea materialului melodic reprezintă un moment dificil în suprapunerea celor două instrumente; din perspectiva pianistului, acest moment presupune atenție maximă și preocupare în introducerea acordului tonalității *sol major*, al cărui atac se subordonează în totalitate duratei necesare respirației flautistului.

În formația camerală de duo flaut și pian apar numeroase astfel de situații în care interpretarea pianistică se subordonează consumului de aer și capacității de susținere a flautistului. În fiecare caz, licențele ritmice și de frazare care decurg din introducerea respirației sunt îmbrățișate de cei doi parteneri camerali, în scopul realizării unui ansamblu omogen în care cele două discursuri sonore se suprapun și se completează în fiecare moment; în acest mod, partitura este însuflețită și mesajul compozitorului este transmis nealterat publicului.

Ansamblul de duo voce și pian - sunet și cuvânt

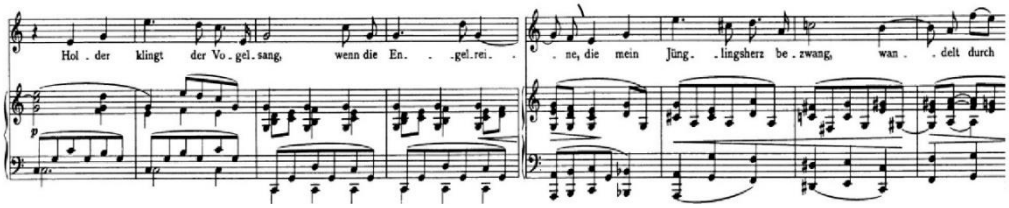
Compozițiile camerale destinate interpretării vocale împletesc expresivitatea discursului muzical cu expresia poetică a versurilor, în timp ce pianistul conturează o atmosferă potrivită înțelesului semantic și construcției melodice. Cei doi parteneri pornesc împreună în aventura restituirii mesajului compozitorului, care creează un univers sonor aflat în relație de subordonare față de mesajul poetului ale cărui versuri le însuflețește.

Din perspectiva realizării unui ansamblu cameral omogen, pianistul se adaptează la posibilitățile dinamice ale solistului alături de care evoluează în tandem. Acest subiect a fost studiat cu mare atenție de pianiști acompaniatori celebri, iar concluzia la care a ajuns Gerald Moore l-a determinat să ne împărtășească o afirmație interesantă: „Acompaniatorul este singurul om care la concert aude vocea cântărețului mai puțin completă decât publicul, întrucât fața cântărețului se îndreaptă înspre public, iar acompaniatorul stă în direcția opusă.” (Moore 1965, 211). Din experiența personală, pot confirma ideea potrivit căreia pianiștii acompaniatori adoptă o nuanță inferioară în momentul în care aud că evoluția partenerului cameral scade în volum; acest demers reprezintă cea mai potrivită alegere în obținerea unui ansamblu cameral omogen.

Am ales spre analiză și comparație două bijuterii muzicale: *Minnelied,* ultima lucrare din ciclul *Fünf Gesänge, op. 71,* de Johannes Brahms, pe versuri de Ludwig Christoph Heinrich Hölty, și *Languir me fais…,* al doilea lied din ciclul *Șapte cântece pe versuri de Clément Marot, op. 15,* de George Enescu. Deși demersul interpretativ al acestor două lucrări este similar în mare măsură, în cele ce urmează voi argumenta finele diferențe care apar în abordarea pianistului, a cărui evoluție protejează frazarea și urmărește în fiecare clipă modul în care respirația cântărețului delimitează propozițiile textului poetic.

Minnelied conturează o atmosferă liniștită, specifică tonalității *do major*, al cărui cadru inițial este creionat de patru măsuri de introducere în interpretarea pianului. *Prima frază* este simetrică și se structurează în două semifraze anacruzice (vezi exemplul 7). „Specific parcursului sonor al liniei melodice solistice, acest tip de organizare internă se suprapune discursului polifonic de factură cruzică din acompaniament.” (Ardeleanu 2022, 102).

Mai mult decât atât, acompaniamentul redă mers constant de optimi, deasupra căruia se desfășoară o melodie simplă, în evoluție preponderent descendentă și care acoperă un ambitus de o octavă.



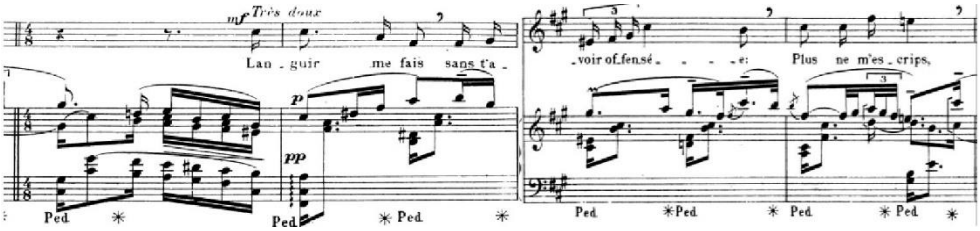
Exemplul 7: Prima frază

Din perspectiva adaptării acompaniamentului la frazarea realizată prin intermediul respirației, această *primă frază* cuprinde două situații distincte: în primul caz, care apare în măsura 3, respectiv 7 din exemplul de mai sus, momentul propice inspirației (indicat prin virgula din text) presupune scurtarea valorii de doime de pe primul timp, acțiune care nu impietează asupra interpretării pianistice a acompaniamentului.

În schimb, în cel de-al doilea caz (vezi marcajul din măsura 5 a exemplului 7), respirația solistului vocal introduce o fină *cezură* în discursul muzical; acest moment implică atenție sporită din partea pianistului, care va contribui la cursivitatea liniei melodice prin adoptarea soluției agogice potrivite.

Spre deosebire de liedul analizat mai sus, unde respirația este indicată prin virgula care delimitează versurile textului poetic, în lucrările dedicate de George Enescu ansamblului cameral de duo voce și pian, compozitorul notează în partitură momentele de respirație (de altfel, toate compozițiile sale abundă în notații agogice, dinamice și de frazare).

După cum se observă în *prima frază* a liedului selectat spre analiză (vezi exemplul 8), frazarea interpretării vocale se află sub atentă supraveghere a compozitorului, ceea ce constituie un avantaj în demersul identificării corecte și însuflețirii intențiilor sale.



Exemplul 8: Prima frază a liedului Languir me fais…

Din perspectiva interpretării pianistice, dificultatea realizării omogenității ansamblului se manifestă la nivelul amplasării acompaniamentului atât în același registru cu melodia, cât și în registrul superior discursului vocal. De altfel, și acest inconvenient este minuțios rezolvat de compozitor, care notează cu precizie indicațiile dinamice corespunzătoare fiecărui element sonor; simpla respectare a partiturii constituie, în acest caz, prima condiție în obținerea unui ansamblu cameral unitar, în care cei doi parteneri contribuie în egală măsură la reconstituirea atmosferei imaginate de creator.

Idei concluzive

Pianistul acompaniator se concentrează în fiecare moment asupra propriei interpretări, fără să piardă nicio clipă din vedere raportarea la interpretarea partenerului cameral. Stratificarea atenției de care dă dovadă neîncetat este un atribut esențial, care face diferența dintre o evoluție scenică mediocră și una deosebit de valoroasă.

În același timp, calitatea fundamentală a unui pianist acompaniator se manifestă pe tărâmul *intuiției*, cu ajutorul căreia este capabil să anticipeze fiecare intenție a partenerului alături de care evoluează în tandem și să adapteze propria concepție la sugestiile transmise de acesta.

Demersul interpretativ al ansamblului cameral se compune, în mod necesar, din contribuția determinantă a membrilor săi, iar strădania neîncetată se îndreaptă spre traducerea semnelor grafice din partitură în semnificație expresivă, împărtășită publicului prin îngemănarea celor două discursuri sonore, percepute ca un tot unitar.

Referințe bibliografice

Angi, Ștefan. 1996. *Prelegeri de estetică.* vol. II. Cluj-Napoca: Academia de Muzică *Gheorghe Dima.*

Ardeleanu, Roxana-Sorana. 2022. *Conexiuni, interdisciplinaritate, sunet și cuvânt. Pianistul și rolul său în arta interpretativă și arta teatrală*. București: Editura Muzicală.

Bentoiu, Pascal. 1971. *Imagine și sens, eseu asupra fenomenului muzical*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.

Bentoiu, Pascal. 1975. *Gândirea muzicală*. București: Editura Muzicală.

Moore, Gerald. 1965. *Bin ich zu laut?*. Tübingen: Editura Rainer Wunderlich, Hermann Leins.

Timaru, Valentin. 2014. *Stilistică muzicală,* vol. II, tom B. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica.

DOI: 10.35923/QR.10.03.12

Nicolae Mihai BRÂNZEU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Săptămâna luminată de Nicolae Brânzeu – prima operă românească de tip expresionist

Abstract: (The lit week by Nicolae Brânzeu – the first Romanian expressionist opera) Founded more than 420 years ago, this opera aimed to recreate a perfect blend of music, theatre and dance – the pillars of ancient Greek theatre – a desideratum that, in some respects, has persisted over the centuries. *The Enlightened Week* by Nicolae Branzeu, which, as we will demonstrate, happily brings together the constituent elements of total syncretic art, has a special place in the history of the Romanian opera. The work, structured as a one-part poem, capitalizes on the Wagnerian technique of infinite melody. The compositional language of Romanian musical expression is distinguished by the recitative vocal interventions (the *arioso* treatments are less common) and by giving the central role to the orchestra; it is the one that exposes the musical motifs, comments or supports the scaffolding of dramaturgy with a special sensitivity. *The Enlightened Week* is a place where human encounters the sacred and the heresy. The context outlines the discovery of new coordinates of the archetypal characters: the mother under the sign of a cleavage – life-giving and death liberator; the son – located between the abyss of human conscience and salvation; the old woman, stood out as a saviour, lost in revenge. The apotheosis predicted by the spectator is in total discord with the sonorous event that the composer ultimately validates. The present study outlines the panoply of leitmotifs, the harmonic work, the gradation of musical tensions and the role mapping, to provide a unitary projection of the author's identity matrix in the context of universal compositional diversity. *The Enlightened Week* anchors a reference chapter of the Romanian opera, and its value coordinates – captured by the interwar press – were also validated by George Enescu. A unique work in the Romanian genre creation, obscured by the maze of history.

Keywords*:* *Branzeu, Romanian opera, unity, diversity, Expressionism.*

Rezumat: Constituită acum mai bine de 420 de ani, opera își propunea să recreeze o îmbinare perfectă între muzică, teatru și dans – pilonii teatrului antic grecesc – deziderat care, sub unele aspecte, a continuat să persiste de-a lungul secolelor. În istoria operei româneşti, un loc aparte îl ocupă *Săptămâna luminată* (1943) de Nicolae Brânzeu, care, după cum vom demonstra, reunește în chip fericit elementele constitutive ale artei sincretice totale. Lucrarea, structurată ca un poem monopartit, valorifică tehnica wagneriană a melodiei infinite. Limbajul componistic de expresie muzicală românească se remarcă prin intervențiile vocale de tip recitativ, mai rar fiind întâlnite tratările de tip arioso, și, prin conferirea rolului central orchestrei, ea fiind cea care expune motivele muzicale, comentează sau susţine cu o sensibilitate aparte eşafodajul dramaturgiei. *Săptămâna luminată* este un loc al întâlnirii umanului cu sacrul și cu erezia. Contextul profilează descoperirea unor noi coordonate ale personajelor arhetipale : mama aflată sub semnul unui clivaj – dătătoare de viaţă și eliberatoare a morții ; fiul – situat între abisul conștiinței umane și mântuire, bătrâna ; erijată în salvatoare, se pierde pe calea răzbunării. Apoteoza preconizată de spectator este în totală discordanță cu actul sonor pe care îl legitimează, în final, compozitorul. Studiul de față profilează panoplia leitmotivelor, travaliul armonic, gradarea tensiunilor muzicale și cartografia rolurilor, pentru a oferi o proiecție unitară a matricei identitare a autorului în contextul diversității componistice universale. *Săptămâna luminată* ființează o pagină de referință a operei românești, iar coordonatele sale valorice – surprinse de presa interbelică – au fost validate și de George Enescu. O operă unică în creaţia românească de gen, cufundată în negurile istoriei.

Cuvinte-cheie: *Brânzeu, operă românească, unitate, diversitate, expressionism.*

Moștenirea artistică

Nicolae Brânzeu (1907-1983), a fost o personalitate muzicală de rezonanță națională, compozitor, dirijor, fondator al Operei Sibiu (1947) și al Filarmonicii de Stat Arad (1948).

În anul 2022, pe panoplia creațiilor lui Nicolae Brânzeu au fost identificate, în arhiva Brânzeu sau în bibliotecile instituțiilor muzicale din Arad și București, 92 de lucrări dintre care opt opere precum: *Săptămâna luminată* – 1942; *Scufița Roșie* – 1949; *Piatra din casă* – 1951; *Aladin și lampa fermecată* – 1959; *Cruciada Copiilor* – 1961; *Dragostea Triumfă* – 1968; *Monna Vanna* – 1975; *Zâna Zorilor* – 1981.

Cu o biografie sinuoasă, compozitorul Nicolae Brânzeu, în anii postbelici, a întreprins eforturi considerabile pentru a-și face cunoscută creația pe care o prezenta auditoriului în dubla sa ipostază, de compozitor şi dirijor.

N. Brânzeu este laureat al Premiului al II-lea de compoziţie *George Enescu* pentru lucrările *Fantezia simfonică* şi pentru o scenă dramatică din *Monna Vanna* – 1934, al Premiului *Hanul Ancuţei* pentru *Cvartetul pentru pian şi coarde* – 1938, al Premiului I de compoziție *George Enescu* pentru *Preludiu şi fugă pentru orchestră*.

Geneza operei

La sugestia poetului și pianistului Virgil Gheorghiu, Nicolae Brânzeu, în primăvara anului 1939, descoperă piesa de teatru *Săptămâna Luminată* a lui Mihail Săulescu. Datorită construcției dramatice și limbajului, N. Brânzeu consideră textul ca fiind prielnic pentru a fi punctul de pornire al primei sale opere. Ideea este sprijinită cu mult entuziasm de regizorul de operă Constantin Pavel care, după ce audiase temele operei, îl invită pe N. Brânzeu în vara anului 1939 la Bistriţa Bârgăului, în Năsăud, la locuinţa sa, pentru a putea compune, în linişte, opera *Săptămâna Luminată.* Cei doi au o colaborare strălucită despre care Nicolae Brânzeu își notase: „cât de preţios mi-a fost sfatul său, cât de mult am profitat de analiza dramei lui Săulescu, la alegerea şi întrebuinţarea unor motive din psaltică şi folclor. Ziua compuneam, iar seara îi cântam la pian...” (Brânzeu 1975, 37). Eșafodajul muzical va stagna, din cauza unei lungi concentrări militare și a câtorva luni de front, până în luna noiembrie a anului 1941, când Nicolae Brânzeu se reîntoarce de pe front la Opera din Bucureşti.

În anul 1972, Nicolae Brânzeu își amintește că, după ce terminase de orchestrat opera *Săptămâna luminată* :

> „am ţinut să am şi părerea maestrului Enescu asupra lucrării şi de aceea l-am rugat să mă primească spre a i-o prezenta. Am trecut lucrarea împreună, dânsul la pian, iar eu schiţând rolurile. La sfârşit, după ce a avut aprecieri măgulitoare asupra partiturii, mi-a făcut observaţia că reluarea în ultima scenă a unui tablou simfonic expus mai întâi către sfârşitul primei scene, i s-a părut de prisos şi m-a sfătuit să-l scot. Era vorba de un interludiu simfonic cu cor bărbătesc în culise, ce ilustra gemetele celor pedepsiţi în iad pentru crime (...) Ce probă de modestie, de înaltă

ţinută etică a arătat Enescu în această ocazie ! Când, peste un an, a avut loc premiera, aproape uitasem sugestia Maestrului pe care nu o putusem traduce în faptă, dar am fost trezit din această uitare. Imediat după spectacol, George Enescu a ţinut să îmi comunice: «Bine ai făcut că nu m-ai ascultat. Episodul simfonic care ilustrează iadul era într-adevăr bine justificat să reapară către sfârşit, motivând astfel gestul disperat al mamei». (...) El a arătat acest lucru şi-n alte multe ocazii, din care fiecare muzician român cunoaşte o părticică." (Brânzeu 1975, 37-41).

La data de 29 aprilie 1943, pe scena Operei Naţionale din Bucureşti, are loc premiera operei care se bucură de un succes răsunător, presa vremii consemnând în numeroase pagini impresia puternică atât a criticii muzicale, cât și a spectatorilor. În distribuţie se regăseau soprana Aca de Barbu, mezzo-soprana Maria Snejina, basul Nicolae Secăreanu şi actorul George Oprişan; libretul şi regia erau semnate de Constantin Pavel, decorul purta amprenta lui Victor Feodorov, la pupitrul dirijoral aflându-se însuși compozitorul.

Subiectul operei.

Drumul de la piesa de teatru la libretul de operă nu a fost sinuos, ca în cazul celorlalte opere ale lui N. Brânzeu. Subiectul se păstrează, aproape în totalitate, în libretul lui Constantin Pavel. Se fac remarcate două intervenții ale libretistului : prima, prin care se eludează șase replici scurte – momentul ospătării Paznicului ; cea de a doua, chiar în final, un scurt epilog care surprinde câteva acțiuni premergătoare bocetului cu glas mut intonat de mamă – un pasaj ce nu are corespondent în piesa de teatru, care se sfârșește brusc. Din sfera de acțiune a compozitorului se identifică modificări care țin de topica frazei sau de unele mici permutări sinonimice cu funcție de evitare în eşafodajul muzical din registrul acut al unor vocale precum *i* sau *u*.

Libretul operei se află tradus integral în două limbi străine – germană și italiană, de asemenea este adaptat în partitura generală și parțial în reducția canto-piano. El este structurat într-un act unic compus din patru scene după cum urmează:

Scena I. Acțiunea are loc în ultima noapte din săptămâna luminată – săptămâna cuprinsă între Duminica Paștelui și Duminica Tomei. Aflată într-o izolare și descumpănire nesfârșită, Ioana (soprană) încearcă să îl oblojească pe Constantin (rol parlato), fiul ei vinovat de crime, care se află pe patul de moarte, în urma unei împuşcături. Contextul va fi edificat de bătrâna Maria (mezzo-soprană) care vine să se intereseze de starea băiatului.

Sonorităţile variate ale paşilor paznicului aflat la fereastra casei tensionează și mai mult mama, care cade în genunchi și o imploră pe bătrână să îi scape băiatul. Femeia bătrână se vede neputincioasă, însă îi destăinuie legenda săptămânii luminate care prevede că : *Cine moare în săptămâna luminată, oricâte păcate ar avea, oricât de grele ar fi, toate i se iartă. [...] în săptămâna luminată numai Raiul e deschis tuturor. Şi toţi intră-năuntru. Toţi !* Calculele temporale întreprinse de mamă sunt nefavorabile, însă bătrâna îi insuflă o speranță pentru că : *Mai avem pân-la miezul nopţii, mai avem.*

Mai e puţin şi se sfârşeşte. Drama mamei începe să se prefațeze, apar momente de furie, de cutremurare a credinței, de lacrimi și suferință. Un scurt moment de tăcere.

Agonia băiatului străpunge momentul de calm al mamei, timp în care bătrâna tălmăcește de pe cerul balizat de stele destinul sumbru al muribundului.

Mama, care până acum nu a căutat nici să convingă, nici să dovedească nevinovăția băiatului, începe să nege din iubire orice argument al bătrânei. Pe căi tot mai divergente, bătrâna încearcă să o convingă pe mamă de fărădelegile săvârșite de fiul muribund. Acumulările tensionale determină plecarea bătrânei, care începe să blesteme.

Scena a II-a. În clipele de acalmie de după plecarea bătrânei, mama sondează o posibilă traiectorie de urmat, pentru că *El tot o să moară*. Astfel, înfiripă ideea crimei.

Se întețește un joc izvorât dintr-o oază de melancolie. O undă de bucurie și relaxare în contextul prea plin de trăiri amețitoare. Se devoalează preaplinul senzaţiilor de protecție și tandrețe ale mamei. Bolnavul agonizează. Într-o cavalcadă coregrafică se justifică vedeniile bolnavului și prezența morţilor la căpătâiul său.

Scena a III-a. Prezența paznicului (bas) denaturează și mai mult atmosfera din casă. El relatează prezența unei cobe care a dat târcoale casei. Mama intră în panică. Paznicul, fricos peste poate, pleacă din casă.

Scena a IV-a. La plecarea paznicului, Bolnavul se agită. Ecouri aproape imperceptibile ale vocilor morților o biciuiesc pe mamă, apoi se așterne o liniște tragică. În așteptarea clipei funeste și extatice, mama aprinde o lumânare și contemplă fragila viață. Cei doi își iau rămas bun.

Încremenită de durere, mamă ascultă glasurile îngerilor ce descresc și dispar ca un firicel în clepsidra vieții. Momentul se tensionează din cauza Paznicului care vestește, îngrozit, intrarea cobei în casă. Băiatul, în delirul prelung, anunță finalul săptămânii luminate. Mamă își sufocă copilul. Clipe de revoltă, de debusolare preced o prelungă compasiune mută, ca apoi un bocet să înfiripe singurătatea în fața cerului.

Din punct de vedere al arhitecturii muzicale, identificăm, în cele aproximativ 90 de minute de muzică ale *Săptămânii Luminate,* trei secțiuni de arioso după cum urmează:

Scena	Personaje	Nr. măsuri	Forma
Introducere	-	1-8	orchestral
I	Mama, Bătrâna, Bolnavul	9-227	recitativ
	Mama	228-263	arioso
	Mama, Bătrâna, Bolnavul	264-284	recitativ
	Bătrâna	285-331	arioso
	Bătrâna + cor (S1, S2, Alto)	332-377	solo + cor din culise
	cor (T1, T2, barit., bas)	378-433	cor din culise
	Mama, Bătrâna, Bolnavul	434-788	recitativ
II	Mama, Bolnavul	789-845	recitativ

	cor (S1, S2, Alto)	846-857	cor din culise
	Mama, Bolnavul	858-929	recitativ
	-	930-975	orchestral
	Mama, Bolnavul	976-1017	recitativ
	Mama, Paznic din culise	1018-1044	recitativ
III	Mama, Paznicul, Bolnavul	1045-1204	recitativ
IV	Mama, Bolnavul, Paznicul din culise	1205-1304	recitativ
	Mama, Bolnavul	1305-1365	recitativ
	Mama, Bolnavul	1366-1384	recitativ
	cor (T1, T2, barit., bas)	1385-1427	cor din culise
	Mama, Bolnavul, Paznicul din culise	1428-1455	recitativ
	-	1456-1536	orchestral
	Mama, Bolnavul, Paznicul din culise	1537-1646	recitativ
	cor (S1, S2, Alto)	1647-1663	cor din culise
	-	1664-1690	orchestral
	Mama	1691-1712	arioso

Fig. 1 Tabel reprezentând structura operei *Săptămâna luminată* de Nicolae Brânzeu

Particularități ale dramaturgiei muzicale.

Nicolae Brânzeu potențează forța dramatică a textului aflat sub influența temei fatalității printr-un discursul muzical coerent și unitar din punct de vedere stilistic. Textul purtător de erezie și muzica expresivă se îmbină organic amplificând puterea de sugestie care, de cele mai multe ori, generează auditoriului un real proces cathartic.

Discursul muzical trece frecvent prin diverse gradații și transformări, schimbări variate de măsură, modulații, secvenţe şi imitări, structuri de *ostinato* ori prin largi procedee de nimbare polifonică. Autorul face apel la disonanţele care nu-şi găsesc rezolvarea, la sincope la interval de cvintă micşorată şi cvartă mărită pentru a creiona angoasa personajului central.

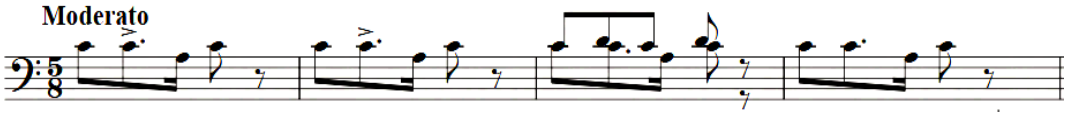
Sistemul leitmotivelor.

Motivele întrebuințate sunt, în cea mai mare parte, de inspirație proprie, însă constituite în spirit folcloric (v. motivul milei care debutează pe sunetele *mi-la*). De asemenea, în demersul muzical sunt plasate și două citate identificabile în motivul *Săptămânii luminate* – un colind bănăţean din colecţia lui Tiberiu Brediceanu și în motivul durerii mamei – un bocet din colecţia lui Béla Bartók.

Partitura muzicală colorează intens stările sufleteşti atât de agitate şi de diverse prin leitmotive contrastante, expresive și născătoare de sensuri.

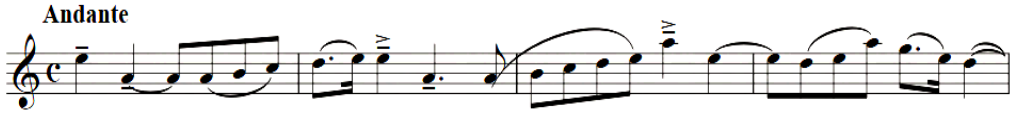
Iată câteva din leitmotivele cele mai importante ale dramei:

Motivul destinului – i-a fost sugerat compozitorului de gânguritul porumbelului sălbatic:



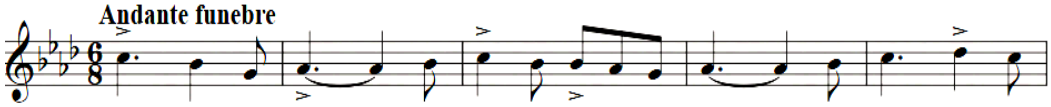
Exemplul nr. 1: *Săptămâna luminată*, Motivul destinului

Motivul milei, compus în spiritul folclorului nostru:



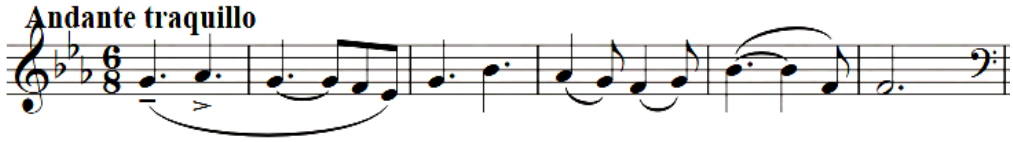
Exemplul nr. 2: *Săptămâna luminată*, motivul milei

Cântecul de jale (Mama)



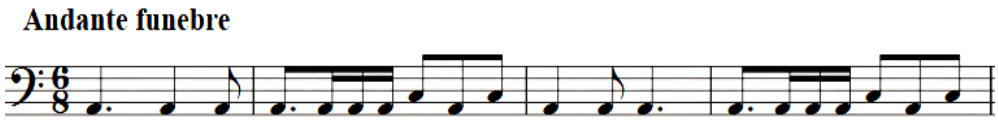
Exemplul nr. 3: *Săptămâna luminată*, cântecul de jale

Motivul Nopţii



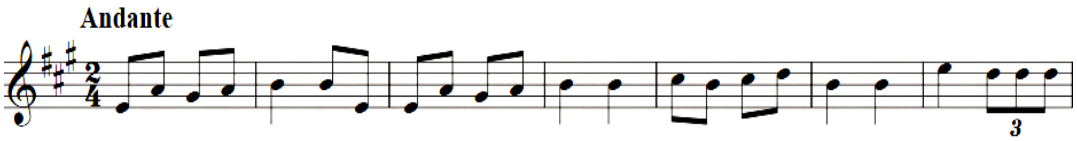
Exemplul nr. 4: *Săptămâna luminată*, motivul nopții

Motivul Timpului



Exemplul nr. 5: *Săptămâna luminată*, motivul timpului

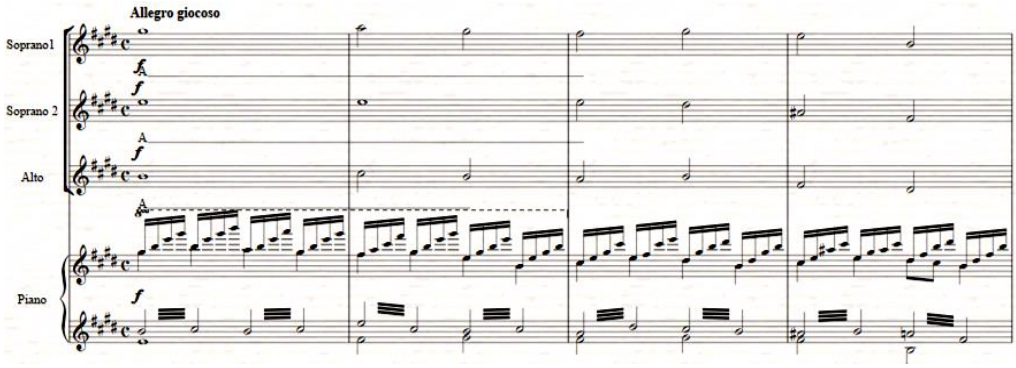
Motivul Săptămânii luminate – legenda



Exemplul nr. 6: *Săptămâna luminată*, legenda

Concepută în formă de lied în cinci compartimente, legenda e urmată de Motivul Raiului, tot în descrierea Bătrânei, dar din culise secundată de un cor de femei care însoţesc în vocalize episodul simfonic. Legenda ar reprezenta în imaginaţia bătrânei şi a Mamei, Raiul în care sufletul oricărui muritor, cât de păcătos ar fi el, ar intra, dacă are norocul să-şi dea obștescul sfârşit în săptămâna luminată, care, din nefericire, se termină la miezul nopţii.

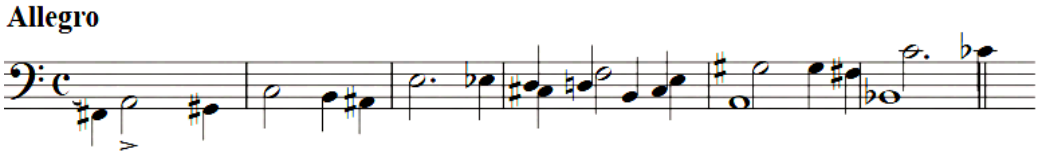
Motivul Raiului



Exemplul nr. 7: *Săptămâna luminată*, motivul Raiului

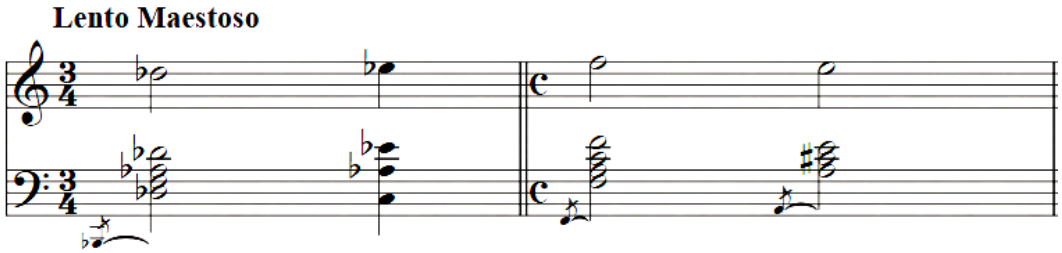
Bătrâna face, în mod firesc, şi o descriere a Iadului, în care intră sufletele păcătoşilor, care n-au norocul să moară în săptămâna luminată. Însoțind orchestra în expoziția sa de frază cu tema de mai jos, corul bărbătesc din culise subliniază prin gemete conturul plângător al melodiei.

Motivul Iadului



Exemplul nr. 8: *Săptămâna luminată*, motivul Iadului

Motivul Morţii

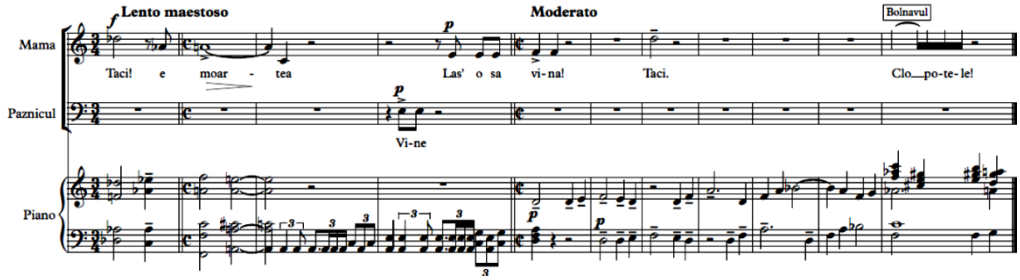


Exemplul nr. 9: *Săptămâna luminată*, motivul morții

Orchestra

Opera își extrage resursele muzicale dintr-un univers armonic tonal de influență postromantică în care sunt întâlnite de tensiuni implacabile, ritmuri obsedante, leitmotive recognoscibile și sonorități aspre alături de înlănţuiri armonice consonante, tratări polifonice, totul nimbat de un aparat orchestral masiv. Ea este construită sub forma unui poem simfonic monopartit fapt pentru care rolul orchestrei este de multe ori dominant. Practic, ni se dezvăluie preocuparea compozitorului pentru continuarea dramei wagneriene.

Orchestra poartă continuu temele muzicale profunde și expresive, comentează sau creează atmosferă prin sonorităţile și complexităţile ritmice de care se bucură discursul muzical.



Exemplul nr. 10: *Săptămâna luminată*, măsurile 1271-1281

Formaţia orchestrală solicitată cuprinde: 3 fl. (1 piccolo), 2 ob., 1 c. eng, 2 cl., 3 fag., 4 corni, 3 tr., 3 trb., 1 tuba, timp., cymb, trgl., harp., celeste și cvintetul de coarde.

Vocalitatea.

Preocuparea principală a compozitorului, în dramă, a fost de a găsi un corespondent frumuseții poetice a textului în muzică. Pentru aceasta, el a studiat atent textul pentru a găsi în fiecare frază cuvântul cu cea mai mare pondere emotivă și pe

care urma să-l reliefeze printr-o justă accentuare, într-o ținută mai lungă, sau cu un sunet mai înalt, având în vedere și perfecta accentuare tonică a fiecărui cuvânt în parte, în conformitate cu accentul firesc al limbii române. Deci, pe deoparte, accentul tonic al fiecărui cuvânt, pe de altă parte accentul estetic, cel al frazei, care cade pe cuvântul cel mai important din punct de vedere emotiv (fie că e vorba de adjectiv sau de un substantiv sau verb) celelalte părți de cuvânt fiind în general secundare pentru valorificarea textului. Excepție face conjuncția „și", care, în unele cazuri (arătând o creștere), poate primi accentul estetic.

S-a insistat puțin asupra tehnicii prozodiei muzicale, pentru rolul covârșitor pe care îl are în înțelegerea dicțiunii, deci a sensului cuvintelor și a expresiei artistice, mai ales când e vorba de accentul estetic, cel referitor la cuvântul-cheie al fiecărei fraze.

Majoritatea intervențiilor vocale ale rolurilor cântate au un profil melodic de tip recitativ expus într-un ambitus larg în momentele de paroxism, însă, fără a abuza de registrul acut, se remarcă preferința compozitorului pentru intervale mai largi precum sexte sau octave. Apelul la disonanțe prin întrebuințarea frecventă a septimelor, a secundelor, a cvartelor sau, pe alocuri, a unui mers melodic intens cromatizat, va accentua atmosfera dramatică și emoția.

Aca de Barbu declara, la un an după premiera absolută, că:

> „Nici rolurile mari din operele wagneriene nu m-au obligat la atâtea studii şi repetiţii ca rolul din această operă. Dar cu tot elanul, cu toată râvna, m-am devotat acestei munci creatoare, numai să ajut la meritata izbândă a compozitorului nostru Brânzeu, a cărui operă atât de originală e considerată ca foarte valoroasă chiar de către maeştrii George Enescu şi Mihail Jora. (...) De astă dată ni se cere nouă, cântăreţilor, mai mult să jucăm decât să cântăm şi încă un joc de scenă de covârşitoare intensitate dramatică, (...) mereu se ivesc în această dramă muzicală câte 10-12 tacte când, în loc să cânţi, trebuie să-ţi «mobilezi pauzele» cu un joc vibrant, expresiv. (...) Cu un cântec de bocet înecat într-un plânset convulsiv îmi închei rolul profund dramatic. Autorul a înțeles să mobilizeze aici suprema jertfă de mamă care mai bine suferă decât să sufere copilul." (Buescu 1991, 90-91).

Pasajele vocale sunt tratate diatonic sau intens cromatizate pentru a sublinia legătura organică dintre psihologia personajelor și dramaturgia muzicală.

Compozitorul face apel la declamație pentru a transmite tensiunea dramatică. Ca urmare, scriitura vocală se bucură de o frazare corespunzătoare, specifică limbii române, prin apelul la formule ritmice sincopate, contratimpate sau în trioleți. Dragostea pentru vocea umană se face cunoscută din migala pe care o demonstrează în demersul prozodic și în potrivirea cuvintelor pe muzică (sintactic).

Mezzo-soprana Maria Snejina, care, la fel ca și soprana Aca de Barbu, cântase pe marile scene europene ale vremii, își nota că :

> „acest unic act era atât de greu, de zbuciumat, cerea atâta energie şi glas în toate registrele, glas plin şi poruncitor, ameninţător şi câteodată fanatic, încât ieşeam de la

spectacol sleită de puteri, mult mai obosită decât după *Aida* sau *Trubadurul*. Opera îmi plăcea foarte mult. [...] Aveam o satisfacţie artistică deplină. La premiera ei a asistat George Enescu, după care l-a felicitat pe Nicolae Brânzeu, ne-a trimis în culise felicitări pentru interpretare." (Smântânescu 1974, 263-264).

Lucrarea se află, din punct de vedere al tensiunii muzicale, într-un *crescendo* continuu prin introducerea și întrepătrunderea cu abilitate a motivelor muzicale construite în așa fel încât să sublinieze incertitudinea mamei. O dramă care se naște între dorința de a salva fizic fiul și dorința de a îi salva sufletul. „*Coliziunea dintre dragoste şi crimă se construieşte în jurul ideii de sacrificiu şi irumpe în bocetul final – un sunet stins şi învăluit în durere.*" (Brânzeu 2022, 115).

Construcția vocală – de linie – impune pentru interpretare voci dramatice și ambitusul surprins în figura de mai jos :

Mama	do1 - do 3
Bătrâna	sol♯ mic - si ♭ 2
Paznicul	la ♭ mare - mi1

Fig. 2 Tabel reprezentând ambitusul rolurilor din opera *Săptămâna luminată* de Nicolae Brânzeu

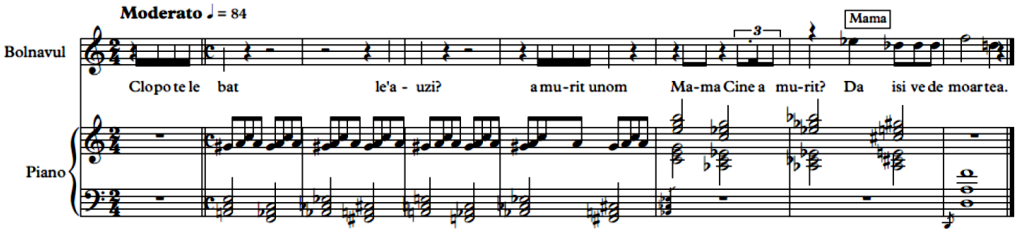
Influențe stilistice oglindite în operă.

Prin *Săptămâna luminată, operă pe care o dedică mamei sale,* compozitorul își devoalează atracția pentru genul muzicii dramatice pe care îl va mai aborda de-a lungul vieții sale încă de șapte ori.

Chiar dacă celelalte opusuri vor fi o plenitudine a expresivităţii neoromantice, în prima sa operă, Nicolae Brânzeu, germinează un ecou expresionist datorită exacerbării expresiei muzicale.

Opera lui Brânzeu creează stări profunde auditoriului uneori vecine cu angoasa, dar și cu sublimul și se desfășoară într-un cadru tonal lărgit deoarece considera că atonalitatea este binevenită în muzică doar:

„atunci când expresia muzicală cere mijloace tari şi când cele normale au fost epuizate printr-o gradare echilibrată, sau când ideea muzicală însăşi cere într-un moment al dezvoltării discursului muzical o atmosferă de nesiguranţă tonală". (Brânzeu 1938, 44).



Exemplul nr. 11: *Săptămâna luminată*, măsurile 892-899

Climatul expresionist din opera *Săptămâna luminată* se remarcă prin: conţinutul tensionat al subiectului, personajele cu nume de funcţii (mama, bătrâna, paznicul, bolnavul), construcția paroxistă a finalului, dar și datorită tonalităţilor lărgite cromatic, recurenţei simbolice a motivelor, sonorității aparatului orchestral și diverselor indicații de culori ale vocii pentru rolurile cântate – *con dolore, misteriosso, cu groază reținută, înfrigurată, îngânat, sotto voce, furioasă, dezamăgită, sufocată, dolce, expressivo, cu spaimă, cu groază, cu durere și groază, cu mai mare deznădejde, decisă*. Un element de noutate în istoria operei românești este adus în *Săptămâna luminată* prin tratarea rolului bolnavului în manieră parlato (rol scandat). Intervenţiile bolnavului, scurte dar dese, necesită în cele mai multe cazuri din partea interpretului precizie ritmică metronomică. Toate detaliile prezentate mai sus îi determină pe muzicologii Doru Popovici și Despina Petecel Theodoru să indice lucrarea *Săptămâna luminată* ca fiind prima operă românească de tip expresionist.

Opera va vedea din nou lumina rampei, după o lungă perioadă, la Cluj-Napoca în sala Euphorion a Teatrului Naţional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca în data de 11 Aprilie 2009. Caietul program surprinde nume remarcabile precum : Silvana Coltor - *Mama*, Iulia Merca - *Bătrâna*, Florin Sâmpelean - *Paznicul*, Vlad Crosman - *Bolnavul*, Eugen Szabo - *Moartea*, Andrei Galoş - *Copil 1*, Silvia Papadopoulos Bica - *Copil 2*, Irina Ţiglar - *corepetitor*. *Mişcare scenică este semnată de* Mihaiela Oltean, *pregătire cor* de Natalia Spân, *scenografia* de Alexandru Tencariu și Alexandru Mihăileanu, *costumele* poartă amprenta de designerului Lucian Broscăţean. *Conducerea muzicală este semnată de* Victor Gh. Dumănescu iar regia artistică de Nicolae-Mihai Brânzeu.

Reverberații în presa vremii.

Marile figuri ale muzicologiei timpului s-au exprimat în termeni elogioși la adresa *Săptămânii luminate*, fapt care ne îndreptățește să spicuim câteva citate edificatoare asupra receptării operei.

> „D-l N. Brânzeu nu a scris numai o victorie nemuritoare pe câmpul compoziţiei, dar a trecut cel mai greu examen de dirijor, întrucât domnia sa, personal, și-a condus cu o competenţă și cu un dinamism impresionant capodopera, fiind răsplătit cu lungi şi meritate ovaţiuni din partea unui public de elită intelectuală [...]". (Lazăr 1943, 6).

Emanoil Ciomac – aspru critic al vremii, scria imediat după premiera dublă a *Săptămânii luminate* de Brânzeu și a baletului *Priculiciul* de Zeno Vancea că:

„La Opera Română de multe ori în cei doi ani din urmă – biruinţa e cu atât mai completă şi mai semnificativă. Seria fericită (n. a operelor) începe cu *Alexandru Lăpuşneanu* şi *Capra cu trei iezi,* culminând cu *Demoazela Măriuţa* – un cap de operă al artei româneşti – serie care sperăm să fie încununată cu reprezentarea lui *Oedip* – astăzi continuă cu o puternică dramă muzicală datorită ştiinţei şi talentului complex al domnului Brânzeu. (...) *Săptămâna luminată*, ascultată cu încordare timp de aproape un ceas şi jumătate, a fost aclamată cu entuziasm, deşi caracterul ei grav şi sumbru numai la însufleţire nu poate da loc". (Ciomac 1943, 2).

Ecouri se regăsesc în presă și după un an de la primul spectacol, când George Breazul subliniază că : „impresionanta operă românească *Săptămâna luminată* de Nicolae Brânzeu, marele succes al stagiunii anului trecut" (Breazul 1944, 3) menține vie atenția spectatorilor.

La toate acestea, se adaugă nenumărate remarci semnate de Alexandru Cosmovici, Virgil Gheorghiu, Leo Clamuski sau Simionescu-Râmniceanu, însă nu putem să trecem neobservate paginile redactate, la 19 ani de la premieră, de Octavian Lazăr Cosma, care ies din sfera întipărită de cei care participaseră la spectacole. Iată cum, sub un vădit aer punitiv, era catalogată opera :

„Misticismul, obscurantismul, naturalismul – iată câteva din trăsăturile acestei lucrări, exponentă a ideologiei reacţionare. Lipsa de aderenţă la viaţă, cultul morţii, crima – toate plutesc în atmosfera muzicii de operă în care nu există nici un personaj pozitiv, nici un sentiment uman. Chiar şi atunci când compozitorul încearcă să contureze o linie melodică, ea nu aduce nici o licărire de lumină în această operă în care moartea este eroul principal. Asemenea lucrări depresive, pesimiste, propovăduitoare ale ideologiei reacţionare, lipsite de orice valoare, sunt cazuri izolate în creaţia românească de operă." (Cosma 1962, 88-94).

Nicolae Brânzeu, în 1966, deplângea într-un memoriu „obiectivitatea științifică (n. de care) dă dovadă tov. O. Lazăr Cosma când ocolind numele autorului textului și analizând numai textul, lasă să se bănuiască că eu aș fi autorul lui?" (Brânzeu 1966, 4). Nu e de mirare că opera a fost sortită sertarului atâția zeci de ani, cu toate acestea, documentele prezintă un act injust al celor care au diriguit, influențați de politic, viața muzicală românească.

Chiar și în anul 2017, același autor format sub auspiciile comunismului ridică întrebări dacă *Săptămâna luminată* a fost „un spectacol izbutit, într-adevăr?" (Cosma 2017, 588).

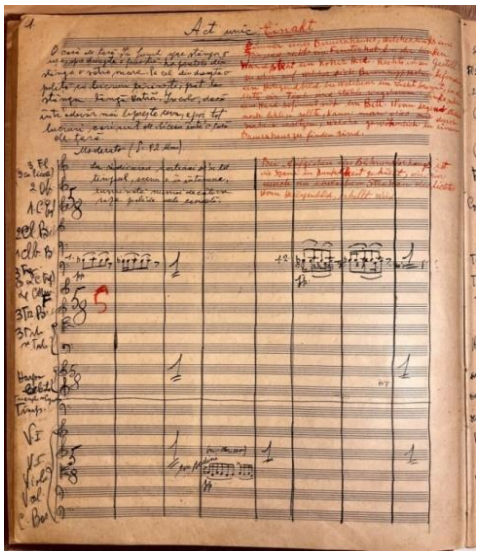


Fig. 3 *Săptămâna Luminată* de Nicolae Brânzeu, partitura generală, prima pagină. Partitura se regăsește în biblioteca Operei Naționale Române București.

(sursă foto: arhiva familiei Brânzeu)

Fig. 4 Nicolae Brânzeu în anul 1947.

(sursă foto: arhiva familiei Brânzeu)

În loc de concluzii.

În urma premierei, George Enescu îi adresează lui Tiberiu Brediceanu o recomandare pentru autorul *Săptămânii luminate* în vederea angajării pe un post de dirijor al Operei Naționale Române din București. Enescu conchidea despre Brânzeu: „Ca muzician este prea cunoscut pentru ca să-ţi enumerez aci meritele; pe lângă talentul său de compozitor posedă şi un real talent de şef de orchestră.” (Enescu 1943).

Referințe bibliografice

Brânzeu, Nicolae. 1938. *Muzica Românească, realizări-năzuinţe*, în „Rânduiala”, Volumul III, caietul 1. p. 47.

Brânzeu, Nicolae. 1966. Fragment din memoriul adresat lui Pompiliu Macovei - Președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă. Documentul în copie, redactat la mașină, se păstrează în arhiva familiei Brânzeu, 25 noiembrie, p. 4.

Brânzeu, Nicolae. 1975. *Amintiri şi gânduri despre muzică*, Arad. Fragment facsimil din manuscrisul necenzurat, redactat în cerneală, al compozitorului. Manuscrisul se păstrează în arhiva familiei Brânzeu.

Brânzeu, Nicolae-Mihai. 2022. *Nicolae Brânzeu Viața și opera*. București: Editura Muzicală.

Breazul, George. 1944. C*ronică muzicală. Premiera Operei Săptămâna luminată*, în „Acţiunea”, București, 5 martie, p. 3.

Buescu, Corneliu. 1991. *Aca de Barbu*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Ciomac, Emanoil. 1943. *Opera Română Săptămâna luminată, dramă muzicală de N. Brânzeu - Priculiciul balet de Zeno Vancea*, în „Timpul", București, 3 mai, p. 2.

Cosma, Lazăr Octavian. 1962. *Opera românească*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R..

Cosma, Lazăr Octavian. 2017. *Hronicul Operei Române 1921-1953*, vol. 2. București: Editura Academiei Române.

Enescu, George. 1943. Recomandare. (material preluat din Brânzeu, Nicolae-Mihai. 2022. *Nicolae Brânzeu Viața și opera*. București: Editura Muzicală. p. 35).

Lazăr, Nicolae. 1943. Cronică muzicală. *Săptămâna luminată,* dramă lirică de Nicolae Brânzeu, în „Rampa" III, 74, București, 9 mai 1943. p. 4.

Smântânescu, Dan. 1974. *Portrete şi autoportrete: cântăreţi români*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.

DOI: 10.35923/QR.10.03.13

Ani-Rafaela CARABENCIOV
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Concertul pentru orchestră de coarde în creația românească – coordonate stilistice[1]

Abstract: (*The Concerto for string orchestra in Romanian creation – stylistic coordinates)* The concerto for string orchestra was approached by Romanian composers in the mid 20th century, using various methods, which have highlighted the immense potential a string ensamble can encompass. Multiple phases can be distinguished in the genre's stylistic evolution, 1950-1960 (Sigismund Toduță, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea), 1960-1980 (Wilhelm Georg Berger, Adalbert Winkler, Remus Georgescu, Mircea Chiriac, Șigismund Toduță, Vasile Herman), 1980-2000 (Vasile Timiș, Viorel Munteanu, Liana Alexandra, Ulpiu Vlad). Frequently resorting to the structure of the Baroque style, some composers managed to create musical speeches of great virtuosity and expressivity, similar to those of a lead singer, using all the elements of the musical language: melody, rhythm, dynamics, agogic, timbre.

Keywords*:* *Concert, string orchestra, romanian composers, style, neoclassicism.*

Rezumat: Concertul pentru orchestră de coarde a fost abordat de către compozitorii români la mijlocul secolului XX, în diferite modalități, care au scos în evidență imensele valențe de care poate dispune un ansamblu instrumental. În evoluția stilistică a genului se disting mai multe etape: 1950-1960 (Sigismund Toduță, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea); 1960-1980 (Wilhelm Georg Berger, Adalbert Winkler, Remus Georgescu, Mircea Chiriac, Sigismund Toduță, Vasile Herman) ; 1980-2000 (Vasile Timiș, Viorel Munteanu, Liana Alexandra, Ulpiu Vlad). Recurgând frecvent la structura genului baroc, unii compozitori au reușit să realizeze discursuri sonore de mare virtuozitate și expresivitate, comparabile cu cele demonstrate de un solist, utilizând toate elementele limbajului muzical: melodice, ritmice, dinamice, agogice, timbrale.

Cuvinte-cheie: *concert, orchestră de coarde, compozitori români, stil, neoclassicism.*

Apărut şi în muzica românească la începutul secolului XX, „genul care propune o desfăşurare a discursului sonor în care orchestra însăşi devine un instrument al cărui spirit concertant se impune" se manifestă sub cel puţin două modalităţi: *Concertul pentru orchestră de coarde* și *Concertul pentru orchestră*, în componenţe instrumentale variabile, fiind însoțit/sau nu de instrument/instrumente obligate.

[1] Această temă a fost tratată pe larg în cartea subsemnatei, „Concertul pentru orchestră de coarde în creația muzicală românească din a doua jumătate a secolului XX", ca rod al cercetării doctorale. Am reluat subiectul, la nivel restrâns, pentru a retrezi interesul muzicienilor profesioniști asupra acestui gen muzical intrat, pe nedrept, într-un con de umbră.

În muzica românească din a doua jumătate a secolului trecut sunt însă cei mai numeroși compozitori care au abordat „un stil cu tendințe camerale, cel al *concertului pentru orchestră de coarde*, în care se resimt certe influenţe neoclasice, autorii respectivi recurgând frecvent la structura genului baroc, exprimată prin dialogul între solişti şi tutti" (Carabenciov 2009, 25), astfel că referirile se vor face strict la această perioadă.

Evoluția stilistică a acestui gen poate fi urmărită pe parcursul mai multor etape, însă trebuie remarcat faptul că cele mai multe lucrări au fost compuse în deceniul 1950-1960 de către nume importante ale școlii noastre de compoziție, precum: Aurel Stroe – Concert pentru orchestră de coarde (1951/refăcut parțial în 1956), Sigismund Toduță – Concertul pentru orchestră de coarde nr. 1 (1951), Paul Constantinescu – Concert pentru orchestră de coarde (1955), Anatol Vieru – Concert pentru orchestră de coarde nr. 2, op. 16 (1955), Ion Dumitrescu – Concert pentru orchestră de coarde (1956), Alfred Mendelsohn – Concerto grosso pentru cvartet de coarde și orchestră de coarde (1956), Doru Popovici – Concertino pentru orchestră de coarde, op. 9 (1956), Mircea Istrate – Muzică stereofonică pentru două orchestre de coarde (1957/1959), Nicolae Szalay – Concert pentru orchestră de ocarde (1957), Tudor Ciortea – Concert pentru orchestră de coarde (în 1958), Ludovic Feldman – Concert pentru două orchestre de coarde, celestă, pian și percuție (1958), Ede Terényi – Concertino pentru orchestră de coarde și orgă electronică (1958/1969), Liviu Glodeanu – Concert pentru orchestră de coarde și percuție, op. 5 (1959), Lucian Meţianu – Concert pentru orchestră de coarde (1959), Mircea Basarab – Concert pentru 18 instrumente de coarde (1959), care este o revizuire și adaptare a Concertului de cameră pentru 2 viori și violă, Nicolae Beloiu – Concert pentru 18 instrumente de coarde (1959/1972).

Pentru relevarea coordonatelor stilistice ale genului se va face o incursiune succintă, dar obiectivă, în câteva lucrări considerate semnificative din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Clujeanul Sigismund Toduță, unul dintre cei mai importanți exponenți ai generației de compozitori formați în perioada interbelică, și-a făurit, după opinia lui Vasile Herman, „o adevărată şcoală cu coordonate stilistice particulare", autorul inaugurând acest gen cu un opus în care „orientarea spre folclorul autohton se înscrie în spiritul tradiţiilor neoclasice ale epocii, în sensul regândirii cu mijloace muzicale moderne a spiritului concertant din *concerto-ul grosso* al secolului al XVIII-lea" (Carabenciov 2009, 26). Cele trei părți ale lucrării sunt concepute pe baza temei inițiale, metamorfozată în sens ciclic printr-un travaliu „de tip figural-celular, în care elementele de *torculus* şi *porrectus* aparţinătoare cântecului-temă de la care se porneşte, sunt manipulate în spiritul variaţiei continue" (Herman 2004, 31). Tema o regăsim sub forma unui cântec de leagăn în partea a II-a, *Andante molto*, în alternanța de măsuri - 2/4 cu 3/4 -, iar în partea a III-a, *Allegro giocoso,* ca un dans viguros, însă într-o nouă variantă ritmică, cu organizarea metrică de 5/8 - 3/8, sub forma unui rondo monotematic.

Provenit din Cvartetul de coarde nr. 1 (1947/1955), Concertul pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu s-a distins prin „originalitatea inspirației, prin măiestria componistică, autorul recurgând la reconsiderarea unor soluții sugerate de limbajele arhaice ca modalități de acces la esența limbajelor moderne, fără a fi complet eliberat de cântecul popular autentic" (Carabenciov 2009, 26), oferind astfel o altă perspectivă stilistică asupra genului.

Cu prilejul primei audiții a lucrării, la 16 februarie 1956, muzicologul Vasile Tomescu remarca, într-un interviu, câteva aspecte relevante: „Temele sunt create personal în structura şi elementele cântecului popular, rămânând doar vagi aluzii la formele şi cadențele melodice, utilizând totodată procedee armonice, polifonice şi de construcție mai evoluate, mai îndrăzneţe" (Tomescu 1967, 341). Se mai poate sublinia și faptul că lucrarea a fost concepută în trei părți (*Allegro, Andante appassionato, Rondo*), în loc de patru, într-o țesătură instrumentală care tinde spre o sonoritate orchestrală, ceea ce, de asemenea, ne arată că intenția compozitorului a fost de la bun început orientată spre conceperea unei lucrări concertante, chiar dacă, inițial, s-a gândit la un cvartet de coarde.

Vrând să reediteze experiența lui Paul Constantinescu, Concertul pentru orchestră de coarde de Ion Dumitrescu, compus tot în 1956, respectă, însă, tiparul cvartetului de coarde, fiind alcătuit din patru părți. *Allegro con brio* – prima mișcare, este scrisă după principiile formei de sonată, compozitorul folosind o ritmică şi o ornamentație plină de nerv, mai ales la temele principale, având un colorit modal, asemenea colindelor românești, discursul muzical reliefându-se într-o alternanță de măsuri binare şi ternare (2/8, 3/8, 4/8). În contrast, *Andante soave molto semplice* – a doua mișcare, este concepută pe o structură tristrofică (A-B-A), în care discursul melodic se naște dintr-o melodie foarte simplă, construită pe intervalul de terță mică, aceasta fiind expusă într-un *parlando-rubato,* asemenea unui bocet.

Partea a III-a – *Allegro scherzando* – scrisă în formă de rondo cu elemente de sonată, pe schema A B Avariat C A B A Coda, aduce o temă refren (A) cu un discurs vioi și antrenant, mai ales datorită alternanței metrice (7/8 cu 4/8), imprimând lucrării o atmosferă veselă, de sărbătoare. Legătura compozitorului Ion Dumitrescu cu folclorul, mai ales în această mișcare, este subliniată și de etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu, care observă faptul că tema „amintește ca material sonor de unele semnale din bucium, dar mai ales de o hăulitură culeasă din Oltenia" (Ciobanu 1964, 14). Finalul, *Allegro risoluto – sonoro con entuziasmo,* este conceput într-o formă tripartită A – B – Avariat + Coda, într-un discurs expresiv, în care compozitorul realizează o atmosferă plină de dinamism în strofa A, căreia îi urmează un discurs liric, asemenea unei doine populare, supus însă unui travaliu tematic extrem de dens, mai ales în privința ritmicii folosite, autorul ajungând la poliritmii de mare efect.

La rândul său, și compozitorul Tudor Ciortea reflectă o gândire polifonică, mai apropiată cvartetului de coarde, în Concertul său pentru orchestră de coarde (1958) discursul muzical - de esență modală - îmbinând elemente ale stilului neobaroc cu un

folclor stilizat. Astfel, în prima parte – *Allegro moderato* – autorul construiește o fugă, remarcabilă prin severitatea construcţiei, autorul împletind cu multă măiestrie linii melodice bine conturate, fără a viza efecte orchestrale deosebite. Mișcarea a doua, *Andante maestoso,* se impune prin atmosfera melancolic-nostalgică, compozitorul folosind aici un cântec lung, în măsura de 5/4, pe care îl tratează într-o savantă împletire polifonică. Finalul, *Allegro vivace,* construit în formă de rondo (A B A C Avariat Coda) și bazat pe o ritmică pregnantă „ce are contingenţă, după opinia lui Andrei Porfetye, cu cea a unui Bach (în concertele brandenburgice) sau Hindemith (în concertele sale de cameră)" (Porfetye 1964, 24), sugerează caracterul unui dans popular românesc.

Mai restrânsă numeric, creația deceniului 1960-1970 va fi influențată de două orientări: linia estetică a unui „modern radical" promovată de compozitorii interesați de muzica nouă, de avangardă (Anatol Vieru, Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah, Adrian Raţiu, Myriam Marbé, Dan Constantinescu, Aurel Stroe, Cornel Ţăranu și alții) sau de linia estetică a unei „modern moderat" (Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Dumitru Capoianu, Carmen Petra-Basacopol etc.), în sensul unei „moderaţii între vechi şi nou, al echilibrului între tradiţia simfonică universală (mai cu seamă franceză) şi principii ale folclorului românesc" (Sandu-Dediu 2002, 149).

În acest context, se impun cu lucrări compozitorii: Dieter Acker – Concert pentru orchestră de coarde (1961), Wilhelm Georg Berger – *Concerto grosso* pentru orchestră de coarde (1961), Adalbert Winkler – *Concerto grosso* pentru orchestră de coarde (1962), Cristea Zalu – Concert pentru orchestră de coarde (1964), Remus Georgescu – Concert pentru orchestră de coarde (1965), Cornelia Tăutu – *Concertino* pentru orchestră de coarde (1965) și Mircea Chiriac – Concert pentru orchestră de coarde (1966), marcând evoluția stilistică a genului.

Muzician complex - compozitor, violonist, violist, dirijor, dublat de un împătimit cercetător (estetician, analist, istoriograf, teoretician, critic muzical) – Wilhelm Georg Berger s-a impus în viaţa muzicală românească printr-o prolifică activitate, desfășurată pe plan componistic și muzicologic. Cu toate că autorul a refuzat apartenenţa la un anumit curent estetic, stilistic vorbind, creația are o pecete neoclasică sau neobarocă, observația fiind justificată prin vizibilitatea abordării mai ales a formelor vechi, precum *Passacaglia, Toccata, Aria, Coralul, Fuga, Variaţiunea.* Acest aspect se remarcă și în *Concerto grosso*, scris în anul 1961. Lucrarea este alcătuită din cinci părţi: *Allegro, Andante meditativo, Presto veloce, Tema cu variaţiuni* (6 variaţiuni +Coda), *Fuga,* într-o scriitură care utilizează un grup *concertino*, alcătuit din vioară, violă şi violoncel, având rol solistic, în dialog cu *tutti,* asemenea procedeelor de scriitură specifice epocii baroce, fapt remarcat încă din titlul lucrării.

La Adalbert Winkler, forma de *concerto grosso* se justifică doar prin existența grupului *concertino*, întrucât compozitorul folosește o factură mai mult armonică, deosebindu-se față de concertul lui Wilhelm Georg Berger, în a cărui scriitură se observă clar dorința autorului de a realiza o atmosferă specifică Barocului, el folosind o tratare polifonică amplă.

În concertul său, Remus Georgescu reușește să transpună o serie dodecafonică în variate ipostaze, fie că este vorba de forme clasice, precum sonata sau liedul, fie forma barocă a fugii, realizând un tot unitar, într-un limbaj în același timp contemporan. Spiritul concertant al partiturii este evident mai ales în mișcarea a II-a, unde se disting soliștii din ansamblul general al orchestrei, apoi prin dialogul instrumentelor soliste din partea a III-a și prin rolul predominant concertant al ansamblului însuși în tot discursul muzical.

Creat în anul 1966, concertul scris de Mircea Chiriac se remarcă prin caracterul ciclic, anunţat încă din introducerea în care se schiţează întregul material tematic ce va fi prelucrat pe parcursul lucrării. Este evidentă preocuparea autorului pentru construirea unui discurs muzical ce vizează concizia, unitatea tematică şi de stil, în care elementul dinamic, viguros şi cel liric se înfruntă. Construit, din punct de vedere arhitectonic, în forme clasice: partea I – *Allegro de sonată - Allegretto ma non troppo*, precedată de o introducere lentă - *Sostenuto*; partea a II-a – *lied, Lento, rubato, quasi una ballata*; partea a III-a – rondo, *Allegro deciso* – lucrarea este o mărturie a asimilării de către autor a elementelor intonaţionale de sorginte modal-cromatică, cu puncte de sprijin pe anumiți centri tonali, şi ritmică, sugerate de folclor în esenţa lor şi valorificate într-o structură modernă.

În deceniul 1970 – 1980, genul concertant pentru orchestră de coarde este reprezentat de lucrările scrise de Josif Hencz – Muzică pentru coarde și percuție (1973) și Concert pentru orchestră de coarde (1977) și Concertele nr. 2 şi nr. 3 de Sigismund Toduţă, lucrări în care aparatul orchestral, chiar dacă este redus doar la timbrul instrumentelor de coarde, „este tratat polifon cu deosebită inventivitate, ceea ce conferă o expresivitate deosebit de diversificată, de sugestivă discursului muzical" (Carabenciov 2009, 27). Conceput pe linia dezvoltării cromaticii de esenţă modală, Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde (1973) de Sigismund Toduță este construit în patru părţi: *Preludiu, Fuga* şi *Toccata*, cărora le-a alăturat (intercalând între ultimele două), ca parte a III-a - *Recitativ* şi *Arioso*, pentru a obţine necesara alternanţă de mişcări lente şi rapide.

Creaţie a anului 1974, în care autorul sugerează predilecţia pentru revitalizarea formelor şi mijloacelor de expresie în spirit neoclasic chiar din titlul lucrării, Concertul nr. 3 pentru orchestră de coarde - *in stile antico* – de același Sigismund Toduță, reprezintă o altă treaptă stilistică, fără ca muzica să piardă ceva din substanţa ei românească. Arhitectonica lucrării este cu totul neobişnuită: Partea I - *Ostinato* – o temă cu 26 de variaţiuni + Coda, Partea a II-a – *Aria* - în formă bistrofică: A – B, Partea a III-a – *Danza* – o fugă amplă alcătuită din trei secţiuni: A-B-C + tranziţie + A/C.

Mai trebuie amintit *Concertino*-ul pentru orchestră de coarde (1974), intitulat sugestiv „Momente", lucrare destinată cvartetului de coarde, inițial, apoi redimensionată pentru orchestră de Irina Odăgescu-Ţuţuianu și Concertul pentru orchestră de coarde de Vasile Herman, scris în 1978. Inspirația folclorică se poate vedea deja din felul în care compozitorul și-a intitulat cele patru părți: 1. *Cântec lung – Adagio*

rubato; 2. *Descântec – Animato ma non troppo*; 3. *Bocet – Lento molto rubato*; 4. *Dansuri – Allegro moderato alla danza.* Cântece doinite, bocet sau joc, ritmuri vii, de dans, rubato-uri sau elemente improvizatorice, toate desfășurate într-un stil concertant modern, ne arată dimensiunea componistică a autorului.

În 1980, compozitorul Sigismund Toduță mai dă la iveală un al patrulea concert, scris pentru orchestră de coarde și orgă, pentru ca în deceniul următor, 1980-1990, genul să fie revigorat numeric prin contribuții importante: Mihai Ghircoiașiu – Concert pentru coarde (1981), Sorin Lerescu – „Ambiențe", Concert pentru orchestră de coarde (1981), Carmen Petra-Basacopol – Concert pentru orchestră de coarde (1981), Ulpiu Vlad – „Vise II", Concert pentru orchestră de coarde (1982), Marcel Ionel Spinei – Concert – *Omagiu lui Cantemir*, op. 6, pentru dublă orchestră de coarde (1983), Cătălin Florin Ursu – Concert pentru orchestră de coarde (1984), Dieter Acker – Concert pentru orchestră de coarde (1984) și Muzică pentru orchestră de coarde și harpă (1987), Liana Alexandra – *Larghetto* pentru orchestră de coarde (1988), Mircea Chiriac – Concert nr. 2 pentru orchestră de coarde, op. 22 (1983) care este versiunea orchestrală a Cvartetului de coarde nr. 3 și Concert nr. 3 pentru orchestră de coarde, op. 23 (1987), Vasile Herman – Concert pentru coarde și percuție (1986).

Dintre acestea, a atras atenția Concertul pentru orchestră de coarde de Carmen Petra-Basacopol, partitură a anului 1981, care conţine o muzică ce sugerează o atmosferă sumbră, mai dramatică, în care temele decurg unele din altele, se transformă, dar păstrează acelaşi ton misterios, tensionat.

Deşi alcătuit din patru părţi, cu titluri de filiație programatică: *Nocturnă (Andante malinconia), Fantezie (Allegro appassionato), Elegie (Adagio molto rubato)* şi *Burlesca (Allegro vivo),* concertul trebuie considerat ca o piesă unitară. „Elementul comun al celor patru părţi îl constituie conţinutul dramatic, transfigurat în prima parte, dar extrem de accentuat în *Fantezie* şi *Elegie,* două părţi legate între ele, pentru ca în *Burlescă,* sub aparenţa unei teme dinamice şi joviale, să apară acelaşi conţinut, cu tente mai tragice uneori, datorat multitudinii cromatismelor, în momentele de dezvoltare sau în şirul unor acorduri placate", spune autoarea într-un manuscris.

Ultimul deceniu al secolului trecut este reprezentat de Concertul pentru orchestră de coarde, „Dyaphonies" (1990) de Vasile Timiş, a cărui scriitură poate fi asociată „neoclasicismului cromatic în genul lui Hindemith" (Sandu-Dediu 1998), urmând Concertul pentru orchestră de coarde (1991) de Liana Alexandra, gândit în două mişcări: *Moderato* şi *Allegro,* al căror discurs se bazează pe un spaţiu modal de factură consonantă.

Din „uriaşa clasă de compoziţii" a Viselor concepută de Ulpiu Vlad, „fiecare irepetabil și sublim, fiecare netraumatizând, neobosind, încântând, fascinând" (Marin Marian 2020, 5), Concertul pentru orchestră de coarde „Din bucuria viselor" (1991) este o remodelare contemporană a genului concerto grosso, în timp ce Concertul pentru orchestră de cameră „Jocul viselor I" (1992), de același autor, construit liber, în trei

părţi, „se bazează pe transfigurări succesive ale unor sonorităţi specifice melosului popular” (Sandu-Dediu 1992, 40).

Scris în patru părți, arcuite pe tipare clasice (P. I – o amplă introducere în formă liberă sau sonată fără dezvoltare, P. II – sonată cu repriză inversată, P. III – lied variațional, P. IV – rondo), înlănțuite ciclic prin circulația unor motive și teme, dar și prin modul unic care stă la baza lucrării, *Concerto per archi* de Viorel Munteanu este următoarea lucrare, în ordinea cronologică a deceniului ’90. Scris în 1993 ca variantă orchestrală a Cvartetului de coarde nr. 2 (1988), concertul ne dezvăluie o lume sonoră de filiație populară și bizantină, în care se resimt și trimiteri la Sonata a III-a „în caracter popular românesc” de George Enescu, fără utilizarea vreunui citat, însă, aspect ce conferă lucrării și atribute neoclasice.

Tot o creație a anului 1993 este și Concertul de cameră pentru orchestră de coarde de Liviu Marinescu, un compozitor stabilit în S. U. A., care a scris și muzică de film și televiziune, dar și muzică de scenă pentru Teatrul „Nottara” din București.

Parcurgând o listă semnificativă de lucrări aparținând genului concertant pentru orchestră de coarde, observăm că acesta a fost abordat pe coordonate stilistice dintre cele mai diverse, folosind elemente de limbaj care scot în evidenţă imensele valenţe de care poate dispune un ansamblu instrumental în a realiza discursuri sonore de mare virtuozitate sau de o deosebită expresivitate, comparabile cu cele demonstrate de un solist, utilizând toți parametri muzicali. Se remarcă, mai ales, faptul că majoritatea acestor lucrări au avut ca sursă de inspirație cântecul popular, cu modalismul lui specific, pe care compozitorii au știut să-l armonizeze și prelucreze prin noi procedee tehnice, păstrând însă un climat specific național. În privința metodelor de compoziție folosite, se observă tot mai frecvent tendinţa polifonizării discursului orchestral, contrapunctul armonic fiind înlocuit treptat prin contrapunctul modern, cu linii independente sau autonome, expresiv conturate.

Referințe bibliografice

Cărți

Banciu, Gabriel. 2004. *Importanţa concertelor pentru orchestră de coarde în creaţia lui Sigismund Toduţă*, în Studii toduțiene. Cluj-Napoca: Editura Media Musica.

Bentoiu, Pascal. *Concertul pentru orchestră de coarde de Tudor Ciortea*, prezentare copertă LP, ECE-0324. Bucureşti: Casa de Discuri Electrecord.

Buciu, Dan. 1981. *Elemente de scriitură modală*. București: Editura Muzicală.

Bughici, Dumitru. 1982. *Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană*. București: Editura Muzicală.

Carabenciov, Ani-Rafaela. 2013. *Concertul pentru orchestră de coarde în creația muzicală românească din a doua jumătate a secolului XX*. Cluj-Napoca: Editura Risoprint.

Ciortea, Tudor. 1965. *Concert pentru orchestră de coarde*. București: Editura Muzicală.

Cosma, Viorel. 1989. *Muzicieni din România - Lexicon*, vol. 1 (A-C). București: Editura Muzicală.

Cosma, Viorel. 1999. *Muzicieni din România – Lexicon*, vol. 2 (C-E). București: Editura Muzicală.

Cosma, Viorel. 2000. *Muzicieni din România – Lexicon*, vol. 3 (F-G).București, Editura Muzicală.

Cosma, Viorel. 2003. *Muzicieni din România – Lexicon*, vol. 6 (Max-Mus). București: Editura Muzicală.

Cosma, Viorel. 2004. *Muzicieni din România – Lexicon*, vol. 7 (N-O-Pip). București: Editura Muzicală.
Cosma, Viorel. 2006. *Muzicieni din România – Lexicon*, vol. IX (Ș-Z). București: Editura Muzicală.
Cozmei, Mihail. 2005. *Existenţe şi împliniri*, Dicţionar biobibliografic, domeniul MUZICĂ, Universitatea de Arte George Enescu. Iaşi: Editura Artes.
Dumitrescu, Ion. 1971. *Concert pentru orchestră de coarde*, Bucureşti: Editura Muzicală.
Duţică, Gheorghe. 2004. *Simfonia I - Glossa de Viorel Munteanu*, Prefaţă la partitură. Bucureşti: Editura DoMinor.
Herman, Vasile. 1977. *Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească*.București: Editura Muzicală.
Herman, Vasile. 2004. *Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Tod*uţă, în Studii toduțiene. Cluj-Napoca: Editura Media Musica.
Marinescu, Mihaela. 1983. *Concertul instrumental românesc*. București: Editura Muzicală.
Sandu-Dediu, Valentina. 2002. *Muzica românească între 1944-2000*, București: Editura Muzicală.
Sandu-Dediu,Valentina. 2004. *Muzica nouă între modern şi postmodern*, București: Editura Muzicală.
Tomescu, Vasile. 1967. Paul Constantinescu, București: Editura Muzicală.
Tomescu Vasile. *Glasurile Putnei, Invocaţii, Cvartetul de coarde* nr. 2 de Viorel Munteanu, prezentare pe coperta LP-ului ST-ECE-03668. București: Casa de Discuri Electrecord.
Ţăranu, Cornel. 1979. *Elemente înnoitoare în creaţia lui Sigismund Toduţă*, în Lucrări de Muzicologie, vol. 14, Cluj-Napoca: Conservatorul Ghe. Dima.
Vancea, Zeno. 1968. *Creaţia muzicală românească, sec. XIX-XX*, vol. I. București: Editura Muzicală.
Vancea, Zeno. 1978. *Creaţia muzicală românească, sec. XIX-XX*, vol. II. București: Editura Muzicală.
Voiculescu, Dan. 2005. Polifonia secolului XX, București: Editura Muzicală.

Articole

Arzoiu, Ruxandra. *Carmen Petra-Basacopol, interviu*, în Revista *Muzica*, nr. 2/1993.
Carabenciov, Ani-Rafaela. *Literatura concertantă dedicată orchestrei în creația muzicală românească din a doua jumătate a secolului XX,* în Revista *Artă și educație artistică*, nr. 1-2 (10-11)/2009.
Carabenciov, Ani-Rafaela. *Wilhelm Georg Berger – muzician complex al secolului XX*, în *Zilele Academice Timișorene 2009*, Editor coordonator: Maria Bodó, Editura Universității de vest din Timișoara, 2009.
Ciobanu, Gheorghe. *Ion Dumitrescu -, Personalitatea creatoare şi atitudinea faţă de izvoarele muzicii populare*, în Revista *Muzica*, nr. 7/1964.
Cojocaru, Daniela. *Concertul pentru cvartet de coarde de Paul Constantinescu*, în Revista *Muzica*, nr. 3/2006.
Creţu, Viorel. *Mircea Chiriac. Portrait*, în Revista *Muzica*, nr. 5/1985.
Dănceanu, Liviu. *Portrete componistice. Liana Alexandra*, în Revista *Muzica*, nr. 11/1983.
Dogaru, Anton. *Concertul pentru orchestră de Mircea Chiriac*, în Revista *Muzica*, nr. 12/1967.
Marin, Marian. *Aniversări Ulpiu Vlad: 75*, în Revista *Actualitatea muzicală*, nr. 6/2020.
Murgu, Doru. *Remus Georgescu. Portrait*, în Revista *Muzica*, nr. 3/1986.
Popovici, Doru. *Concertul pentru coarde de Paul Constantinescu*, în Revista *Muzica*, nr. 1/1960.
Porfetye, Andrei. *Tudor Ciortea*, în Revista *Muzica*, nr. 12/ 1973.
Sandu-Dediu, Valentina. *Ulpiu Vlad – Din bucuria viselor*, în Revista *Muzica*, nr. 2/1992.
Sandu-Dediu, Valentina. *Câteva coordonate stilistice ale creației lui Vasile Timiş,* în Revista *Muzica*, nr. 1/1998.
Şurianu, Horia. *Wilhelm Berger. Portrait (II)*, în Revista *Muzica*, nr. 5/1982.
Ştefănescu, Ioana. *Aniversări - Tudor Ciortea*, în Revista *Muzica*, nr. 12/1973.
Tomescu, Vasile, *Ion Dumitrescu. Omul şi opera*, în Revista *Muzica*, nr. 2/1993.
Vancea, Zeno. *Tudor Ciortea*, în Revista *Muzica*, nr. 2/1977.
Vartolomei, Luminița. *Concerto per archi nr. 2 de Sigismund Toduță,* în Revista *Muzica*, nr. 2/1975.

DOI: 10.35923/QR.10.03.14

Matei-Daniel CHIOARIU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Pe scenă. Scurtă analiză a existenței omului în societatea lui I. L. Caragiale

Abstract: (On Stage. Short analysis of the human existence in Caragiale's society): The characters in Caragiale's works serve as representations of the various types of people we encounter in our everyday life, in different situations. For a better understanding of the needs of the characters, I thought that it is necessary to observe them, maybe recalling them from memories, but I focused on analyzing the human lifestyle, with a focus on contrasting the personalities created with such accuracy by Ion Luca Caragiale with those found today. This theme constitutes, moreover, the personal necessity to answer my question: has Caragiale's man, the humbug, found alternatives to overcome the condition of life in today's society? Or has he remained a prisoner of his own limits, of his own illusion? If in his four comedies we put up with themes as the fight for political power, relationships based on social or political interests, the differences between social classes, ambition, betrayal, adultery, manipulation in and out of love, opportunism, lies, then the only way to sweeten the already complicated situations is to satirize man's attempts at his inability to change anything. Moreover, the performances staged in theater institutions aim not only to pay tribute to a great writer, but also to create a manifesto in order to raise awareness of social, political or educational crises through the artistic act.

Keywords*: relationships, society, politics, dualism, opportunism.*

Rezumat: Personajele lui Caragiale constituie tipologii de caracter pe care le întâlnim și în viața de zi cu zi, în diferite situații. Pentru a înțelege interesele sau nevoile unui personaj am considerat necesară observarea lor, poate evocarea lor din amintiri, dar am pus accentul pe analiza stilului de viață al omului, cu insistență pe stiluri comparative între caracterele conturate cu atâta precizie de Ion Luca Caragiale și cele întâlnite astăzi. Tema aceasta constituie, de altfel, necesitatea personală de a-mi răspunde la întrebarea: omul lui Caragiale, moftangiul, și-a găsit alternative de autodepășire a condiției de viață în societatea de azi? Sau a rămas prizonierul propriilor limite, al propriilor iluzii? Dacă în cele patru comedii ale autorului întâlnim teme precum lupta pentru putere politică, relații bazate pe interes social sau politic, diferențele de clase sociale, ambiția, trădarea, adulterul, manipularea în și din dragoste, oportunismul, minciuna, atunci singurul mod de îndulcire a situațiilor deja complicate este constituit de satirizarea încercărilor omului în neputința lui de a schimba ceva. De altfel, spectacolele montate în instituțiile teatrale își propun nu numai omagierea unui mare scriitor, dar și realizarea unui manifest în vederea conștientizării crizelor sociale, politice sau educaționale prin intermediul actului artistic.

Cuvinte-cheie: *relații, societate, politică, dualism, oportunism.*

Dincolo de creionarea și constituirea tipologiilor de caracter în scrierea lui Caragiale, se consideră benefică analiza stilului de viață al omului în contextul unei

societăți în interiorul căreia „se consumau ființe într-un vălmășag amețitor cu mii de gesturi discordante și mii de vorbe, cele mai multe țipate sau răcnite, căutând insistent un auditoriu stabil, în iureșul incontinent” (Iorgulescu 1988: 35). Societatea lui Caragiale atingea toate conditiile de înființare iar în structura sa se regăseau toate tipologiile de caracter sau temperament, pentru a desemna o „lume, lume!”, imatură și pretențioasă decăzută în peisajul citadin. Excesele de orice fel ascunse în spatele explicațiilor filosofice au dezvăluit o literatură tonică, efervescentă, alcătuind un portret dureros de adevărat al omului în micimea lui existențială.

Aplecarea autorului spre critica fină a moravurilor și a satirizării acestora au reprezentat un motiv suficient pentru a căuta detalii spre a înțelege contextul social, politic sau economic ce influența într-un fel sau altul modul de viață al românilor.

Activitatea principală a omului lui Caragiale era „statul de vorbă”, forma de viață a românului era vorbitul fără sens. Vorbitul dovedea capacitatea românului de a nu-și pierde cumpătul în fața crizei. În contextul social-politic actual (impozite mărite, reduceri salariale, majorări de preț, criză economică), oamenii uită de griji, se amuză conectându-se cu lumea lipsită de problematici interne a lui Caragiale. Românului îi este caracteristic un temperament fericit- acesta era publicul lui Caragiale care se trata cu acest tip de antidot, însă, odată terminată piesa de teatru, realitatea actuală se dezvăluia asemenea unui efect advers.

Necesitatea de a vorbi devenea un exil conștient sau inconștient – singura constanță pentru care se investea o energie inepuizabilă. Vorbitul mult, obositor de mult, constituie un scut, de fapt, în fața spaimei de singurătate: „pofta de a vorbi și setea de aplauze sunt de nedespărțit în lumea lui Caragiale” (Iorgulescu 1988: 33). Cel care vorbește, de altfel, nu are nevoie de teme, ci de public. Publicul se împarte, mai apoi, în două categorii: cel care combate, care este la fel de lipsit de substanță și cel care ascultă și aprobă admirativ, care „încuviințează grav”.

Se desprind exemple suficiente din scrierile lui Caragiale ce prezintă tipuri de oratori, de pildă, Rică Venturiano, tipul oratorului oportunist, impostorul, demagogul, pentru care logoreea și impertinența constituie nu numai căi de ascensiune către succesul social, dar și identitate, validare, recunoaștere și îi asigură renașterea miraculoasă din situația penibilă în care se aflase până atunci, poate conferindu-i și un avantaj asupra urmăritorilor săi, salvându-și imaginea terfelită tocmai prin debitul verbal amețitor. Rică Venturiano poate fi corespondentul generației actuale de tineri găgăuți conduși de superficialitate ce aleg „să-și ruineze sănătatea și morala în casele publice sau sărind gardurile mahalalelor” (Gherea 1967: 262).

Aruncând o privire în relațiile de cuplu putem analiza pe de-o parte observarea neajunsurilor moral-afective ale personajelor și pe de altă parte tendința de creare a precedentului. Spre exemplu, infidelitatea sau adulterul, deși acțiuni condamnabile, păreau elemente constitutive ale unui acord convenit în mod tacit între autorii acestora și presupusa victimă, Iar în ceea ce privește alt tip de relații și evoluția lor, existau mari posibilități ca, la un moment dat, Spiridon să devină un Chiriac, tânărul Chiriac ar fi

ocupat poziția lui Jupân Dumitrache, iar pentru Zița, exemplul surorii ei Veta s-ar fi preschimbat cu siguranță într-un mod de viață.

Pe de altă parte, nu mai puțin limitat este Ștefan Tipătescu, oratorul practic, pragmatic. Oferta acestuia constă în condimentarea discursului cu multă seducție, tentativele de manipulare sunt permanent prezente, iar dinamica pe care acesta o creează în jurul său este cu adevărat surprinzătoare, el nu are „puțintică răbdare", astfel încât, l-am putea încadra în tipologia sportivului în discurs sau obiceiuri. Nerăbdarea aceasta îi aduce lipsa de inspirație în tactici, discursuri patetice și, desi nelipsit de farmec, Tipătescu devine prizonier al luptei pentru putere și al dragostei, fiind prins între cele două. Lupta sa este până la urmă împotriva schimbării, păstrându-și de fapt aceeași postură ingrată: amant al Zoei și om de încredere al lui Trahanache. Poate de aceea, începutul piesei îl surprinde pe Tipătescu continuând parcă un discurs început cândva, nu se știe când, „terminând de cetit o frază din jurnal" (Caragiale 2000: 93), iar alături îl acompaniază Pristanda, sluga, oportunistul, cel care, exact ca o molie, se situează numai lângă cei ce ard, lângă cei ce strălucesc, într-o formă sau alta, dorind, ori "să mai ciupească câte ceva de la onorabilul", ori „să ne așteptăm de la dumneaei la o protecție" (Caragiale 2000, 95).

În anii studenției ni se stabileau teme de cercetare, sarcina era de a analiza diferite personaje întâlnite pe stradă, în metrou, în magazine, acasă, oriunde. Necesitatea acestui exercițiu era de a descoperi tipologii de oameni, caractere, istorii, povești, provocarea era serioasă, întrucât odată ochit, personajul ales trebuia urmărit, explorat în cele mai fine detalii iar la final arătat la clasă cu tot istoricul incorporat.

Situarea lui Caragiale spre evidențierea defectelor omului nu mi se pare deloc întâmplătoare, deloc rău-intenționată, în analizele mele studențești i-am întâlnit și pe Coana Joițica, și pe Chiriac și Tipătescu, iar în condițiile acestor întâlniri, oamenii erau glumeți și imperturbabili. Mai mult de atât, în veselia generală a personajelor, se desprindea și un anumit soi de șiretenie în articularea răspunsurilor sau în rostirea întrebărilor.

În aceeasi măsură, „competența lor este universală, se pricep la toate, au soluții pentru orice, pe loc exprimate" (Iorgulescu 1988: 33), încât își îngăduie și sentimente de compasiune sau empatie asupra a tot ceea ce se petrece în "biata țară". Lejeritatea trăncănitului îi oferă omului sensul vieții. Iar sensul vieții este reprezentat tocmai de „Somnul ăsta infinit pe toți ne tratează. / Și dacă ai un chin, el te eliberează" (Peca 2015: 1). Nu întâmplător m-au inspirat versurile lui Peca Ștefan din adaptarea piesei Shakespeariene, *Hamlet*, realizată pentru spectacolul cu același nume din cadrul Teatrului Național din Timișoara. Oamenii au rămas prizonierii propriilor neputințe în fața noii orânduieli a lumii, în fața schimbării. În urma zvârcolirilor declarative rămâne doar somnul ca atitudine generală a omului de a sta pe loc, de a dormi în fața guvernanților corupți, a funcționarilor incompetenți, unde „nedreptatea este regula pentru cei mulți" (Peca 2015: 2). Același blocaj este suprins cu umor și în *Conul*

Leonida față cu reacțiunea, la începutul scenei a II-a, unde bătrânii adorm după nesfârșita discuție despre revoluție.

Timpul stă pe loc, iar oamenii accesează alte vieți prin opinii, intervenții, desigur de urgență, indispensabile. Ei trăiesc gălăgios viețile celorlalți, se interpun, se împotrivesc destinului prin soluțiile care îi fac eroi inspiratori, adevărați influenceri, așteptând evident validare, recunoștință pe care le primesc cu generozitate și admirație: „Ei! Cum le spui dumneata, să tot stai s-asculți; ca dumneata, bobocule mai rar cineva!" (Caragiale 2000, 83).

Conversațiile sunt lipsite de sens, sunt despre nimic, însă criza de subiecte duce rapid spre scandal, dezvăluind scopul întâlnirilor. Pentru individul caragialian tăcerea e chinuitoare, el fuge de plictis și liniște, evadează din solitudine și își confirmă existența prin starea de petrecere a timpului cu un alt partener, „are sau nu are treabă, el iese în târg căutând conversația cu prietenii, debarasându-se de singurătatea tăcută". (Fanache 1984: 96). Și mai precis în acest sens este exemplul oferit de cuplul Farfuridi - Brânzovenescu: „eu, am n-am să-ntâlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în târg."; „eu, am n-am clienți acasă, la unsprezece fix mă-ntorc din târg." (Caragiale 2000: 104).

Generația de impostori atât de bine punctată de Caragiale este mult mai agresiv prezentată astăzi. O generație de opinanți școliți, unși cu toate alifiile, versatili ce pocnesc soluții din degete, accesând o mistică disponibilă oricui, acoperind ofensiv toate palierele, domeniile existențiale- anunțând crize existențiale temporare revelatoare, de tipul „nimic nu e întâmplător", proprietari ai discursului de tip Osho, Paulo Coelho - aceștia fiind coordonatorii științifici de școala vieții, absolvită comprimat în sistemul „astro.com".

Totuși, dacă lui Caragiale îi era drag sau simpatic omul simplu, modest, societatea moftologică actuală a unui Caragiale resoftat suferă de aroganță supremă, exprimată „elevat" prin postări de mare impact prin Instagram, Tik-Tok, acolo dezbătându-se și rezolvându-se problemele reale ale societății. Ziarul, gazeta, elementele ce constituiau puntea de legătură, de comunicare a omului cu viața de afară, care inspirau și declanșau izvorul fierbinte de subiecte și care păstrau cumva proaspăt parfumul întâlnirilor, au fost înlocuite de rețele de socializare, iar romantismul scrisorilor trimise s-a pierdut prin valul aprig de postări virale ale omului prezent pretutindeni prin „târg", căruia îi lipsește, în general inspirația, dar care își ambalează frumos singurătatea.

Un exemplu în literatura lui Caragiale pentru această tipologie de oameni îl găsim prin excelență în persoana lui Jupân Dumitrache, tipic reprezentant al mahalalei, ce profită din plin de funcția deținută pentru a supune aparținătorii clasei sociale inferioare. Disprețul lui pentru săraci este subliniat cu precizie prin revelarea relațiilor cu celelalte personaje. De altfel, „motivul pentru care nu-l umflă și pe redactorul Rică, apoi pricina nu-i frica de a bate un scîrțai-scîrțai, ci pentru că eu de! Negustor, să mă pui în public cu un coate-goale…" (Gherea 1967: 265). Dacă în trecut, dialogul își găsea cu succes savoarea, spuma de două degete într-o halbă de bere la Gambrinus sau

„Iunion”, atmosferă însoțită poate de un ușor romantism, astăzi adevăratele spuse își găsesc ecoul în secțiunea promoțională de comentarii, în story-urile kitschoase iar BeRealul își lărgește dimensiunea în principii de genul „lecțiile universului”, „nu mă plâng”, „merge și așa”, „important e să fii sănătos, că restul se rezolvă de la sine”. Totul se rezolvă de la sine: alegerile, crizele, viitorul, sistemul.

Sinele a devenit o autoritate divină independentă, frecvent prezentă în orice tip de discurs, iar acesta face și desface de unul singur, nu are nevoie de intervenția pângăritoare a manifestărilor de orice fel. Singura condiție pentru a-și face magia este sănătatea. Iar sănătatea o îngrijești și o întreții cu gândul. Nu munca, nu stăruința, nu credința și în nici un caz nu se acționează în vreun fel pentru că oricum, în ziua de azi, filosofia este la îndemâna oricui, iar pe Eminescu nu-l mai citește nimeni: „În zadar gândești căci gândul/ Zău nimic în lume schimbă”. Imposibilul devine posibil printr-un simplu „click-share-like”, iar omul a devenit mut, cu discursuri profunde pe buricele degetelor.

Cu toate acestea, omul lui Caragiale de astăzi cunoaște și limitări demne de precizat. Publicul și oratorii s-au dezbinat agresiv. Dacă lumea lui Caragiale nu cunoștea categorii sau divizări, având cu toții aceleași preocupări, uniți în discursul pișicher, împăcându-se în finaluri fericite, petrecând din lipsa căutării unei alte alternative, astăzi tronează ignoranța și lipsa de originalitate, alternativa găsită nu are savoare, nici măcar umor, intervenind un eșec al căutărilor, rămânând doar nevoia de confirmare și auto-confirmare a individului.

Safta poate fi considerată un martor și un fin observator al măștilor, al farsei. La întâlnirea nopții cu zorii zilei, apariția ei, ușor înfricoșătoare, poate fi considerată „un strigoi în întuneric, ea stă la pândă ascuțindu-si ghearele și așteptând momentul oportun…” (Caragiale 2000: 88). În spectacolul „Conul Leonida față cu reacțiunea”, pus în scenă la Teatrul Național din Timișoara întâlnim o idee regizorală demnă de menționat printr-unul din elementele inedite: Safta este reprezentată prin travesti iar întâlnirea mea cu Safta și regizorul Felix Alexa fiind una de reală inspirație. În decorul surprinzător, gândit de scenograful Tudor Prodan, Safta poate fi prevestitorul schimbării în zorii zilei celei noi, poate fi luntrașul ce conduce fără întârziere sufletele spre odihna veșnică sau poate fi cea care se întoarce în fiecare zi, mereu la timp, spre a veghea la buna orânduială a lucrurilor. În simplitatea ei, sluga Safta vine să facă focul, punctuală, metodică, se îngrijorează că poate boierii or fi pățit ceva: Vai de mine! Nu-i bună asta! A pățit boierii ceva!”, iar expresivitatea slujnicei este îmbogățită, în montarea naționalului timișorean, prin interpretarea ariei „Nessun Dorma”, asemeni unui cântec de leagăn întru odihna și liniștirea celor doi protagoniști, determinați să fugă până la apariția ei.

Un alt detaliu semnificativ în prezenta analiză este constituit de alegerea numelor personajelor pentru reprezentanții societății respective. Nume precum „Pristanda”, „Zița”, „Veta”, „Rică Venturiano”, „Ipingescu” nu sunt sugestive numai prin semnificația sau corelarea lor cu anumite trăsături de caracter sau temperament, însă

devin simboluri ale unei lipse, ale unei personalități incomplete. Prescurtările sau poreclele creează impresia unei tendințe a omului spre superficialitate, spre includerea în categorii, acestea impunându-se ca o amprentă asupra cărții personale de vizită, prevestind eșecul personal sau social, cu atât mai mult cu cât unele dintre aceste personaje au existat în realitate, devenind surse de inspirație pentru marele scriitor.

Conul Leonida față cu reacțiunea, fotografie de spectacol, Teatrul Național din Timișoara, 2022. Credit foto: Adrian Pîclișan

Confruntările omului lui Caragiale se susțin prin „impulsul de a da" (Iorgulescu 1988: 107). Oamenii se bat din convingere pentru a convinge mai repede, Jupân Dumitrache urzește un întreg plan pentru a-l prinde pe Rică, după ce afla toate informațiie necesare despre identitatea acestuia tot prin violență "chem slujnica, îi trag două perechi ca la poliție și pe urmă o supun la intrigatoriu" (Caragiale 2000: 40). Tendința de devalorizare sau compromitere face parte dintre tehnicile folosite în susținerea conflictului, indiferent de ce natură ar fi acesta, „fiindcă în această lume, adversarul nu trebuie învins, ci compromis" (Iorgulescu 1988: 130). Fie că este vorba despre o devalorizare verbală, urmând a se trece la noi strategii de degradare a adversarului, inamicul este întotdeauna „un ăla"ce nu valorează nimic și trebuie redus la tăcere. Urmează mai apoi alt gen de corecții fizice, ce dau senzația de rezolvare, de intervenție promptă, active, de confirmare a autorității sau a masculinității celui ce o

exercită, desi, de fiecare data rezultatul este același: „reluarea cu și mai mare avânt a pasului pe loc în ritm vioi” (Iorgulescu 1988: 116).

Ca urmare a celor expuse mai sus, se simte nevoia de a concluziona faptul că omul lui Caragiale este generator de haos, de bâlci, nu numai prin profilul nu tocmai onorabil care îl recomandă societății, profil construit prin forme fără fond, caracter îndoielnic, discursuri peltice, deformate substanțial, dar și prin lipsa căutărilor de orice fel, prin degradarea umană evidentă. O lume construită cu umor, cu sarcasm de autor, o lume deloc veche, guvernată de „universul bolnav al trăncănelii” (Iorgulescu 1988: 145), de incultură și prostie își găsește cu siguranță ecoul în existența multor categorii sociale din actualitatea românească a zilelor noastre.

Referințe bibliografice:

Caragiale, Ion Luca. 2021. *O noapte furtunoasă*. Text de spectacol. Teatrul Național ”Mihai Eminescu” din Timișoara.

Caragiale, Ion Luca. 2020. *O scrisoare pierdută*. Text de spectacol. Teatrul Național ”Mihai Eminescu” din Timișoara.

Caragiale, Ion Luca. 2000. *Teatru.* București: Editura Cartex.

Cioculescu, Șerban. 1992. *Viața lui I.L. Caragiale*. Chișinău: Editura Hyperion.

Fanache, Vasile. 1984. *Caragiale.* Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Gherea- Dobrogeanu, Constantin. 1967. *Studii critice.* București: Editura pentru Literatură.

Iorgulescu, Mircea. 1988. *Eseu despre Lumea lui Caragiale*. București: Editura Cartea Românească.

Silvestru, Valentin. 1979. *Elemente de Caragialeologie*. București: Editura Eminescu.

Peca, Ștefan. 2015. *Hamlet.* Text de spectacol. Teatrul Național ”Mihai Eminescu” din Timișoara.

DOI: 10.35923/QR.10.03.15

Mihaela GABOR
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Cantate Domino. Două motete cu text similar în colecția Parnassus Musicus Ferdinandæus (1615)

Abstract: (*Sing dominoes*. Two motets with similar text in the collection Parnassus Musicus Ferdinandæus (1615)) *Parnassus Musicus Ferdinandæus* is a collection of motets dedicated to Archduke Ferdinand II and printed in 1615 in Venice under the care of Giovanni Battista Bonometti (Italian musician active in the first two decades of the17th century). He brought together the creations of thirty-two Italian composers – motets composed on psalms and sacred songs – being not only a reflection of the taste of the future emperor and of the musical chapel at his court in Graz, but also a proof of the contribution of Italian music to the shaping and evolution of musical art of that period: the collection is the most important testimony of the early Baroque in Austria. In this way, will be analyzed the works entitled *Cantate Domino*, two motets on continuous bass with similar text, composed by Claudio Monteverdi (1567-1643) and Orazio Nanterni (born in the middle of the XVI century) active in Milan in the first decades of the seventeenth century. The structure of these vocal miniatures with instrumental accompaniment, but also their functionality, which goes far beyond the liturgical space, highlight a strong influence of Italian music in the region. The direct presence of Italian musicians at the courts of Central Europe or of their works is an additional proof of the importance and influence exerted from a Latin space in a culture of Germanic origin.

Keywords*:* *Cantate Domino, motet, Monteverdi, Nanterni, Baroque, Ferdinand II.*

Rezumat: *Parnassus Musicus Ferdinandæus* este o colecție de motete dedicată arhiducelui Ferdinand al II-lea și tipărită în anul 1615 la Veneția sub îngrijirea lui Giovanni Battista Bonometti (muzician italian activ în primele două decenii ale secolului XVII). Acesta reunește creațiile a treizeci și doi de compozitori italieni – motete compuse pe psalmi și cântece sacre – fiind nu doar o oglindire a gustului viitorului împărat și a capelei muzicale de la curtea sa din Graz, ci și o dovadă a contribuției muzicii italiene la conturarea și evoluția artei muzicale din acea perioadă: colecția este cea mai importantă mărturie a Barocului timpuriu din Austria. În acest sens vor fi supuse analizei lucrările intitulate *Cantate Domino*, două motete pe bas continuu cu text similar, compuse de către Claudio Monteverdi (1567-1643) și Orazio Nanterni (născut la mijlocul secolului al XVI-lea) activ la Milano în primele decenii ale veacului al XVII-lea. Structura acestor miniaturi vocale cu acompaniament instrumental dar și funcționalitatea lor, ce depășește cu mult spațiul liturgic, pun în evidență o puternică influență a muzicii italiene în regiune. Prezența directă a muzicienilor italieni la curțile din Centrul Europei sau a lucrărilor acestora, constituie o dovadă în plus a importanței și a influenței exercitate dintr-un spațiu latin într-o cultură de sorginte germanică.

Cuvinte-cheie: *Cantate Domino, motet, Monteverdi, Nanterni, Baroc, Ferdinand II.*

Colecția de motete intitulată *Parnassus Musicus Ferdinandœus,* aparută în anul 1615 la Veneția a fost realizată cu scopul de a sărbători cea de-a 20-a aniversare a arhiducelui Ferdinand ca guvernator al Stiriei. Patru ani mai târziu însă avea să fie încoronat ca împărat, după care își va stabili reședința la Viena. Acesta se dovedește a fi un moment de răscruce, deoarece presupune strămutarea curții și a capelei muzicale, la rândul ei aflată sub influența muzicienilor italieni, marcând totodată încheierea unei ere de peste un secol de dominație a muzicii franco-flamande în orașul imperial.

Volumul reunește cinzeci și șapte de motete cu text în limba latină[1], fiind opera a treizeci și doi de compozitori[2] (două din lucrări aparând fără menționarea autorului), compilată de către Giovanni Battista Bonometti, instrumentist și compozitor milanez. Motetele cunoscute și sub denumirea de concerte sacre, se constituie într-un repertoriu ce pune în valoare calitățile expresive ale așa-numitului *stile nuovo*. Capela muzicală din Graz a fost unul dintre primele centre importante din regiune care, sub influențe provenite din nordul Italiei, a cultivat acest nou stil ce s-a distins între altele prin încoporarea basului continuu. Este demn de remarcat faptul că lucrările din această antologie reunesc influențe și înnoiri stilistice ce vor fi confirmate pe parcursul evoluției artei sonore. Limbajul său armonic îndrăzneț o înscrie pe o nouă coordonată stilistică recunoscută mai târziu sub denumirea de *seconda pratica.*

În acest context se evidențiază creația lui Claudio Monteverdi (1567-1643) compozitorul care a realizat sinteza între elementele tradiției – cele ale polifoniei vocale duse la extrem de către ultimii compozitori flamanzi împreună cu cei cromatici ce se înscriu pe linia așa-numitei *prima pratica,* și modernitate, adică noul stil monodic. Acest stil pune accentul pe sentiment sau trăire, pe care o transpune în muzică, o muzică subordonată textului din care va prelua atât sugestii ritmice cât și melodice. Astfel linia melodică vocală ajunge a fi o rostire cântată, cunoscută sub denumirea de *recitar cantando*, generând o muzică plină de expresivitate și sentiment. Se pun deci bazele monodiei acompaniate (ce constă într-o melodie acompaniată de basul continuu) și al stilului concertant.

[1] Sunt puse împreună: 23 de piese la două voci, 8 piese solo (pentru diverse voci), 10 motete la trei voci și 15 la patru voci. Una dintre piese alternează secținui la una sau două voci cu altele la cinci voci.

[2] Antologia este opera a diverși compozitori italieni ce aparțineau unor generații diferite, compozitori cu o traiectorie extinsă cum ar fi Giulio Cesare Gabucci (1555-1611), Giovanni Cavaccio (1556-1626) sau Orazio Nanterni (1550-16?), alături de alții mai tineri cum au fost Giovanni Ghizzolo (1580-1625), Giovanni Valentini (1582-1649), Francesco Turini (1589-1656). O parte considerabilă din *Parnassus Musicus Ferdinandœus* este opera unor compozitori angajați ai curții la acel moment, între care Giovanni Priuli (1575-1626), Raimondo Ballestra (?-1634), Michelangelo Rizzio (ca.1590-ca.1620), Giovanni Sansone (?) sau Alessandro Bontempo (?). Muzicienii care contribuie cu lucrările lor la această mare operă provin sau s-au format în cele două mari centre muzicale italiene, Milano și Veneția, iar aria lor de influență se extinde în centrul Europei la alte curți aflate sub influența habsburgilor, cum ar fi cea din Praga (e cazul lui Turini) sau din Varșovia (cum sunt Gabussi, Osculati sau Valentini).

În continuare vor fi supuse analizei motetele intitulate *Cantate Domino*, compuse de către Claudio Monteverdi[1] aflat la Veneția în acea perioadă și Orazio Nanterni[2], compozitor milanez.

Textul ambelor lucrări provine din Sfintele Scripturi, mai precis din Cartea psalmilor capitolul 97. Primele patru versete au fost preluate și reordonate de către Monteverdi, după cum urmează:

Psalmul 97, 1 – 4 Vulgata	Psalm 97, 1 – 4 Motetul de Monteverdi	Psalmul 98, 1 – 4 Cornilescu
1. Psalmus ipsi David. Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit. Salvavit sibi dextera ejus, et brachium sanctum ejus.	Cantate Domino canticum novum: quia mirabilia fecit. Salvavit sibi dextera ejus: et brachium Sanctum ejus.	1. (Un psalm.) Cântaţi Domnului o cântare nouă, căci El a făcut minuni. Dreapta şi braţul Lui cel sfânt I-au venit în ajutor.
2. Notum fecit Dominus salutare suum; in conspectu gentium revelavit justitiam suam.	Cantate Domino. Cantate et exsultate, et psallite, quia mirabilia fecit. Notum fecit Dominus salutare suum: in conspectu gentium revelavit.	2. Domnul Şi-a arătat mântuirea, Şi-a descoperit dreptatea înaintea neamurilor.
3. Recordatus est misericordiæ suæ, et veritatis suæ domui Israel. Viderunt omnes termini terræ salutare Dei nostri.		3. Şi-a adus aminte de bunătatea şi credincioşia Lui faţă de casa lui Israel: toate marginile pământului au văzut mântuirea Dumnezeului nostru.
4. Jubilate Deo, omnis terra; cantate et exsultate, et psallite.	Cantate Domino. Cantate et exsultate. Jubilate Deo, omnis terra, quia mirabilia fecit.	4. Strigaţi către Domnul cu strigăte de bucurie, toţi locuitorii pământului! Chiuiţi, strigaţi şi cântaţi laude!

Din acest exemplu reiese modul în care compozitorul regrupează textul într-o succesiune de versete adaptată: prin apariția versului inițial *Cantate Domino* expus de trei ori împreună cu cea de-a doua parte a sa *quia mirabilia fecit* de alte două ori, se

[1] Claudio Monteverdi (15 mai 1567 Cremona – 29 noiembrie 1643 Veneția) a fost un compozitor, violonist, cântăreț și preot italian. Opera sa marchează răscrucea a două etape stilistice: Renașterea și Barocul.

[2] Potrivit sursei *Dizionario Biografico* online compozitorul Orazio Nanterni s-a născut la în jurul anului 1550 și a trăit până la începutul secolului al XVII-lea. A activat la Milano fiind descendentul unei familii de muzicieni autohtoni.

evidențiază structura formală ternară a lucrării, iar ideea de bază este cea a laudei accentuată prin procedeul repetiției.

În motetul lui Nanterni textul provine din aceleași versete ale psalmului 97, fiind folosit pasajul aproape integral.

Cele două lucrări polifonice deși se bazează pe același text, acesta va fi adoptat și adaptat în mod diferit.

Textul la Monteverdi *Cantate Domino* Nr. 25	Textul la Nanterni *Cantate Domino* Nr. 49
(V.1.) Cantate Domino canticum novum: quia mirabilia fecit. Salvavit sibi dextera ejus: et brachium Sanctum ejus.	(V.1.) Cantate Domino canticum novum: quia mirabilia fecit. Salvavit sibi dextera ejus.
(V.1.) Cantate Domino. (V.4.) Cantate et exsultate, et psallite, (V.1.) quia mirabilia fecit. (V.2.) Notum fecit Dominus salutare suum: in conspectu Gentium revelavit.	(V.2.) Notum fecit Dominus salutare suum: in conspectu gentium revelavit ustitiam suam. (V.3.) Recordatus misericordiæ suæ, et veritatis suæ domui Israël. Viderunt omnes termini terræ salutare Dei nostri.
(V.1.) Cantate Domino. (V.4.) Cantate et exsultate. Jubilate Deo, omnis terra, (V.1.) quia mirabilia feci	(V.4.) Jubilate Deo, omnis terra; cantate et exsultate, et psallite.

Expresivitatea și caracterul fiecărei lucrări vor fi influențate în final și de structura formală, la rândul său generată de modul de utilizare al textului. La Monteverdi se remarcă prezența versului cu o expresivitate proeminentă *Cantate, cantate Domino*, utilizat de trei ori ca un fel de refren al lucrării, alături de textul *Cantate et exultate, et exultate, et psallite* cu trei apariții.

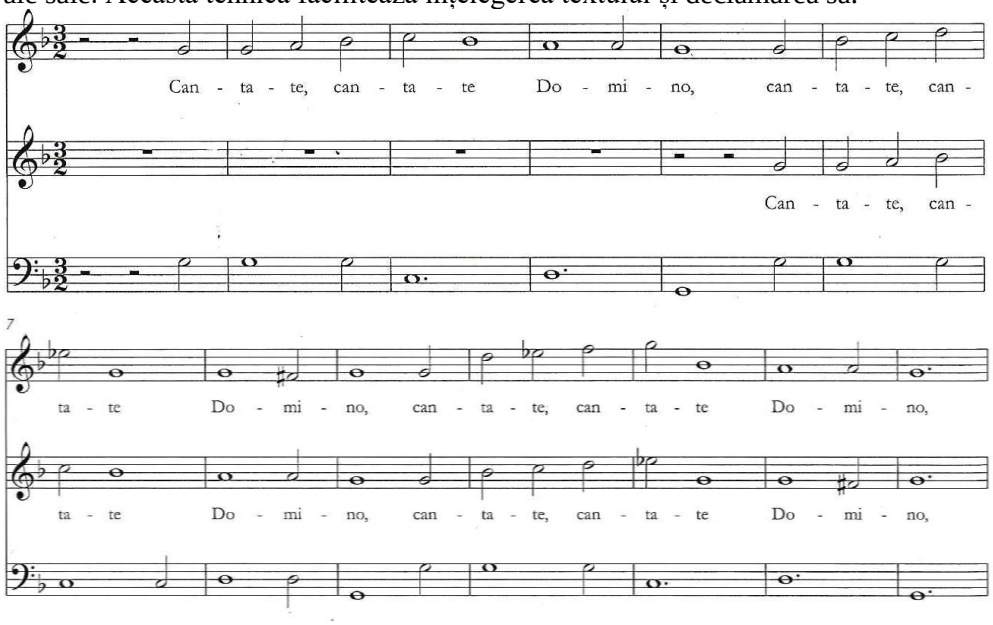
Nanterni evidențiază starea de exaltare prin numeroase repetiții cum ar fi: *jubilate, jubilate, jubilate (Deo).* Menținând versetul al treilea al psalmului *Recordatus misericordiæ suæ*... compozitorul cântă îndurarea divină și speranța salvării. Astfel se justifică simțământul bucuriei prezent atât în primul cât și în ultimul vers al lucrării, ceea ce se constituie drept un cadru al motetului: *Cantate Domino canticum novum, canticum novum* (expus de trei ori în deschiderea motetului), iar în final versul *Cantate et exultate et psallite* devine suportul aproape exclusiv al întregii secțiuni, cu o amplificare progresivă a versului prin reiterarea lui *et psallite*.

***Cantate Domino* de Monteverdi. Structură și tehnici de compoziție**

Structura motetului după text este una strofică, ternară:

1. Strofă: Cantate Domino – Salvavit sibi.	măsurile 1 – 61
2. Strofă: Cantate Domino – Notum fecit.	măsurile 61 – 134
3. Strofă: Cantate Domino – Notum fecit	măsurile 134 – 183

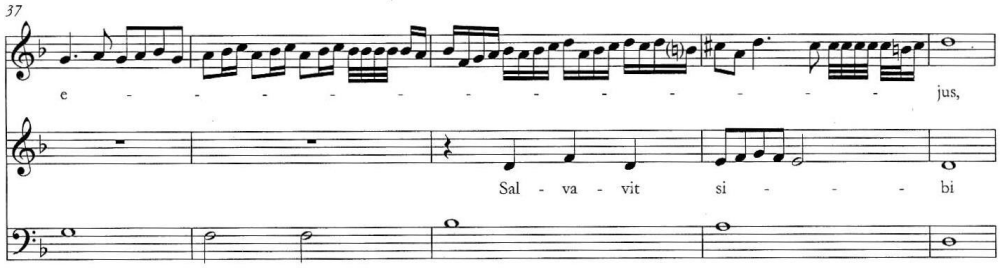
Pentru prima articulație a fiecăreia dintre cele trei strofe Monteverdi alege un canon la unison cu intrarea vocilor la distanță de patru măsuri, tehnică recunoscută în epocă sub denumirea de *fuga in omophonia post quattuor tempora*. Acest canon se desfășoară pe parcursul a 13 măsuri, fiind construit pe basul continuu, bas care la rândul său constă într-un ostinato de trei sunete asemenea unor fundamentale de acord: *sol-do-re-sol*. Încă de la intrarea celei de a doua voci cu tema, se formează un *gymel* de terțe ce ocupă două măsuri, urmate de o cadență pe *sol* și continuă în terțe paralele încă două măsuri pentru a încheia cu o cadență similată pe *sol*. Întreaga articulație are la baza versul *Cantate, cantate Domino* tratat strict silabic în fiecare din cele trei apariții ale sale. Această tehnică facilitează înțelegerea textului și declamarea sa.



Exemplul 1. Monteverdi: *Cantate Domino*, măsurile 1 – 13.

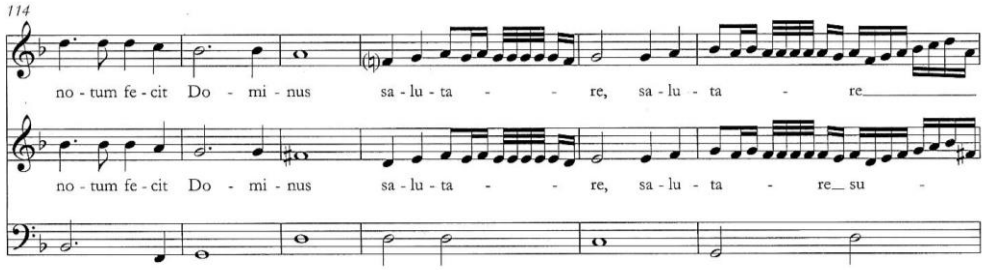
În continuarea acestui canon se succed diverse imitații la diferite intervale variind de la o strofă la cealaltă. Distanța la care intră cea de-a doua voce în imitație poate fi de două măsuri sau chiar de o măsură, integrând și un *gymel* de terțe sau de sexte înainte de fiecare cadență. Este relevantă pentru construcția strofelor întâi și a

doua schimbarea de măsură. Canonul cu imitațiile care-l urmează apare deci în 3/2, măsură ternară cunoscută drept *tempus perfectum cum prolatione minori*. Pe parcursul fiecărei strofe se produce o cadență pe finala *sol* (măsurile 32-33, 99-100 respectiv 170-171) ce are menirea de a constitui legătura cu noua secțiune în metru binar, sau *tempus imperfectum* după cum era denumită în epocă. Deși continuă pe principiul imitației, compozitorul va adopta la nivelul acestei secțiuni o scriitură melismatică ce are menirea de a scoate în evidență cuvinte cheie cum sunt: *ejus, sanctum, salutare* și *mirabilia.* Ca și tehnică de bază rămâne imitația, însă aceasta va fi construită în continuare pe terțe sau sexte paralele care vor conduce și la apariția unor secvențe.



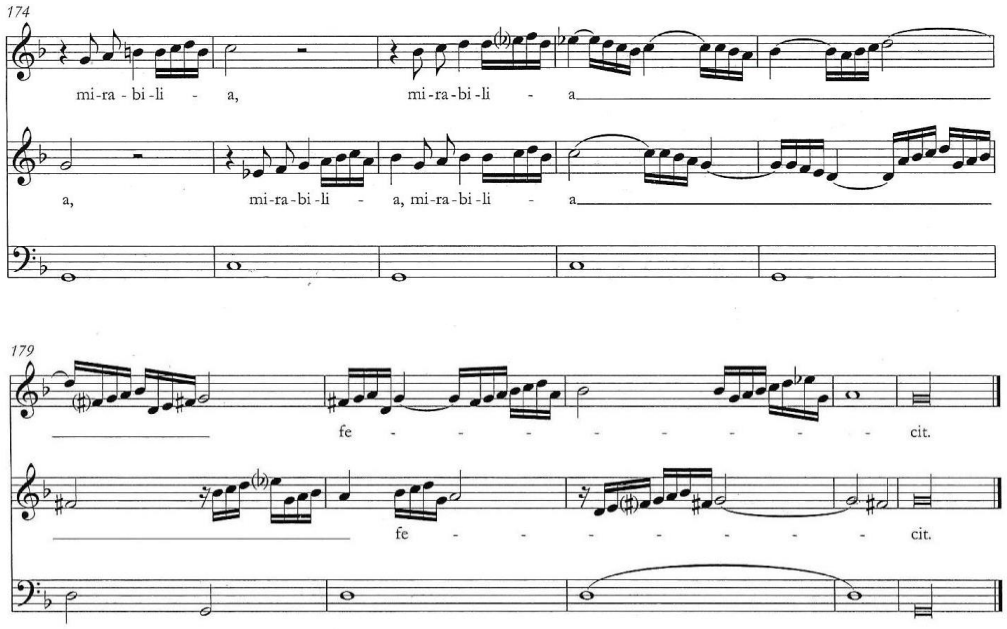
Exemplul 2. Monteverdi: *Cantate Domino*, măsurile 37 – 41.

Este relevantă maniera în care Monteverdi leagă cele trei strofe ale lucrării prin cadența pe *re*, sunet căruia i se atribuie calitatea *corda da recita*. Aceasta contribuie la fortificarea lucrării din punct de vedere structural. La final cele două tehnici fundamentale de compoziție, imitația și secvența, se îmbină în pasaje construite în terțe paralele pe fundamentul basului continuu.



Exemplul 3. Monteverdi: *Cantate Domino*, măsurile 114 – 119.

În ultima strofă compozitorul subliniază textul *quia mirabilia fecit*, pe basul *do-sol* încheind cu o cadență autentică *re – sol*, ca o exprimare a bucuriei depline.



Exemplul 4. Monteverdi: *Cantate Domino*, măsurile 174 – 183.

Din punct de vedere al sistemului sonor motetul se situează la limita dintre sistemul modal și sistemul tonal-funcțional, unde cadențele sunt concepute pe principiul *tensiune – rezolvare* sau *disonanță – consonanță imperfectă – consonanță perfectă,* fapt ce se realizează prin aplicarea alterațiilor la note. Însă lucrarea poate fi înțelesă într-un cadru tonal nou, adică în sistemul tonal-funcțional. Acesta la rândul său va fi fundamentat pe principiul atracției tonale, unde se întrevede o concepție armonică în care basul devine *fundamentum relationis*, în timp ce melodia apare în vocea superioară. Aici gândirea armonică prevalează și se fundamentează relațiile dominantice. Sunetul ce se impune drept finală este *sol*, lucrarea poate fi deci înțeleasă în *sol minor*. În sistemul modal piesa ar putea fi considerată în *modul hipoeolian* pe *sol*, iar prezența lui *mi becar* s-ar putea interpreta ca o incursiune în sfera modului *hipodorian* cu aceeași finală.

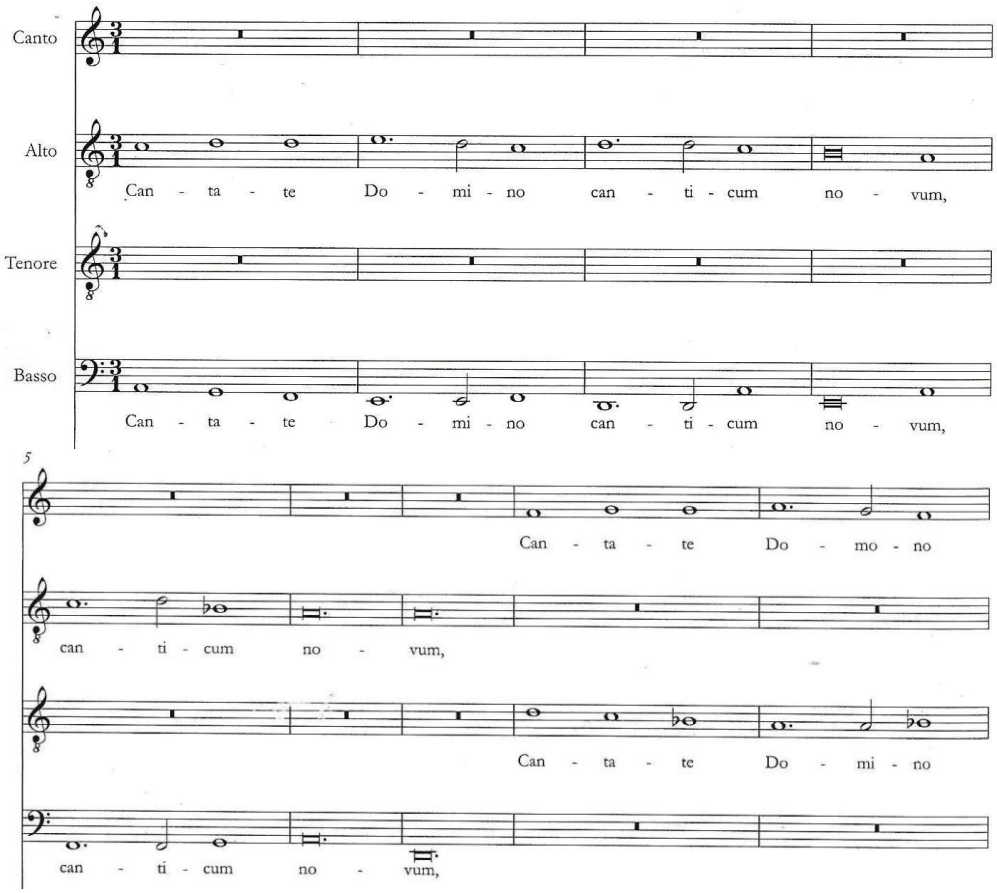
Cantate *Domino* de Nanterni. Structură și tehnici de compoziție

Structura motetului se definește aici în funcție de cadențe:

1. Strofă: *Cantate Domino canticum novum.*	măsurile 1 – 22
2. Strofă: *quia mirabilia – Notum fecit.*	măsurile 22 – 54
3. Strofă: *in conspectu - Recordatus misericordiæ.*	măsurile 54 – 97
4. Strofă: *salutare Dei nostri – Jubilate Deo.*	măsurile 97 – 146

Compozitorul tratează unitățile gramaticale ale textului ca entiăți aproape inseparabile. Cele patru versuri ale psalmului se desfășoară ca un continuum muzical, iar secțiunile sunt clar separate la nivel timbral.

Structurarea lucrării se realizează pe principiul alternanței între versuri compuse la doua voci, încheind strofele în tutti.



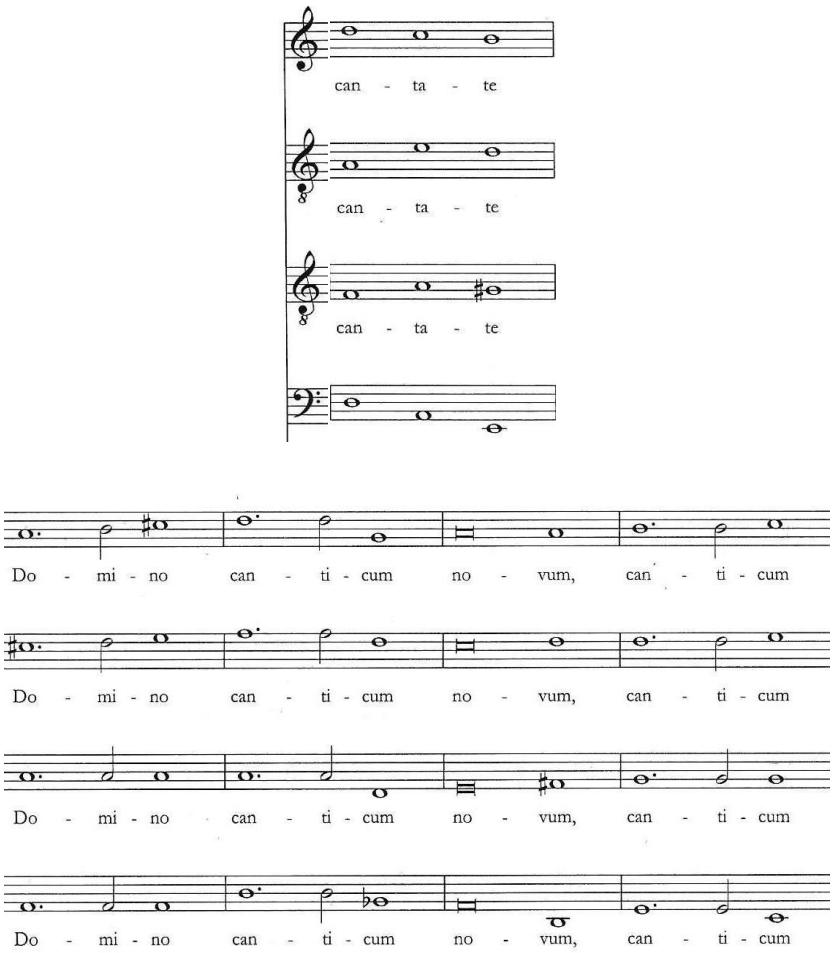
Exemplul 5. Nanterni: *Cantate Domino*, măsurile 1 – 6.

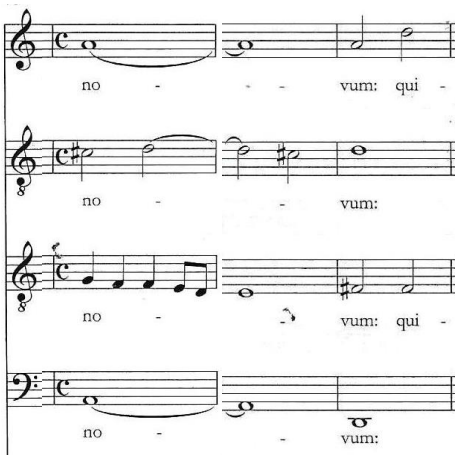
Singura excepție constă în încorporarea unui solo de bas (măsurile 130-140) chiar înainte de exclamația finală, pe textul *Cantate, cantate et exultate et psallite, et psallite*.

Atât în versiunea lui Monteverdi cât și în cea a lui Nanterni versul inițial *Cantate domino canticum novum* apare în măsură ternară, care în cazul motetului lui Nanterni este 3/1, fiind repetat de trei ori. La nivelul primelor două fraze muzicale pe lângă alternanța timbrală operează și tehnica contrapunctului dublu.

Scriitura omofonă în context polifonic așa cum se poate vedea, facilitează înțelegerea textului, a cărui expresivitate este potențată într-un discurs muzical bazat pe alternanță și imitație. Retorica muzicală atribuie acestui procedeu denumirea de *noema*, figură ce scoate în evidență un text cu valoare absolută printr-o scriitură armonică, într-o lucrare polifonică.

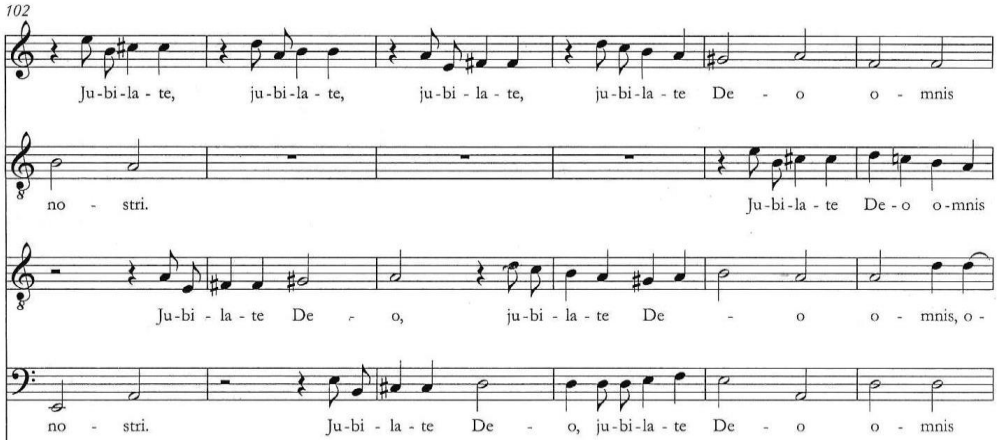
Are loc apoi trecerea la metrul binar în cadrul strofei a doua fără a mai reveni la metrul inițial. Fiecare din cele patru strofe se încheie cu o cadență pe sunetul *re*.

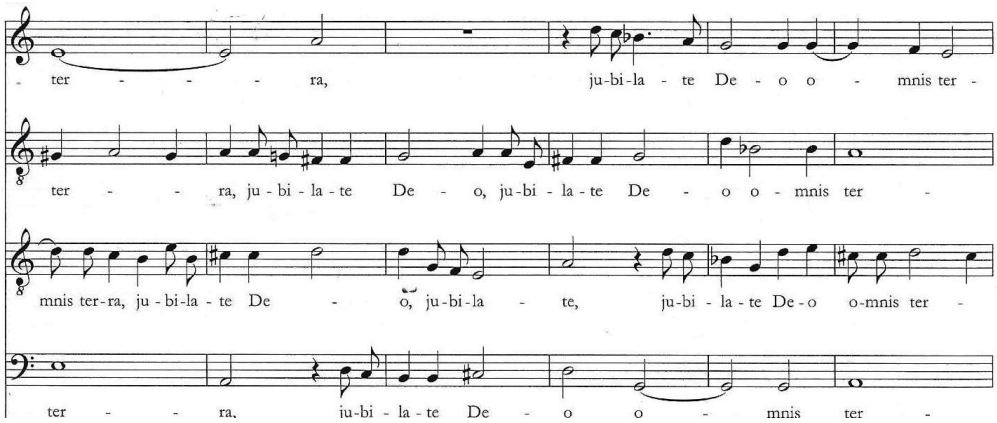




Exemplul 6. Nanterni: *Cantate Domino*, măsurile 15 – 19.

Este surprinzător felul în care compozitorul tratează întregul vers 4: *Jubilate Deo omnis terra, Cantate et exultate*... atât la nivel muzical cât și retoric. El pune în evidență sensul textului *jubilate Deo* prin scurte incizii de motive imitative, obținând o imitație liberă ce întruchipează o figură retorică numită *mimesis* (lat. a imita, a replica). Este o expresie a bucuriei și a triumfului.





Exemplul 7. Nanterni: *Cantate Domino*, măsurile 102 – 113.

Din punct de vedere al sistemului sonor lucrarea poate fi înțeleasă într-un context modal, oscilând (în funcție de prezența lui *sib*) între *dorian* și *eolian* cu finala pe *re*. De asemenea poate fi interpretată ca o piesă tonală în *re minor* deoarece dominanta devine un principiu de construcție după legile armoniei tonale, iar acest lucru este tot mai evident.

Concluzii

Monteverdi etalează o viziune înnoitoare, chiar modernă în lucrarea sa, începând chiar de la edificarea formei pe fundamentul textului biblic. Pe baza versurilor *Cantate Domino* și *quia mirabilia fecit* compozitorul crează o strofă cu funcție similară celei de refren, ce operează aici într-o manieră similară cu cea a rondoului. Motetul la două voci se constituie în esență într-o lucrare ce reunește în mod genial tehnici de scriitură specifice polifoniei, cu cele înnoitoare privind construcția melodică și armonică, încorporarea basului continuu și cel architectonic pe principiul formelor cu refren.

Pe parcursul celor patru strofe ale sale, în motetul lui Nanterni acționează principiul alternanței timbrale de tip sopran/tenor, respectiv alt/bas la nivel de vers, culminând cu un tutti la final de strofă. Aceasta lasă să se întrevadă tehnica de scriere pentru cor dublu atât de îndrăgită de compozitorii venețieni și aplicată aici la scară redusă (cu excepția frazei muzicale desemnate a se cânta de către basul solo). Partea de *continuo* include la rândul său vocea basului sau pe cea a tenorului, atunci când discursul muzical se limitează la două voci. Acompaniamentul instrumental pe care basul continuu îl solicită, ar putea fi omis la Nanterni, cu excepția aceluiași moment de solo de dinainte de final. Abundența pasajelor cu o structură verticală armonică a vocilor, pe principiul de notă contra notă facilitează declamarea textului.

În concordanță cu textul adoptat, ambele creații muzicale transmit prin procedee diverse o expresie plină de speranță așa cum reiese din versul: *Cantate et exultate et psallite.* Aflate la confluența a două etape stilistice, ambele motete reprezintă o impresionantă mărturie a principiului inovației dar și al continuității stilistice.

Referințe bibliografice

Bartel, Dietrich. 1985. *Handbuch der musikalischen Figurlehre.* Laaber: Laaber – Verlag.

Meier, Bernhard. 1974. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Utrecht: Hans Oosthoek, Scheltema & Holkema.

Dalhaus, Carl. 1968. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität.* Kassel: Bärenreiter.

Federhofer, Hellmut. 1955. *Graz Court Musicians and their Contribution to the "Parnassus Musicus Ferdinandæus" (1615),* în "Musica disciplina" vol. 9, p. 167 – 244.

Hiley, D., Berger, Ch., Schmidt-Beste, Th. 1997. *Modus*, în: Fischer, L. (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik,* vol. 2. Editia a II-a, Sachteil, vol. 6, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, col. 397-435.

Schwind, E., Polth, M. 1996. *Klauseln und Kadenzen*, în: Finscher, L. (ed.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik,* vol. 2. Editia a II-a, Sachteil, vol. 5, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, col. 256-282.

Partituri

Antonicek, Theophil. (ed.). 2015. *Parnassus Musicus Ferdinandæus*, în: Denkmäler der Tonkunst in Österreich 159, Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt.

Webografie

Dizionario Biografico – online http://www.treccani.it/enciclopedia/nantermi_(Dizionario-Biografico)/ ultima accesare: 15 Septembrie 2022.

DOI: 10.35923/QR.10.03.16

Ioana Mia IUGA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Personalități feminine ale scenei lirice timișorene - sopranele Margareta Nica-Popescu și Mihaela Grama Ștefan)

Abstract: (Female personalities of the Timisoara lyrical scene - sopranos Margareta Nica-Popescu and Mihaela Grama Ștefan)) In the jubilee year of Timisoara's opera scene, 75 years after the first performance, we pay a pious homage through this work in the memory of the unique voices in their timbral diversity of two exceptional dramatic sopranos: Margareta Nica Popescu and Michaela Grama Ștefan. Among the many roles performed, the memorable interpretations of the role of Aida, from the opera of the same title by G. Verdi. This emblematic inaugural performance of the first opera scene in Banat, was taken over by the two personalities in the title role, amplifying over the years the fame of the newly founded opera. Through the main roles played by both opera artists, we remember the roles of Verdi's operas: Abigail from Nabucco, Amelia from Bal Mascat and Leonora from Trubadur as well as Floria Tosca from Puccini's opera of the same name and others. Through their pedagogical qualities, the two sopranos contributed to the development of the vocal art and of the post-december roumanian singing school in Banat .

Keywords*: dramatic soprano, opera role , interpretation , Margareta Nica Popescu, Michaela Grama Ștefan.*

Rezumat: În anul jubileului scenei lirice timișorene când se împlinesc 75 de ani de la primul spectacol, aducem un pios omagiu prin lucrarea de față, în memoria vocilor unice în diversitatea lor timbrală a două soprane dramatice de excepție: Margareta Nica Popescu și Michaela Grama Ștefan. Printre multitudinea de roluri interpretate se disting interpretările memorabile ale rolului *Aida* , din opera cu același titlu de G. Verdi. Acest spectacol emblematic inaugural al primei scene lirice bănățene, a fost preluat pe rând de cele două personalități în rolul titular, amplificând peste ani faima nou înființatei opere. Printre rolurile principale interpretate de ambele artiste lirice amintim rolurile operelor verdiene : *Abigail* din *Nabucco*, *Amelia* din *Bal Mascat* și *Leonora* din *Trubadurul* precum și *Floria Tosca* din opera cu același nume de G.Puccini și altele. Prin calitățile pedagogice cele două soprane au contribuit la dezvoltare artei vocale și a școlii de cânt românești postdecembriste din Banat.

Cuvinte-cheie: *soprana dramatică, rol de operă , interpretare , Margareta Nica Popescu, Michaela Grama Ștefan.*

Soprana spinto-dramatică Margareta Nica Popescu

Soprana Margareta Nica Popescu provine dintr-o familie modestă din Petroșani cu bunicii de origini multietnice, părinți români, un frate și o soră.Ea era cea mai mare

și își amintește cu precizie câteva momente care i-au marcat copilăria. Bunicul matern a fost refugiat italian care muncea la Reșița în metalurgie prin anii 1928-1929 Aici a întâlnit-o pe bunica sa maternă care era de origine germană. Mama dânsei a fost grefieră la Tribunalul din Petroșani.Tatăl și-l amintește ca fiind un om sever, un bănățean hotărât și dur. Au alintat-o Greta. În copilărie a cunoscut vremile de restrițe ale războiului, când tatăl său a plecat pe front, și cei rămași acasă au luptat pentru supraviețuire sub imperiul fricii impus de bombardamentele care se auzeau din depărtare (bombardarea orașului Deva și Hunedoara). Au venit și momentele de bucurie la terminarea războiului și instaurarea păcii când tatăl său vine acasă decorat cu onoruri militare.

A fost preocupată de mică să știe, să înțeleagă de unde vine vocea mamei sale care le cânta adesea, voce care o fascina. La școală în clasele primare și-a descoperit vocația pentru dans și pentru cânt. A fost cooptată în corul școlii și a susținut diverse spectacole alături de colegii săi din clasele I-IV. De la o vârtsă fragedă de 14 ani a fost nevoită să îmbine munca și pregătirea școlară, deoarece după război România a traversat vremuri grele, iar tinerii trebuiau să muncească și să-și întrețină familiile de proveninţă.

Margareta Nica Popescu în rolul Cio-Cio-San

A intrat la o Școală Profesională Comercială - Secția Alimentară, în Deva, după absolvirea celor 7 clase primare, unde avea un program destul de istovitor, o zi școală - o zi practică. Abia mai târziu a îndrăznit să încerce să cânte. Era mereu prezentă la brigăzile artistice și s-a făcut remarcată de public. La unul din concertele pe care le-a

susținut la o școală militară pentru băieți, a venit o doamnă din public și a felicitat-o spunându-i că are o voce excepțională care s-ar potrivi pe viitor să cânte rolul lui Cio – Cio- San în opera *Madama Butterfly*, operă despre care micuța Greta nu cunoștea nimic la acea dată. Mai apoi la terminarea cursurilor Școlii Comerciale, când s-a reîntors în orașul său natal Petroșani, a avut surpriza să constate că aici se deschid porțile unei noi unități de învățământ –Școala Populară de Artă, unde merge și dă probe pentru testarea aptitudinilor sale muzicale și mai ales vocale.

Profesorul Pamfil Mihăilă avea să o ia în vizor și îi inoculează ideea că v-a trebui să se dedice în pregătirea sa muzicii clasice, mai precis muzicii de operă. Bineînțeles că pentru tânăra Greta , opera era o necunoscută. Nu a pășit niciodată până atunci pragul unui teatru liric și nu a avut ocazia de a asculta, de a viziona un spectacol de operă. Nu știa nici măcar că de fapt în lăuntrul său mocnea un foc artistic. Aici a debutat ca solistă amatoare la *Ansamblul Artistic al Clubului Muncitoresc* din Petroșani, unde s-au montat cu elevii Școlii Populare de Artă din localitate opereta *Crai Nou* de C. Porumbescu(1960) și opera *Traviata* de G. Verdi(1961) interpretând rolurile *Dochița* și respectiv *Violetta Valery*. Cu opera *Traviata* au avut loc cinci spectacole pe care Greta le-a onorat cu succes fără să cunoască oboseala sau vreo incapacitate vocală, susținând că a avut mereu voce.

După ce și-a descoperit vocația –opera a devenit un microb – și în scurt timp avea să urmeze drumul spre marea scenă, un drum anevoios Conservatorul clujean. La admitere în Conservator au fost mulți candidați dar Greta a fost admisă cu o medie mare de 9,50 interpretând *Violetta Valery* -aria mare din opera *Traviata* de G. Verdi și *Habanera* din opera *Carmen* de G. Bizet, datorită faptului că avea un ambitus mare, extins atât în registru acut cât și în cel grav. Margareta Nica Popescu a absolvit cu brio studiile Conservatorului *Ghe. Dima* din Cluj-Napoca la clasa celebrei profesoare de Canto- Lucia Stănescu Mazolini.

În perioada studiilor s-a făcut deja remarcată pentru timbrul său deosebit dar și pentru ambiția cu care aborda cele mai dificile arii. Era conștiincioasă, învăța mult, astfel că rezultatele nu au întârziat să apară, fiind bursieră încă din primul an până la încheierea studiilor. Opera era o provocare fie fizică, fie psihică, însă Margareta Nica Popescu era mereu pregătită să o abordeze. Și-a format un fel de autosugestie prin care își spunea că poate și că nu trebuie să gândească despre un rol că este extrem de greu, de neabordat. Avea credința că printr-o tehnică vocală foarte bună și prin muncă totul se poate rezolva.

A întâmpinat dificultăți datorită regimului la început de carieră fiind repartizată în *Corul Ansamblului de Cântece și Dansuri „Népi Együttes”* din Târgu Mureș, unde a avut și atribuții solistice (1966-1968). După ce s-a transferat în 1968 de la Târgu Mureș la *Teatrul Muzical* din Galați a obținut statutul de *solistă profesionistă,* activând în orașul de pe Dunăre până în 1982. La Galați a debutat pe 4 aprilie 1969 cu rolul *Micaela* din opera *Carmen* de G. Bizet, despre care soprana mărturisea că a fost primul său rol de

operă pe care l-a interpretat după absolvirea conservatorului clujean în calitate de solistă de operă profesionistă. Maria Calas a fost pentru soprană idolul său artistic.

Margareta Nica Popescu în rolul Eleonorei din Trubadurul

Apoi, în urma unui concurs a fost angajată la *Opera Română* din Timișoara unde a activat până la pensionare (1982-1994) cu o continuare a contractului de muncă, prin cumul, încă trei ani, până în 1997.

La Galați a debutat (4 aprilie 1969) cu rolul *Micaela* din opera *Carmen* de G. Bizet. Au urmat apoi roluri principale sau secundare din operele : *Mireasa vândută* (*Mařenka*) de B. Smetana, *Boema* (*Mimi*), *Madama Butterfly* (*Cio Cio San*), *Tosca* (rolul titular), *Mantaua* (*Georgeta*) de G. Puccini, *Trubadurul* (*Leonora*) - spectacolul de debut la Timișoara (29 septembrie 1982), *Aida* (rolul titular și Marea Preoteasă), *Bal mascat* (*Amelia*), *Nabucco* (*Abigail*), *Faust* (*Margareta*), *Olandezul zburător* (*Senta*), *Norma* (rolul titular) de V. Bellini, *O noapte furtunoasă* (*Veta*) de P. Constantinescu, *Apa vie* (o femeie) de Fl. Dimitriu, *Pericola* (*Guadalena*) de J. Offenbach, *Voievodul țiganilor* (*Saffi*) de Johann Strauss - fiul, *Farmecul unui vals* (*Principesa Elena*) de Oscar Strauss, *Toate pânzele sus* (*Mulatra*) de Șt. Lorry, *Lăsați-mă să cânt* (*Roza*) de

G. Dendrino, ș.a.. În genul vocal simfonic a cântat rolurile de soprană solistă din oratoriile *Triumful timpului și al adevărului* de G. F. Haendel și *Paulus* de F. Mendelssohn- Bartholdy.

De-a lungul carierei sale a efectuat și turnee peste hotare cu spectacole de operă în : Bulgaria, Elveția, Macedonia, Serbia, Ungaria. Remarcabil a fost și concertul de la Weimar (pe atunci în Republica Democrată Germană) unde a interpretat o seară de lieduri și arii preclasice.

Scenă din opera Aida de G.Verdi, soprana Margareta Nica Popescu (dreapta) în rolul titular

După retragerea din luminile rampei, Margareta Nica Popescu a devenit pedagog, maestră de Canto, oferind cunoștințele sale acumulate de-a lungul carierei tinerilor artiști lirici pe care i-a îndrumat, ocupându-se în special de vocile membrilor ansamblului coral al Teatrului Național de Operă și Operetă „Nae Leonard" din Galați.

Una din discipolele domniei sale din acea perioadă, soprana Marilena Chircă, în prezent profesoară de Canto la Liceul de Artă „Ion Vidu" din Timișoara, mi-a mărturisit următoarele:

> „Doamna Margareta Nica Popescu, a fost pedagogul care mi-a insuflat încredere în talentul cu care am fost înzestrată. A avut răbdare cu mine, m-a păstorit cu drag și mi-a împărtășit din cunoștințele dumneaei acumulate de-a lungul carierei sale îndelungate pe multe scene! Era de o modestie rară și de o blândețe protectoare!Se mândrea cu toți tinerii pe care îi îndruma!"

La final de carieră, ca o recunoaștere a întregii sale activități artistice și interpretative în capitala Banatului, în anul 2013 a fost distinsă cu *Premiul Pro Cultura Timisiensis* acordat de Consiliul Județean Timiș .

Câteva mărturii despre arta interperpretativă a sopranei Margareta Nica Popescu din cronicile de specialitate ale vremi...

În 7 aprilie 1985 – spectacol de *Tosca* de G. Puccini alături de mari nume ale scenei lirice tenorul rus Vladislav Piavko și baritonul român David Ohanesian , soprana Margareta Nica a realizat *din Vissi d'arte… un moment de artă aplaudat minute în șir.* (Giurgiu, Rodica, 1999, p.205)

Un alt cronicar spunea despre prestația sopranei în același spectacol rămas memorabil : *În Tosca Margareta Nica ne-a înfiorat prin expresivitatea cu care a cântat și a jucat acest dificil rol.* (Murgu, Doru, 1997, p.194)

Momente memorabile a realizat alături de același partener de scenă celebrul tenor rus de talie internațională Vladislav Piavko în rolul Leonorei din opera Trubadurul de G. Verdi ...*unde a evoluat cu tensiunea lirică cerută de rol.* (Giurgiu, Rodica, 1999, p.211)

Despre rolul titular din Aida interpretat de soprana Margareta Nica , binecunoscutul cronicar muzical timișorean Doru Murgu scria: *Protagonista Margareta Nica -Popescu a licitat cu discernământ evoluția unei Aide feminine, prin intermediul unor nuanțări de mare delicatețe...* (Murgu, Doru, 1997, p.228)

Scenă din opera Nabucco de G. Verdi, soprana Margareta Nica Popescu în rolul Abigaille (dreapta)

În anul 1987 a avut ocazia să interpreteze rolul *Abigail* din opera *Nabucco* de G. Verdi alături de un alt nume important al scenei lirice internaționale basul rus Paata Burciuladze. Despre acest eveniment cronica timișoreană de specialitate prin pana înzestrată a lui D. Murgu scria: *Am citat-o pe Margareta Nica- Popescu, care a impus la rându-i un personaj perfect conturat – ca trăire scenică dar și ca frumusețe a intervențiilor vocale...* (Murgu, Doru, 1997, p. 237)

Soprana spinto - dramatică Mihaela Grama Ștefan

Nume de referință al primei scene lirice timișorene Mihaela Grama-Ștefan s-a născut la Luduș , județul Mureș în data de 24 iunie 1942. A manifestat încă din copilărie reale înclinații artistice, fapt pentru care pașii i-au fost îndreptați înspre Liceul de Muzică din Cluj-Napoca (1956-1961) și, mai târziu, înspre Conservatorul clujean Gheorghe Dima, specializarea canto (1961-1966).

Încă din anii studenției se face remarcată, colaborând cu Opera Română din Cluj-Napoca în diverse roluri, datorită calităților sale vocale, având un ambitus mare, excelând în acute, egală în toate registrele, dotată cu un timbru deosebit. A absolvit conservatorul clujan în 1966 cu *rolul Contesa Almaviva* din opera Nunta lui Figaro de W.A.Mozart.

În anul 1970 a avut ocazia să își perfecționeze tehnica vocală prin cursuri de măiestrie interpretativă pe care le-a urmat cu renumita soprană și remarcabila profesoară de canto, o adevărată maestră a artei lirice, Arta Florescu la București.

Mihaela Grama Ștefan în rolul titular din Aida de G. Verdi

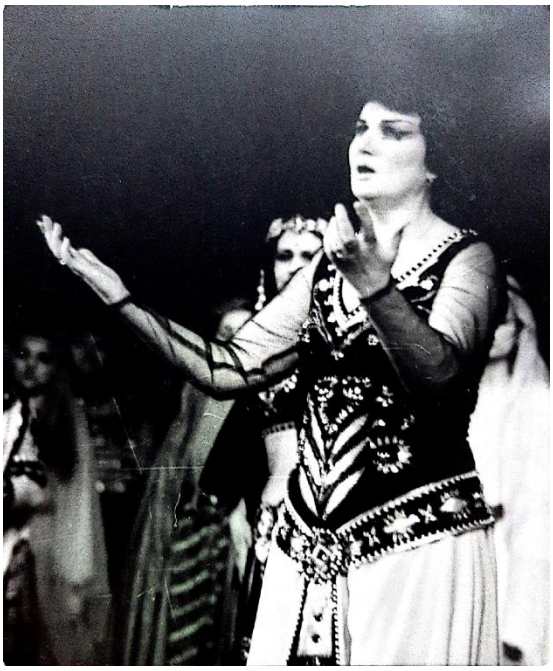
După debutul pe scena Operei Române din Timișoara, în anul 1966, a urmat cu repeziciune abordarea repertoriului de operă mare, rolurile interpretate fiind răsplătite de aplauzele exigentului public timișorean. Astfel *Santuzza* din opera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni este rolul de debut pe scena liricului timișorean, producția cu acest spectacol având loc la data de 1 septembrie 1966. Au urmat rolul *Leonora* din opera *Trubadurul* de G.Verdi, și rolul *Leonora* din opera *Fidelio* de L. van Beethoven, rolurile verdiene *Elisabeta* din opera *Don Carlos*, și rolul titular din opera *Aida* pe care l-a interpretat remarcabil.

De asemenea rolul *Donna Anna* din opera *Don Giovanni* de W.A.Mozart , rolul wagnerian *Elsa* din opera *Lohengrin*, rolurile verdiene *Amelia* din opera *Bal mascat*, *Abigaille* din opera *Nabucco*, *Elvira* din opera *Ernani*, *Floria Tosca* din opera *Tosca* de G. Puccini, *Micaela* din opera *Carmen* de G.Bizet, precum și rolul *Tatiana* din opera *Evghenii Oneghin* de Piotr Ilici Ceaikovski, fiind doar câteva din rolurile importante abordate de soprana spinto-dramatică Mihaela Grama Ștefan prin care a ținut capul de afiș al Operei Naționale Române din Timișoara timp de mai bine de două decenii și jumătate .

Alături de bogata experiență interpretativă și-a adaugat la impresionanta carieră încă două momente remarcabile care deopotrivă au făcut cinste primei scene lirice a Banatului și școlii românești de cânt : Premiul al II-lea la Concursul Internațional de la Verviers, Belgia în 1975, câștigând critica de specialitate prin puterea artei interpretative românești: *„ o adevărată forță a naturii înzestrată cu un glas amplu, de o acuratețe rară cu multe armonice, fiind o plăcere să o asculți interpretând”* și interpretarea rolului titular din opera *Sakuntala* de Fr.Schubert / F. Racek, premieră mondială în festivalul *Wiener Festwochen* de la Viena din 12 iunie 1971.

Pe lângă rolurile de operă din creația universală de gen s-au numărat și roluri de operă și operetă din creația românească pe care le-a interpretat cu succes: rolul *Anca* din *Năpasta* de Sabin Drăgoi, rolul *Irina* din *Vlad Țepeș* de Ghe. Dumitrescu, rolul *Bertha* din *Lăsați-mă să cânt* de Gherase Dendrino, rolul titular din *Ana Lugojana* de Filaret Barbu.

Aprecieri din critica de specialitate a vremii.



Soprana Mihaela Grama Ștefan în rolul Abigaille din opera Nabucco de G. Verdi

Renumitul critic muzical Doru Murgu aprecia în articolul „Premieră la Opera Română - Năpasta de S. Drăgoi" : „M. Grama -Ștefan face în Anca un personaj viabil, beneficiind de frumusețea unui timbru aparte, prin căldura pe care o imprimă eroinei, poate în detrimentul dramatismului." (Revista Orizont nr 14 din 7.IV.1977)

Despre interpretarea Mihaelei Grama Ștefan a rolului Abigail din opera Nabucco de G. Verdi în Festivalul Timișoara Muzicală, unde l-a avut ca partener de scenă pe baritonul Emil Rotundu, am regăsit consemnat, în articolul „Nabucco - O strălucită pagină de operă", următoarele: „Mihaela Grama Ștefan întruchipare a inflexibilității, a grandorii și urii cu o voce penetrantă și glacială pe liniile sale acute, melodioasă și tandră în cele mediane..."(Murgu, Doru, Drapelul Roșu, 1985)

O radiografiere a întruchipării scenice a rolului Ameliei din opera Bal Mascat de G.Verdi, care ne-a rămas din pana iscusită a criticului muzical Doru Murgu, am găsit scris, în articolul din 18 aprilie 1986 în cotidianul Drapelul roșu „Pe scena Operei Române - O reluare izbutită- Bal Mascat de G.Verdi", următoarele : *„ Ceea ce se cuvine remarcat, însă, este aportul unor voci care au conferit spectacolului nota de eveniment. Dintre soliștii din generația medie, soprana Mihaela Grama realizează un*

frumos crescendo de formă, comparativ cu ceea ce ne-a oferit în Aida, de pildă, care se cuvine aplaudat la scenă deschisă."

Scenă din opera Bal Mascat de G. Verdi, soprana Mihaela Grama Ștefan (dreapta) în rolul Amelia.

Mihaela Grama Ștefan- maestra de Canto

Dintre studenții pe care i-a îndrumat de-a lungul anilor, am ales trei foste discipole care i-au fost mai apropiate și au urmat cariere pedagogice, ducând mai departe principiile tehnicii vocale care au stat la baza artei interpretative a maestrei Mihaela Grama Ștefan.

Astfel un prim interviu l-am avut cu doamna prof.dr. Maria Virginia Onița, artist liric în Corul Ion Românu al Filarmonicii Banatul și profesoară la Liceul de Artă Ion Vidu din Timișoara care mi-a mărturisit următoarele:

„În anul 1999 am început să lucrez cu doamna profesoară Michaela-Grama Ștefan. M-a bucurat enorm faptul că am avut privilegiul de a studia cu o soprană de excepție și, în același timp, cu unul din cei mai buni profesori de canto.Orele de canto din facultate nu se limitau strict la cele din programă, ci asistam și la orele colegilor mei de clasă din ani mai mari. Astfel, pe lângă îndrumarea și indicațiile personalizate care le primeam la propria oră de canto, puteam să descopăr și informații noi, ce întregeau cunoștințele mele despre tehnica și interpretarea vocală.O tehnică vocală sănătoasă, de care mă folosesc și astăzi și care stă la baza profesiei mele de artist liric, nu este singurul dar neprețuit pe care doamna Grama mi l-a oferit. Nenumăratele sfaturi pe care mi le-a dat în ceea ce privește atât viața

artistică, cât și cea personală, au fost nestemate pe care le-am prețuit și care au ajutat la alcătuirea drumului vieții mele."

Drept mărturie, a talentului pedagogic și a dedicării cu care s-a implicat în formarea tinerilor cântăreți, ne sunt destăinurile doamnei Ana Corlan Badea, profesoară de Canto la Liceul de Artă „ A. Paulian" din Drobeta Turnu Severin, din care citez:

Doamna Michaela Grama Ștefan , a fost profesoara mea de canto , pe perioada de 5 ani de facultate. Studiul nostru a fost constant, echilibrat, asa cum era fiinta dansei. Auzisem despre cariera artistica a doamnei la colegele mele din corul operei . Mai mult rațională decât emoțională, maestra Mihaela Grama încerca să ne implementeze tehnica vocală înainte de aprofundarea oricărei lucrări muzicale. Ideea de baza a doamnei, era că dacă nu poți rezolva tehnic un pasaj muzical, nu se va putea rezolva nici interpretativ; interpretarea nu poate înlocui tehnica vocala!Doamna Grama, descifra repertoriul cu noi. Fiecare măsură ne-o exemplifica tehnic, parcurgeam toata aria cu dânsa, apoi făceam corepetiție.Înainte de auditii ne încuraja să cântăm așa cum am studiat la clasă. Prezența dânsei în sală ne dădea curaj și întotdeauna după audiții ne spunea ce a fost bine și ce a fost greșit .

O relație specială discipol- maestru a avut-o doamna Roxana Hărșianu – Oberșterescu cu maestra Mihaela Grama Ștefan, fiindu-i alături până în ultimele momente de viață, urmând sfaturile și îndrumările sale în frumoasa carieră pedagogică, cu rezultate deosebite, în calitate de profesoară de Canto la catedra de specialitate a Liceului de Artă „IonVidu" din Timișoara .Din mărturisirile domniei sale citez :

Om minunat, artist liric complet, dascăl devotat... Fire jovială, deschisă, cu un bogat simț al umorului, fără prețiozități, directă și agreabilă, Mihaela Grama Ștefan a fost solistă de prestigiu a scenei lirice timișorene, pe parcursul a 28 de ani, încântând publicul cu unele dinte cele mai grele și complexe roluri de soprană. Cariera didactică vine ca o completare și împlinire a carierei artistice, creând punți de legătură și orizonturi de cunoaștere către studenții săi prin vasta sa experiență profesională. A avut un rol covârșitor în formarea tinerilor interpreți, fiind preocupată constant de perfecționarea acestora. Pedagogul Michaela Grama Ștefan a reușit să se adapteze nevoilor și particularităților studenților săi, îndrumându-i cu multă pricepere și devotament, nu doar sub aspect tehnic și interpretativ, ci oferindu-le și suportul psihologic necesar în orientarea profesională. Cu recunoștință afirm că formarea mea și atracția către cariera didactică i se datorează!

În anul jubileului scenei lirice timișorene când se împlinesc 75 de ani de la primul spectacol, aducem un pios omagiu prin lucrarea de față, în memoria vocilor unice în diversitatea lor timbrală a două soprane dramatice de excepție: Margareta Nica Popescu și Michaela Grama Ștefan. Printre multitudinea de roluri interpretate se disting interpretările memorabile ale rolului *Aida* , din opera cu același titlu de G. Verdi. Acest

spectacol emblematic inaugural al primei scene lirice bănățene, a fost preluat pe rând de cele două personalități în rolul titular , amplificând peste ani faima nou înființatei opere. Printre rolurile principale interpretate de ambele artiste lirice amintim rolurile operelor verdiene : *Abigail* din *Nabucco*, *Amelia* din *Bal Mascat* și *Leonora* din *Trubadurul* precum și *Floria Tosca* din opera cu același nume de G.Puccini și altele. Prin calitățile pedagogice cele două soprane au contribuit la dezvoltare artei vocale și a școlii de cânt românești postdecembriste din Banat.

Bibliografie :

Giurgiu, Rodica. 1999. *S-a ridicat Cortina*. Monografia Operei Române din Timișoara -50 de stagiuni, Timișoara: Editura Brumar.

Murgu, Doru. 1997. *Seducția Muzicii*. Timișoara: Editura Mirton.

Murgu, Doru, articolul „Nabucco - O strălucită pagină de operă", Drapelul roșu, 12 aprilie 1985

Murgu, Doru, articolul „Pe scena Operei Române - O reluare izbutită- Bal Mascat de G.Verdi", Drapelul roșu, 18 aprilie 1986

Murgu, Doru, articolul „Premieră la Opera Română - Năpasta de S. Drăgoi" , Revista Orizont nr 14 din 7.IV .1977

Tomi, Ioan, Lexicon- Muzicieni din Banat, vol.II, Editura Eurostampa, Timișoara, 2012

Webografie :

https://galateni.net/forum/topic/12435-maestrii-teatrului-muzical-galatean/

https://voceatimisului.ro/premiile-pro-cultura-timisienis-au-fost-inmanate-artistilor/

https://www.discogs.com/Margareta-Nica-Popescu-Gheorghe-Sara-Elena-Mira-Popescu-Soli%C8%99tii-Operei-Rom%C3%A2ne-Din-Timi%C8%99oara/release/8316532

https://exploremag.ro/teatrul-muzical-nae-leonard-prezinta-opera-tosca-la-galati/

Margareta Nica Popescu - Lectii De Viata

https://www.youtube.com/watch?v=aYxKn5LF1Ms

DOI: 10.35923/QR.10.03.17

Aida Beatrice MARC
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Principesa pianistã - Elena Bibescu

Abstract: (The pianist princess - Elena Bibescu) One of the great ladies of the purely Romanian female aristocracy was the princess and pianist Elena Bibescu. She is very little known and present in our Romanian consciousness, although in her times she was the cultural ambassador of Romanian people in Europe; she lived during the period when art experienced one of its strongest flourishes and accomplishments: the famous "La Belle Epoque" period! Elena Bibescu played the role of her life as a European cultural ambassador, an "activity" carried out in her artistic salon where people from high society gathered, a salon in which friends were connected and philosophical, literary and musical ideas were shared. Elena Bibescu was also a remarkable pianist with a talent whose echo reached from Paris, London, Bucharest, Berlin and Vienna to the United States of America, where she accomplished successful concerts mentioned in the press of the time. Along with the role of pioneer of the career of George Enescu the one who became our great national composer, the name of Princess Bibescu is also related to a new concept in Bucharest, at the high, European level to which she brought the concert. Thus, at the recital she played under the patronage of royalty at the National Theater, in the presence of the royal couple, the Bősendorfer piano house in Vienna sent the first piano of that brand to be used on the Romanian stage. Princess Bibescu, through her innate generosity when asked, did not spare any effort to support those in need, but who also put a good word for young, talented musicians and eager to assert themselves; through acculturation she brought a new breeze in the Romanian musical culture.

Keywords*: aristocracy, pianist host, music, personality.*

Rezumat: Una dintre marile doamne ale aristocraţiei feminine de sorginte pur românească a fost principesa şi pianista Elena Bibescu. Ea este foarte puţin cunoscută şi prezentă în conştiinţa noastră românească cu toate că la vremea ei a fost ambasadoarea culturală a românilor în Europa, în perioada când arta a cunoscut una dintre cele mai puternice înfloriri şi împliniri ale sale: perioada "*la belle epoque*"! Elena Bibescu si-a jucat rolul vietii ca ambasadoare culturală europeană, "activitate" desfăşurată în salonul său artistic în care s-a perindat lume din înalta societate, salon în care s-au legat prietenii, s-au însămânţat idei filozofice, literare şi muzicale. Ea a fost şi o remarcabilă pianistă cu un talent al cărui ecou a ajuns din Paris, Londra, Bucureşti, Berlin şi Viena până în Statele Unite ale Americii, unde a susţinut concerte de succes menţionate în presa vremii. Alături de rolul de deschizător de drumuri al carierei celui care a devenit marele nostru compozitor George Enescu, numele principesei Bibescu este legat şi de încetăţenirea conceptului de concert la Bucureşti, la nivelul înalt, european la care a adus concertul. Astfel la recitalul pe care l-a oferit sub patronajul regalităţii la Teatrul Naţional, în prezenţa cuplului regal, casa de piane *Bősendorfer* din Viena a trimis primul pian de acea marcă ce va fi folosit pe scena românească. Principesa Bibescu prin prisma personalităţii ei, prin generozitatea sa înnăscută atunci când i se cerea nu precupeţea efortul de a sprijini persoanele nevoiaşe, dar care punea şi o vorbă bună pentru tineri necunoscuţi, talentaţi şi dornici de afirmare; prin aculturaţie a adus un nou suflu în spaţiul muzical românesc.

Cuvinte-cheie: *aristocraţie, pianistă, amfitrioană, muzică, personalitate.*

Una dintre marile doamne ale aristocraţiei feminine de sorginte pur românească a fost principesa şi pianista Elena Bibescu. Ea este foarte puţin cunoscută şi prezentă în conştiinţa noastră românească cu toate că la vremea ei a fost ambasadoarea culturală a românilor în Europa, în perioada când arta a cunoscut una dintre cele mai puternice înfloriri şi împliniri ale sale: perioada "*la belle epoque*"! La acea vreme reşedinţa principesei nu putea fi alta decât capitala Franţei, Parisul, leagănul cultural al Europei- unde împreună cu soţul său Alexandru Bibescu şi cu fii săi Anton şi Emanuel Bibescu au scris pagini de istorie care din păcate au fost prea repede date uitării.

Elena Bibescu şi-a jucat rolul vieții ca ambasadoare culturală europeană, activitate desfăşurată în salonul său artistic în care s-a perindat lume din înalta societate, salon în care s-au legat prietenii, s-au însămânţat idei filozofice, literare şi muzicale. Ea a fost şi o remarcabilă pianistă, cu un talent al cărui ecou a ajuns din Paris, Londra, Bucureşti, Berlin şi Viena până în Statele Unite ale Americii, unde a susţinut concerte de succes menţionate în presa vremii. Admirată de Liszt, care a catalogat-o ca "excelentă pianistă" sau cum a mărturisit Aglae Erbiceanu într-o scrisoare către fiica sa, pianista Constanţa Erbiceanu," ca având o tehnică mare remarcabilă, cu viaţă în joc "(Erbiceanu 1989, 134); se mai spune că ar fi cântat cu atâta pasiune, încât atunci când concerta intra în transă, iar la final intra într-un leşin profund.(Ghiorghe, Sabina 2012)

Elena Bibescu, descinde dintr-o familie de nobili, vechi moşieri din ţinutul Moldovei şi anume din familia Kostaki Epureanu ce are rădăcini până la domnitorii Mihail Racoviţă, Ioniţă Sandu Sturdza şi cronicarii Miron Costin, Ion Neculce înrudită fiind şi cu marile familii aristocrate Catargiu, Mavrogheni, Balş, Costache Negri. (Zeletin 2016, 48) Elena este cel de-al 2-lea urmaş al familiei Kostaki Epureanu dintre cei 3 copii ai familiei.

Fiica cea mare Ecaterina Kostaki căsătorită Esarcu, a fost supravieţuitoarea familiei; mezinul Ion Kostaki a decedat in preajma vârstei majoratului. Mama, provenită tot din familie de moşieri, Maria (cunoscută de localnici sub numele de Marghioliţa) este fiica logofătului Sturdza Bârlădeanu şi a Smarandei Costandache. Tatăl, Manolache (Emanoil) Kostaki Epureanu, un personaj poate mai puţin cunoscut pentru unii dintre noi, dar care joacă un rol deosebit în istoria românilor: el este un pion central al evenimentelor politice ale sec.al XIX-lea care au dus la înfăptuirea României moderne şi independente. Manolache Konstantin Epureanu a fost unul dintre marii patrioţi ai României; alături de fratele său Grigore, ei sunt primii români care îşi dau doctoratul în drept, la Jena, în Germania.

Ceea ce îl face să iasă din anonimat pe Manolache Kostaki Epureanu şi să devină unul din oamenii implicaţi în istoria noastră este faptul că a avut o strânsă legătură cu Alexandru Ioan Cuza şi implicit cu actul Unirii. În anul 1857 înfiinţează Comitetul Unionist şi astfel devine unul din autorii diplomatici, morali şi politici ai Unirii Principatelor (Ibidem, 60). El a fost şi cel care a redactat discursul jurământului rostit de Cuza la învestirea sa ca domn al Moldovei şi Ţării Româneşti, fiind sfătuitorul şi sprijinul acestuia în problemele politice ale ţării. Printre funcţiile politice pe care le-a

îndeplinit a fost şi cea de Preşedinte al Adunării Constituante în faţa căruia regele Carol I a depus jurământul de slujire a poporului român în 1866. În anul 1870 devine preşedintele Consiliului de Miniştri iar doi ani mai târziu ocupă funcţia de ministru al justiţiei în guvernul Lascăr Catargiu. La un an după înfiinţarea Partidului Naţional Liberal, în 1876 avea să fie ales premier al guvernului liberal.

Entuziasmat de personalitatea şi patriotismul lui Kostaki Epureanu, Eminescu menţionează faptul că acesta era de o inteligenţă sclipitoare, cu un spirit cumpătat dar un mare patriot spunând că crezul său fundamental era că" orice stat e osândit la retrogradare sigură când încape pe mâna oamenilor care-şi fac din politică o meserie de câştig, un mijloc de îmbogăţire ori de trai bun" tot Eminescu notează că acesta nu a precupeţit nici un efort pentru a-şi împlini idealul "bazat pe libertatea de a face ceea ce e bine şi just, pe spiritul adevărului şi al muncii" (Ibidem, 49)

Prinţul Alexandru (Mavrocordat) Bibescu, soţul principesei, fiul lui Zoe Mavrocordat şi al domnitorului Ţării Româneşti, Gheorghe Bibescu, era un rafinat om de cultură, iubitor de muzică şi spectator fidel al concertelor Elenei, soţia sa. El a fost primul muzicolog român din Franţa, pe a cărui linie de sânge o continuă şi se remarcă strănepotul său, eminentul muzicolog ce deţine rubrica permanentă a prestigioasei *Revue des deux Mondes,* domnul Mihai de Brancovan.

Un bibliofil împătimit, cu o colecţie de 10.000 de volume, a fost şi un iubitor al scrisului; regina Carmen Sylva îl aprecia ca om şi ca scriitor, apelând uneori la sfatul lui; într-o scrisoare adresată pianistei îi scrie acesteia: "Ştii că am o imensă încredere în soţul pe care îl ai: are ceva pur şi curat în fiinţa lui, sentimentul frumosului, mare fineţe şi rafinament de percepţie". În 1894 soțul principesei a fost numit Preşedintele Societăţii de Lingvistică din Franţa; a pus bazele "Fundaţiei Alexadru Bibescu" şi a oferit Premiul ce-i purta numele care să fie atribuit unor lucrări privind istoria limbilor romanice, de preferinţă a limbii române. Ca scriitor lucrările sale în versuri sau proză au ocupat un loc aparte în literatura franceză.

Dintre personajele de seamă din istoria culturii româneşti şi europene fac parte şi cei doi fii ai principesei, Anton si Emanuel Bibescu, admiraţi în societatea mondenă drept prinţi tineri, eruditi "frumoşi ca nişte zei" (Sturdza 2016, 31) și comparați adesea cu Fraţii Karamazov. (Ibidem, 35) Emanuel, un intelectual rafinat, o fire discretă, cu un caracter sensibil, a fost şcolit împreună cu fratele său la Kent-Anglia, mai apoi în Paris; fost deputat de Mehedinţi a trăit în cea mai mare parte în preajma fratelui său călătorind între Corcova (moşia familiei din Mehedinţi), Paris şi Londra. Emanuel, botezat astfel după numele bunicului din partea mamei, un tip erudit bine ancorat în societatea pariziană, prieten cu René Blum (muzicolog şi editor-fratele primului ministru Leon Blum) a făcut parte dintre cercurile apropiate ale lui André Gide, celebru scriitor francez. Crescut într-un mediu îmbibat de cultură, acesta a fost şi un un mare cunoscător şi iubitor de artă. La un moment dat când Paul Gauguin nu era încă un nume consacrat, Emanuel recunoscând talentul său înnăscut, l-a ajutat pe acesta într-un moment dificil, plătind foarte scump un tablou, ca să-l scoată din încurcăturile

financiare. După o călătorie în Japonia, se întoarce cu o boală incurabilă în care ajunge pe jumătate paralizat. Neputând accepta această infirmitate, trei ani mai târziu se sinucide. Avea vârsta de 43 de ani.

Printre cei care rămân profund marcaţi de amprenta Bibeştilor se află şi diplomatul şi scriitorul Paul Morand care găsise în cei doi fraţi un ghid admirabil al catedralelor Angliei şi al vechilor cartiere pariziene; ajuns celebru, Morand măruriseşte: „n-am crezut că voi datora unor români faptul de a fi învăţat să cunosc oraşul unde m-am născut" (Ibidem, 45); mai târziu îi dedică lui Emanuel nuvela sa „Clarisse" din volumul *Tendres Stocks- Bunuri de lux.*

Antoine, cum era cunoscut în cercurile intime, cel de-al 2 lea fiu al principesei**,** a fost un tânăr erudit, diplomat, după cum îl caracteriza Martha Bibescu (verişoara lui) ca fiind "foarte frumos, cu un profil sculptat parcă în piatră, cu o privire dominatoare plină de vervă…egoist, fermecător, un astru" (Diesbach 2013, 43). Anton - botezat după numele celebrului pianist şi profesor de pian Anton Rubinstein, este un personaj controversat: iubit de unii, detestat de altii, cu mai multe ambiţii politice decât fratele său**.** A fost diplomat, ministru al Afacerilor de Externe, iar la un moment dat a fost chiar ministru plenipotenţiar la Washington, la iniţiativa lui Take Ionescu, acesta considerându-l extrem de potrivit pentru a rezolva 'chestiunile evreieşti" pe cale diplomată. Criteriul pentru care a fost ales era abilitatea sa de negociator, faptul că ştia la perfecţie limba engleză şi nu în ultimul rând faptul că era ginerele primului ministru al Marii Britanii, Herbert Henry Asquith. Relaţiile lui Anton şi ale familiei Asquith cu personalităţi din cercurile evreieşti din Paris şi Londra făceau ca el să fie persoana cea mai potrivită pentru a iniţia contacte cu lideri şi ziare ale comunităţii evreieşti din America. Anton Bibescu a fost un personaj influent în politica românească, fiind apreciat de Iorga, Brătianu, dar urât de Titulescu, care datorită complexelor fizice şi intelectuale în faţa frumuseţii, erudiţiei şi succesului diplomatic pan-european încerca să-l discrediteze în toate cercurile comune în special în cele internaţionale spre consternarea tuturor.

Revenind la personajul pe care intenționez să îl prezint- Elena este născută la Bîrlad în anul 1855; educaţia a primit-o conform rangului şi uzanţei vremii prin lecţii particulare. Astfel primul contact cu claviatura l-a avut prin intermediul pianistei de origine italiană Anna Barozzi, profesoară la Conservatorul din Iaşi, celebră nu numai ca muziciană dar şi ca mamă- ea fiind mama unui alt celebru pianist şi compozitor, George Boskoff. Dar cel care avea să-şi pună amprenta definitiv în educaţia pianistică a principesei a fost Anton Rubinstein. Marele pianist a fost cel care i-a desăvârşit educaţia pianistică familiarizând-o cu repertoriul pianistic pornind de la Bach, Beethoven până la cel contemporan.

Există o contradicţie în ceea ce privesc studiile academice pe care le-ar fi urmat principesa. Unele zvonuri spun că ea ar fi urmat studiile muzicale timp de 2 ani în capitala austriacă între anii 1870 -1872, că a primit o medalie şi diploma de onoare din partea Conservatorului şi că ar fi fost laureată cu Premiul I timp de doi ani consecutiv;

alte informaţii susţin că Elena Bibescu nu ar fi urmat cursuri la conservator deoarece în acea perioadă Rubinstein , mentorul pianistei, nu era profesor la Viena, el ar fi fost atunci doar director artistic al societăţii vieneze "Prietenii muzicii"şi de fapt ea ar fi studiat doar în privat cu maestrul. (Zeletin 2016, 199) Mai există ipoteza că la un moment dat Elena ar fi studiat cu un maestru parizian, virtuoz al pianului, Marc de la Nux de la care ar mai fi luat lecţii şi Marguerite Dauphin, acompaniatoarea la vioară în anii tinereţii a lui G. Enescu. (Ibidem, 207) Educaţia principesei conform rangului este desăvârşită şi prin faptul că stăpânea şase limbi străine şi scria poezii în limba germană, franceză, engleză şi italiană.

Debutul ei ca pianistă în ţara natală a avut loc la Teatrul cel Mare (devenit Teatrul Naţional cinci ani mai târziu) la 14 februarie 1873 cu un concert de binefacere în prezenţa cuplului regal Carol I şi al Elisabetei Doamna. Programul a cuprins Concertul de Liszt nr.1, o piesă de Adolf Henselt, Concertul nr.2 de F. Chopin, "Carnavalul "de R. Schumann şi *Konzertstűck* de Carl Maria von Weber. Dirijorul a fost Eduard Hűbsch.

Presa a elogiat-o la superlativ:

> „d-şoara Epureanu se joacă cu dificultăţile serioase ale tehnicii pianului. Degetele domniei sale trec cu o facilitate prodigioasă peste obstacolele mecanice: ele nu se opresc decât la ordinele artistei, pătrunse de idealul ce urmăreşte." (Zeletin 2016, 218)

Profesorul şi compozitorul Grigore Ventura după succesul repurtat în cronica de specialitate referitor la „Carnavalul" de R. Schumann scrie:

> „Artista ne-a făcut să trecem în mod succesiv prin toate senzaţiile sufletului omenesc. De la bucurie la durere, de la ideal la realitate, de la îngeri la spiriduşi, toate tresăririle imaginaţiei fecunde şi maladive ale lui Schumann au fost reproduse de d-şoara Epureanu cu o mână de maestru. Ovaţionarea sinceră…este un nobil şi frumos exemplu dat femeii, arătându-i unde se poate ajunge prin muncă şi perseverenţă. Ea reprezintă aurora unui orizont nou. O salutăm cu respect şi admiraţie" (ibidem, 218)

Deoarece nu există nici un fel de imprimări audio aceste slove rămân ca mărturie a talentului şi măiestriei pianistice a celei care a fost Elena Kostaki Epureanu mai târziu cunoscută ca principesa Bibescu.

Debutul tinerei pianiste la Ateneul Român avea loc la 27 martie 1873 unde a cântat tot sub bagheta lui Hűbsch; atunci a interpretat o Nocturnă de Chopin şi mai multe cântece româneşti urmat la câteva zile mai precis la 2 aprilie de un concert simfonic sub conducerea dirijorului Ludwig Wiest când a interpretat *Imperialul* de Beethoven, concert care avea să rămână în repertoriul permanent pe care-l va reproduce şi pe marile scene ale lumii precum Londra, Paris, New York. Tot în seara zilei de 2 aprilie pe scena Ateneului a răsunat "Rapsodia Ungară" de Liszt, "La Campanella" de

Liszt-Paganini, Rondo de Weber, Fantezia de Renkin, *Si j'étais oiseau* de Henselt şi ultima parte din concertul nr. 2 de Chopin. La acest concert pe lângă alte personaje princiare l-a cunoscut pe cel care urma să-i devină soţ, principele Alexandru Bibescu. Acesta a fost fermecat de talentul şi personalitatea pianistei, ca urmare o cere în căsătorie două săptămâni mai târziu.

La scurt timp după mariaj, tânăra pereche ia drumul Ungariei, spre Pesta, unde urma să-l cunoască pe marele pianist şi compozitor Franz Liszt. Liszt concertase deja pe meleagurile româneşti între 1846-1847 în 17 oraşe. (Weinberg 1967, 80) Este cunoscut faptul că Liszt a fost adânc impresionat de melosul popular românesc, de ospitalitatea românilor, de entuziasmul lor dar mai ales de întâlnirea cu Barbu Lăutaru căruia după ce conform obiceiului i-a întins paharul cu şampanie i-ar fi spus sărutându-l călduros: "Bea, Barbule lăutar, stăpânul meu, bea, căci Dumnezeu te-a făcut artist şi tu eşti mai mare decât mine…" (Ibidem, 95) după cum probabil se ştie, impresiile sale muzicale româneşti au fost transpuse în partitura pentru pian "Rapsodia română"

La momentul întâlnirii cu principesa se scurseseră deja aproape două decenii, de la vizita lui F. Liszt la Gheorghe Vodă Bibescu, socrul pianistei, unde fusese invitat să concerteze. Întâlnirea dintre cei doi pianisti a avut loc în salonul unei oarecare doamne Mucanov între 8-11 noiembrie 1873 la hotelul Hungaria din Pesta. În scrisoarea către iubita lui Carolyne de Sayn-Wittgenstein, el menţionează:

> „O tânără prinţesă Bibescu, excelentă pianistă, a strălucit de asemenea, la sărbătorire şi va petrece aici o săptămână" (Zeletin 2016, 279). Mai târziu, Liszt va deveni oaspetele salonului ei de muzică de la Paris, devenind un apropiat al fiilor principesei, "a vorbit cu ei, i-a luat în braţe şi i-a sărutat. În faţa claviaturii, bătrânul pianist a improvizat pentru ei. Emanuel şi-l aducea aminte. Anton pare-se că nu." (Ibidem, 280)

Rue *de Courcelles* o stradă din Cartierul Latin, în apropiere de Arcul de Triumf din Paris, o stradă de poveste, care a apropiat mai multe destine, este un loc în care s-a scris istorie**.** *Rue de Courcelles* a fost locul în care principesa Bibescu împreună cu familia şi-a dus traiul timp de trei decenii. Alături de Bibeşti, pe aceeaşi stradă s-au stabilit mai multe personalităţi artistice şi politice, româneşti şi franţuzeşti deopotrivă. Aici a locuit prinţul George Ştirbei, venit la studii în Franţa, apoi Alexandru Odobescu pe atunci prim-secretar al Legaţiei Române din Paris, Raluca Mosuru Brâncoveanu, pianistă la rândul ei, dar şi rudă prin alianţă cu principesa, apoi celebra scriitoare Gabrielle Collete şi compozitorul Ernest Chausson.

Hazardul îi aduce ca locuitori pe aceeaşi stradă şi pe familia scriitorului Marcel Proust, care la rândul său avea să frecventeze salonul principesei, iar datorită prieteniei dintre Antoine şi Emanuel, fii principesei vor deveni sursa principală de inspiraţie a romanului care l-a făcut celebru "*În căutarea timpului pierdut".* Pe acest bulevard la numărul 69 tânăra pianistă şi-a deschis salonul de muzică. Cu inima deschisă şi cu braţele larg primitoare şi-a întâmpinat oaspeţii. Era înconjurată de oameni de vază,

artişti şi literaţi. Printre personalităţile muzicale care au călcat pragul casei se numără Gounod, Delibes, Fauré, Ambroise Thomas şi Wagner. Dintre scriitorii celebri care au poposit în casa acestei doamne se numără: Anatole France, Jules Lemaître şi Leconte de Lisle.

Un musafir de suflet al salonului a fost compozitorul şi pianistul Camille Saint-Saëns, care datorită admiraţiei ce-o purta principesei a concertat frecvent alături de ea, uneori şi la patru mâini. În semn de omagiu acesta i-a dedicat *Valse nonchalante* op.110. Ea a fost un sprijin moral şi afectuos pentru Saint-Saens şi la moartea celor 2 băieţi ai lui, fiind foarte empatică prin faptul că şi ea avea tot doi fii de vârstă fragedă.

Un alt oaspete de onoare pe care-l găzduieşte "salonul albastru" cum era denumit salonul de muzică al principesei este pianistul polonez de prim rang, Ian Paderewski care mai târziu avea să devină primul ministru al ţării sale; acesta la rândul său o onorează cu prezenţa sa. Într-o scrisoare adresată fiului ei Anton ea scrie: "În ultimele 8 zile [Paderewski] a avut după fiecare concert 3000 de invitaţi la cină şi 25 la supeu. A acceptat-o [invitaţia] simplu, mai presus de orice şi exclusiv, pe a mea; închipuieşte-ţi cât îi sunt de recunoscătoare…" (Zeletin 2016, 144) Datorită personalităţii distincte a pianistului şi a renumelui său, acesta primeşte invitaţia de a concerta la Bucureşti în palatul nou construit, astăzi cunoscut sub numele de Ateneul Român. La concert a participat şi familia regală. Ziarul "*L'Indepéndance Roumaine* evoca: publicul de o "eleganţă supremă, s-a lăsat copleşit de cântecul parcă al unor fiinţe supranaturale; pianul părea o voce umană şi Paderewski un vrăjitor evocând măreţe umbre"

Un alt invitat de seamă al salonului principesei a fost Claude Debussy. Se pare că în acel salon, a avut loc geneza operei sale "*Pélleas et Mélisande*" deoarece dramaturgul ce a scris proza Maurice Maeterlinck, a citit crâmpeie din opera sa, oaspeţilor salonului; există mărturii că Debussy pe lângă alte piese pentru pian cântate la reşedinţa din *rue de Courcelles* compuse în primă audiţie a interpretat părţi din această capodoperă la pianul principesei. (Ibidem, 449)

Un amănunt plin de interes ar fi faptul că din salonul de pe *rue de Courcelles* a fost influenţat destinul lui George Enescu; mai precis aici a fost locul unde Enescu s-a lansat ca muzician. La început "vice-mama" cum o numea el pe principesă l-a prezentat pe acesta în salonul amicei ei, doamna de Baignères unde "domnea o atmosferă intelectuală dar fără pretenţii''(Sturdza 2013, 178). El a debutat în salonul amfitrioanei la 9 ianuarie 1897, interpretând Concertul de Mendelssohn pentru vioară şi „Sonata Kreutzer" fiind acompaniat de principesă. Acesta a fost momentul când s-a pecetluit destinul său de muzician, fiindcă aici a făcut cunoştinţă cu Saint-Saëns şi cu cel de care va fi multă vreme legat, dirijorul Edouard Colonne. Enescu a fost un obişnuit al casei, al salonului; a locuit la Bibeşti la Paris o bună perioadă de vreme. Un an mai târziu, la vârsta de 17 ani, familiar deja al salonului albastru, va cânta la un matineu muzical în onoarea ducesei de Vendôme, sora regelui Belgiei; printre invitaţi se aflau ambasadorii Angliei şi ai Rusiei, soţia ambasadorului Italiei şi alte somităţi; şi atunci gazda l-a

acompaniat pe tânărul violinist. Mai târziu cei doi au concertat tot la Paris alături de Gabriel Fauré şi Vincent d'Indy.

În salonul albastru îşi face apariţia şi poetul Sully Prudhomme, de care se apropiau razele încoronării cu cel dintâi premiu Nobel pentru literatură pe ale cărui versuri Enescu va scrie liedurile opus 4 (*Le Galop* şi *Soupir*) compusă în acelaşi an în care va debuta cu Poema Română (1898).

Principesa, cu inima deschisă îşi aduce protejatul la Bucureşti care va concerta într-un cadru festiv organizat de regină cu o primire triumfală: o recepţie la Consiliul de Miniştri, alta la ministrul Spiru Haret şi apoi la Palatul Regal. La 5 decembrie 1899 principesa şi tânărul muzician Enescu dădeau primul concert împreună la Ateneul Român. Muzicianul i-a fost etern recunoscător pentru sprijinul acordat şi a considerat-o ca pe o a doua mamă; drept admiraţie şi recunoştinţă i-a dedicat toate compoziţiile sale scrise până la opera Oedip. (Ghiorghe, Sabina, 2012) „Mulţumită admirabilei fiinţe superioare care a fost principesa Hélène Bibesco (...) mi-a fost cântată „Poema română". Ea mi-a deschis porţile Parisului", mărturiseşte însuşi compozitorul

Alături de rolul de deschizător de drumuri al carierei celui care a devenit marele nostru compozitor George Enescu, numele principesei Bibescu este legat şi de încetăţenirea conceptului de concert la Bucureşti, la nivelul înalt, european la care a adus concertul. Astfel la recitalul pe care l-a oferit sub patronajul regalităţii la Teatrul Naţional, în prezenţa cuplului regal, casa de piane Bősendorfer din Viena a trimis primul pian de acea marcă ce va fi folosit pe scena românească (Ibidem, 176)

Principesa Bibescu prin prisma personalităţii ei, prin generozitatea sa înnăscută atunci când i se cerea nu precupeţea efortul de a sprijini persoanele nevoiaşe, dar care punea şi o vorbă bună pentru tineri necunoscuţi, talentaţi şi dornici de afirmare; prin aculturaţie a adus un nou suflu în spaţiul muzical românesc; se spune că principesa la un moment dat ar fi căzut în dizgraţia regelui Ferdinand datorită şedinţelor de spiritism la care principesa lua parte alături de regină; fiind repudiată a fost nevoită să se mute cu domiciliul din ţară, dar pentru că îşi păstrase legăturile cu familia din Ţara Românească, a revenit anual. (Ghiorghe, Sabina 2012) Astfel datorăm faptul că a promovat muzica clasică, cultă aşa cum o ştim astăzi. A introdus publicului român muzica lui Beethoven, Chopin, Liszt etc. atunci când pe pământul românesc muzica cunoscută era doar cea bisericească sau lăutărească.

În Ţara Românească forma de cultură muzicală se făcea auzită în familiile boiereşti, într-o perioadă anume destinată prin balurile protipendadei. Cele mai selecte baluri erau cele ale casei regale, ale moşierilor Ştirbei şi Bibescu, unde invitaţii erau aleşi pe sprânceană. Celebrele baluri constau conform uzanţei europene dintr-un supeu şi un cotilion (un calup de dansuri în ritm de marş, întrerupte de pauze în care erau oferite daruri doamnelor şi domniţelor). Acest cotilion era alcătuit din 3-4 perechi de tineri ce dansau în formaţie pătrată, în care perechile se schimbau între ele. Întotdeauna cotilionul avea un conducător, care era ales printr-un consens tacit; conducătorului i se cerea autoritate ca să menţină ordinea printre dansatori, o voce puternică care să explice

figurile şi să comande mişcările; dintre personalităţile care s-au remarcat ca şi conducători de cotillion au fost Alexandru Marghiloman, Emil Lahovary şi Alexandru Davila (Argetoianu 1991, 87)

Astfel prin concertele pe care le-a dat pe podiumul românesc, prin invitaţii de excepţie pe care i-a avut alături principesa-pianistă, a asimilat muzicii româneşti şi pe cea internaţională, europeană.

„Elena Bibescu, o artistă desăvârşită, cu suflet mare, desprins din toate meschinăriile unei lumi care nu a reuşit să-şi imprime egocentrismul pe firea ei" după cum spunea marele nostru compozitor al cărui drum spre celebritate a fost marcat de întâlnirea cu această ambasadoare a aristocraţiei româneşti şi europene în acelaşi timp.

Principesa rămâne un simbol feminin marcant alături de celelalte doamne distinse, de origine română cu sânge albastru precum Martha Bibescu, Elena Văcărescu şi Anna de Noilles (descendentă a familiei Brâncoveanu) cu care era înrudită prin alianţă în universul aristocraţiei de elită.

Elena Bibescu a decedat subit la vârsta de 47de ani, la revenirea în ţară unde dorea să pună la punct nişte afaceri legate de pământ. A murit în urma unei hemoragii la stomac. Se presupune că ar fi avut un cancer gastric galopant. Este înmormântată în ţinutul natal, la Bîrlad. În semn de preţuire şcoala gimnazială nr. 5 din Bârlad, îi poartă numele.

Referinţe bibliografice:

Argetoianu, Constantin.1991. *Pentru cei de mâine amintiri din vremea celor de ieri.* Memorii. Jurnale. Vol. 1, partea 1. Bucureşti: Editura Humanitas

Diesbach, Ghislaine de. 2013. *Prinţesa Bibescu. Ultima orhidee.* Biografie. În româneşte de Constantin Popescu. Bucureşti: Editura Vivaldi.

Erbiceanu, Constanţa.1989. *Scrisori*. Ediţie îngrijită şi comentată de Iosif Sava. Bucureşti: Editura Muzicală.

Ghiorghe, Sabina, 2012. *Povestea principesei Elena Bibescu, marea pianistă care l-a lansat pe George Enescu la Paris.* https://adevarul.ro/stiri-locale/vaslui/povestea-principesei-elena-bibescu-marea-pianista, ultima accesare: 15.11.2022

Sturdza, Mihai.2016. *Aristocraţi români în lumea lui Proust*. Bucureşti: Editura Humanitas.

Weinberg, Isidor, 1967. *Momente şi figuri din trecutul muzicii româneşti.* Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.

Zeletin, C.D. 2016. *Scrieri. Principesa Elena Bibescu, marea pianistă, născută Kostaki Epureanu, şi începuturile carierei pariziene a lui George Enescu. Vol*.5. Bucureşti: Editura Spandugino.

DOI: 10.35923/QR.10.03.18

Simona NEGRU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Portrete de mari cântăreți bănățeni (II)

Abstract: (Portraits of great singers from Banat (II)) "Aca de Barbu was a woman of rare distinction, doubled by an extraordinary work force, at the same time by a disturbing generosity, in accordance with an unbridled passion to identify herself with everything that means beauty of the song [...] Aca de Barbu had o voice of a rare quality, with a volume of a shocking dramatism, not to mention the vocal technique, truly exceptional! She played the soprano roles and mezzosoprano roles with equal ease [...] a great opera singer, a true singing teacher and a musician of ardent patriotism" – these are the valences attributed to the personality of Aca de Barbu, by the musicologist Doru Popovici, in some excerpts from the Preface of the monograph written by the musician Corneliu Buescu. To complete this portrait, we would add the fact that Aca de Barbu assumed the leadeship of the National Opera in Timișoara, from its establishment until 1956. This aspect seems all the more relevant in the context in which this year, the Romanian National Opera in Timișoara celebrated its 75th anniversary since inauguration with Aida by Giuseppe Verdi, on April 27, 1947. An extraordinary step forward for the Banat culture and not only, that Aca de Barbu achieved through an extraordinary will and selflessness.

Keywords*:* *Aca de Barbu, Traian Grosavescu, Romanian National Opera Timișoara, Aida, Giuseppe Verdi.*

Rezumat: „Aca de Barbu a fost o femeie de o distincție rară, dublată de o putere de muncă ieșită din comun, totodată de o tulburătoare generozitate, în concordanță cu o pasiune nestăvilită de a se identifica cu tot ceea ce semnifică frumusețea cântecului [...] Aca de Barbu a avut o voce de o aleasă calitate și cu un volum de un dramatism cutremurător, nemaivorbind de tehnica vocală, întradevăr excepțională! A interpretat cu aceeași ușurință și rolurile de sopran și rolurile de mezzo-sopran [...] mare cântăreață, autentică profesoară și muziciană de un patriotism ardent" sunt valențele atribuite personalității Acăi de Barbu, de muzicologul Doru Popovici, în câteva fragmente spicuite din Prefața monografiei realizate de muzicianul Corneliu Buescu. Pentru a întregi acest portret, am adăuga faptul că Aca de Barbu și-a asumat conducerea Operei Naționale din Timișoara, de la înființarea acesteia până în anul 1954. Acest aspect ne apare cu atât mai relevant în contextul în care anul acesta Opera Națională Română din Timișoara a împlinit 75 de ani de ființare de la deschiderea porților cu spectacolul Aida de Giuseppe Verdi, pe 27 aprilie 1947. Un pas extraordinar pentru cultura bănățeană și nu numai, pe care l-a realizat printr-o voință și abnegație extraordinare – Aca de Barbu.

Cuvinte-cheie: *Aca de Barbu, Traian Grosavescu, Opera Națională Română Timișoara, Aida, Giuseppe Verdi*

Nu este ușor de realizat portretul unei personalități de o asemenea anvergură, așa cum este Aca de Barbu, dat fiind faptul că s-au păstrat, din păcate, mult prea puține date despre această mare doamnă a muzicii de operă. Suntem văduviți de plăcerea de a-i asculta vocea și interpretările, întrucât, din cele cunoscute până în prezent, nu s-a păstrat nicio înregistrare cu vocea sa. Există însă, câteva mărturii și consemnări ale contemporanilor săi, cuprinse în cartea monografică a lui Corneliu Buescu și în portretul realizat de muzicologul Doru Popovici. Pe aceste scrieri, în principal, precum și pe datele cuprinse în broșura aniversară, elaborată la împlinirea unui deceniu de activitate a Operei din Timișoara, dar și pe cele din cele două monografii ale Operei timișorene, semnate de muzicolog Rodica Giurgiu și muzicolog Anca Florea, se bazează eseul de față.

Aca de Barbu în rolul Maddalena din "Rigoletto" - Hamburg 1914

Aurora (Aca) de Barbu s-a născut la Sighișoara, pe 31 iulie 1893, într-o familie cu origini culturale și politice de seamă în acele vremuri. Educația muzicală a viitoarei artiste a început în copilărie, la vârsta de șase ani, cu studiul pianului. Pregătirea vocală este legată de Conservatorul maghiar din Târgu Mureș, unde au predat, la vremea respectivă, profesori de la Universitățile de Muzică din Budapesta și Viena. Acest fapt i-a oferit șansa de a-și desăvârși măiestria tehnico-interpretativă la Academia Imperială de Muzică și Artele spectacolului din Viena, unde a studiat arta cântului cu Filip Forsten, profesor de origine finlandeză.

Traseul artistic al Acăi de Barbu a început cu stagiunea 1914-1915, la Opera din Hamburg, unde a fost angajată ca solistă de operetă, iar, apoi, după un scurt periplu pe

la Teatrele din Teplitz-Schönau și Brünn (Brno), unde s-a bucurat de succes, a continuat cu un angajament la Carlstheater din Viena, în anul 1919, care i-a adus și consacrarea definitivă, ca fiind una dintre cele mai talentate și hăruite interprete lirice.

Perioada de maturizare artistică la Opera Română din Cluj-Napoca

După făurirea României Mari, a revenit în țară, unde a debutat la Opera din Cluj-Napoca, cu totul neprevăzut, pentru a salva un spectacol-premieră de *Cavalleria Rusticana*. Întâmplarea a fost relatată de dirijorul Jean Bobescu, citat de Doru Popovici, în portretul pe care, cu un vădit și profund atașament emoțional, i-l dedică marii soprane:

> „Aca de Barbu nici n-a mai apucat să spună că acceptă că noi (maestrul Jean Bobescu și directorul de atunci al Operei din Cluj-Napoca, Constantin Pavel – n.n) ne-am repezit ca ulii, am dus-o pe sus într-o sală de repetiții și am început să lucrăm rolul... Aca știa ceva, iar ce știa, știa bine. Mi-am făcut calculele necesare, mi-am însemnat pasajele unde cântăreața nu se simțea prea stăpână pe rol, ca să știu cum și unde să intervin mai eficient și mi-am spus că putem încerca această soluție, demnă de cea mai veritabilă operetă vieneză. […] De data aceasta era o adevărată aventură ce făceam, era periculos, nu pot spune, dar Aca de Barbu mi-a inspirat încredere, iar vocea ei, acolo unde se simțea în larg, dovedea o muzicalitate remarcabilă. […] Poseda un glas senzual, conducea și se lăsa condusă la rândul ei de întreg ansamblul. Simțea nuanțele fine, se declanșa cu fermitate și claritate la pasajele de coloratură, ataca simplu, cu precizie și nu trena la cadențe”(Popovici, Doru, 1974, p. 134-135)

Ca urmare a succesului cu care a fost primită de publicul clujean, Aca de Barbu a renunțat la contractul de la Viena și a fost angajată la Opera din Cluj-Napoca, unde timp de nouă ani a cântat toate rolurile titulare importante din creația de operă, de la Mozart la veriști, dar și din creația autohtonă de gen.

Doru Popovici scria că perioada în care a fost solistă la Cluj a fost perioada de maturizare vocală și interpretativă a Acăi de Barbu:

> „Vocea ei se cristalizase în chip sublim, reliefând un ambitus rar întâlnit, de la acel sol de contra-alto până la do, chiar do diez al sopranelor lirice. Poseda un timbru dramatic. Acutele-i răsunau cutremurător, registrul grav era senzual, cu rezonanțe multiple, iar în cel mediu își făceau cuiburi o „risipă de luceferi”... Cânta cu aceeași ușurință rolurile de mezzo ca și cele de sopran. A fost într-adevăr, un fenomen vacal... Și la toate acestea, se adăuga o inteligență extraordinară!” (Popovici, Doru, 1974, p. 136 -137)

Cuplul solistic ideal Aca de Barbu – Traian Grosavescu

Din perioada clujeană, reținem relația specială, atât pe plan profesional, cât și în plan personal, pe care a avut-o cu tenorul Traian Grosavescu:

„Cu Aca de Barbu în Cio-cio-san și în Tosca, Grozăvescu, înainte de a fi părăsit Clujul, realizase un cuplu ideal de îndrăgostiți. Vocea ei puternică, clară, cu sonorități ample, cu dicțiunea ei perfectă, reminișcență din activitatea ei operetistică de la Viena, sublinia edulcurările pasionale ale îndrăgostitului, se subsuma în palpitul exaltat al acestuia, creând o ambianță de efuziuni sentimentale copleșitoare și dând rolurilor o notă de veridicitate până la transferul în oraș a impresiei unui amor real între cei doi parteneri foarte tineri atunci...”,

scria Horia Stanca în „Fragmentarium clujean”, citat de Corneliu Buescu. (Buescu, Corneliu, 1991, p.54)

„Duetele cu Grozavescu atingeau nivelul celor mai strălucite interpretări din câte am cunoscut și am regretat mult când această mare cântăreață și excelentă colegă a fost transferată la București – scria Jean Bobescu, citat de Doru Popovici. Ne-am reîntâlnit însă, ca profesori, la Conservatorul „Ciprian Porumbescu”, la clasa de operă, unde deținea cursul de regie și unde eu mă ocupam de interpretare”. (Popovici, Doru, 1974, p.135)

Aca de Barbu îl considera pe Traian Grosavescu, partenerul de scenă ideal, de care o lega o profundă prietenie. Erau apreciați nu doar de publicul din Cluj sau București, ci și de marii muzicieni ai timpului: Alfred Alessandrescu, George Georgescu, Mihail Jora sau Jean Bobescu care scria: „Nu-mi amintesc un duo mai echilibrat ca al lor... […] Aca de Barbu și Traian Grosavescu n-au fost nume de clipă... ci de vecie!” (Popovici, Doru, 1974, p.135)

Perioada bucureșteană

În anul 1932, ca urmare a unor neînțelegeri cu noua conducere a Operei din Cluj-Napoca, a fost transferată la Opera din București. În capitală, a cântat alături de cei mai mari soliști ai vremii, sub bagheta unor renumiți dirijori, precum George Enescu, George Georgescu, Ionel Perlea, Alfred Alessandrescu, Jean Bobescu, Egizio Massini și mulți alții, întruchipând cele mai dificile roluri din repertoriul de operă de la *Fidelio* de Beethoven și *Ebreea* de Halevy la Wagner, *Tristan și Isolda*, *Tannhäuser* și *Amurgul zeilor*. Victor Eftimiu scria de spre Aca de Barbu următoarele:

„Doamna Aca de Barbu este, incontestabil, cea mai mare cântăreață de azi a românilor. O voce de un volum și o mlădiere neobișniuită, un joc de scenă pe care puține actrițe de dramă îl posedă fac din fruntașa operei de stat din Cluj o artistă lirică de importanță mondială”. (Popovici, Doru, 1974, p.148)

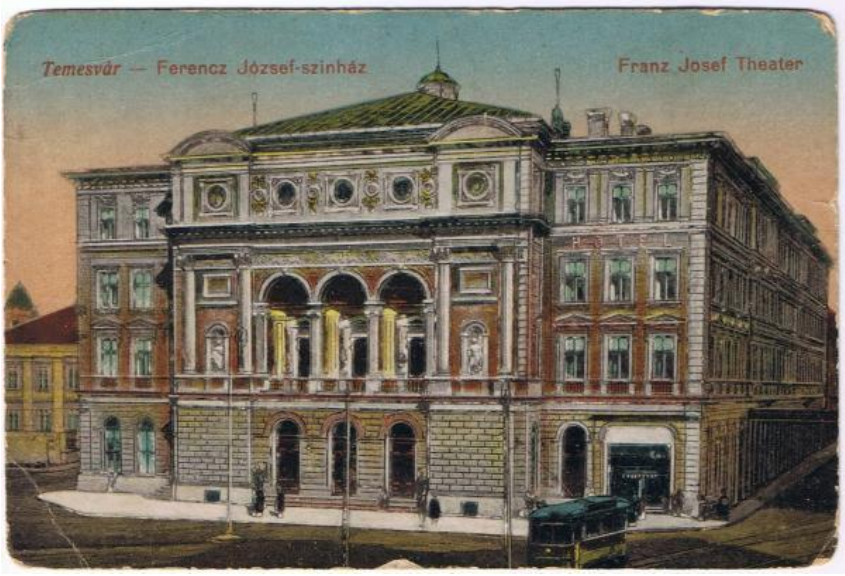
În ciuda succesului său, la data de 1 septembrie 1945, este pensionată înainte de vreme (cu 7 ani înaintea vârstei de pensionare obișnuite pentru o cântăreață de operă), în mod inexplicabil și nedrept, pe motiv de „incapacitate, scădere vădită de talent, de memorie și infirmitate”, în baza unei legi speciale cu valabilitate de 30 de zile. În urma

scrisorii adresate de soprană Preşedintelui Consiliului de Miniştrii, a fost reangajată la Opera din Bucureşti tot în anul 1945, pentru o perioadă de câteva luni, în care nu i s-a oferit nimic de cântat și apoi, transferată la Opera din Timișoara, care la vremea respectivă, era doar în faza de proiect. Probabil, i-a fost menit Acăi de Barbu, să fie cea care reușește să ducă la capăt un proiect de o asemenea anvergură și importanță – crearea unei instituții lirice la Timișoara –, căci avea tenacitatea, voința, dedicarea, forța și puterea de muncă și de sacrificiu necesare.

„Opera noastră e o realitate!" (Buescu, Corneliu, 1991, p. 110)

Înființarea unei opere în capitala Banatului fusese visul de tinerețe pe care Aca de Barbu l-a împărtășit cu partenerul de scenă și prietenul ei, tenorul Traian Grosavescu. Acest aspect este relatat în jurnalul intim al artistei.

Astfel, conform însemnărilor ei, Aca de Barbu, în perioada în care era solistă a Operei din Cluj, a venit la Timişoara, împreună cu Traian Grosavescu, pentru a susţine un recital. Succesul a fost răsunător şi timişorenii au organizat un banchet în onoarea lor. „*Atunci am văzut eu Timişoara pentru întâia oară şi am îndrăgit-o*". Şi, tot atunci, hotărâseră amândoi să înfiinţeze, cu banii pe care aveau să-i câştige în străinătate, o operă românească la Timişoara, pentru Banat. Din păcate, tenorul Traian Grosavescu s-a stins înainte de a-și vedea visul împlinit, însă Aca de Barbu a continuat să lupte pentru realizarea lui.



Clădirea Teatrului Franz Josef (cu fațada inițială care a fost distrusă de incendii), în care, începând din 1946, își desfășoară activitatea Opera Națională Română din Timișoara

„Istoria Operei (din Timișoara – n.n) a fost prefațată, scrie muzicologul Anca Florea, de stagiunile susținute între anii 1940-1945, de către Opera Română din Cluj, aflată în refugiu la Timișoara din cauza problemelor generate de război și de Tratatul de la Viena […] O asemenea infuzie de mare muzică a creat o adevărată „dependență" a publicului de genul operei, de vocile frumoase și, în general, de spectacolele lirice".(Florea, Anca, 2007, p. 11)

La 30 martie 1946, M.S. Regele Mihai I al României a semnat decretul de înființare a Operei din Timișoara, iar pe 27 aprilie 1947, Opera Română din Timișoara își deschidea porțile cu opera *Aida* de Giuseppe Verdi, grație efortului uriaș al Acăi de Barbu, care a fost numită primul director al nou înființatei instituții.

Primii zece ani au fost cei mai dificili și decisivi în consolidarea instituției, au fost anii în care s-a format un colectiv artistic și administrativ al Operei, avându-i la conducere pe Aca de Barbu, în dublă ipostază de director general și regizor și pe Traian Nicolau, ca director artistic, dar și anii în care acest colectiv a muncit cu fervoare la constituirea unui repertoriu adecvat. În cea de-a doua stagiune, s-au realizate opt premiere, spectacole de balet și concerte ale orchestrei.

„Așa s-a muncit la operă – își amintea Aca de Barbu în jurnalul său – cu perseverență și cu tenacitate, astfel încât în a patra stagiune, am prezentat douăzeci de premiere, socotind și piesele jucate la studioul operei, unde dădeam reprezentații de două ori pe săptămână, iar în zilele de relache, pe scena mare..." (Popovici, Doru, 1974, p. 153)

Aca de Barbu s-a retras din viața solistică în anii 1950, cu opera *Tosca* de Giacomo Puccini, interpretând magistral rolul titular, Floria Tosca. De altfel, pe scena operei din Timișoara, a cântat îndeosebi *Tosca* și *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. După retragerea de pe scenă, a continuat să regizeze spectacole și să-și asume rolul de director.

A condus Opera din Timișoara timp de 8 ani, din anul 1946 până în anul 1954, când a fost din nou umilită, din cauza originii „nesănătoase", interzicându-i-se să intre în clădirea Operei. A fost transferată la catedra de regie și operă a Conservatrului „Ciprian Porumbescu" din București.

Ultimii ani i-a dedicat regiei, punând în scenă capodopere din creația verdiană și pucciniană. Concepțiile sale regizorale se bazau, în primul rând, pe o înțelegere profundă a partiturii. Referindu-se la opera din Cluj, Aca de Barbu spunea:

„Era într-adevăr un teatru muzical, o osmoză fină între scenă și limbajul sonor, fără exagerările regizorale ale unor contemporani care nu pornesc de la semnificațiile partiturii, ci caută să se servească de o idee, pentru a se pune pe ei în prim-plan, în loc să servească mesajul, în loc să transforme opera într-un autentic și emoționant mijloc de educație patriotică". (Popovici, Doru, 1974, p.146)

Cu altă ocazie, referindu-se la învățământul muzical vienez, afirma:

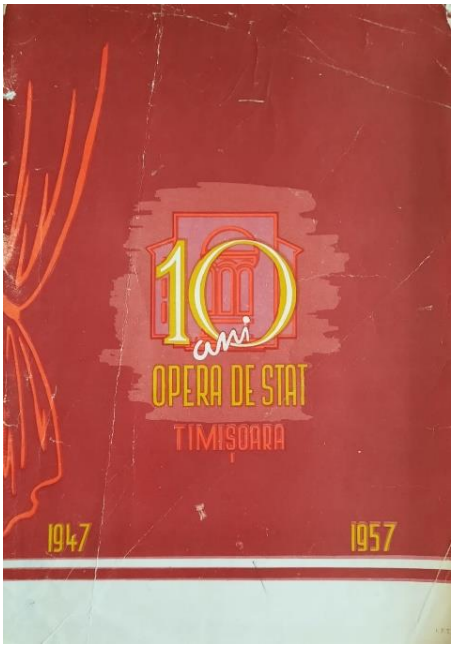
„Numai prin prisma muzicii se putea tălmăci aspectul scenic! Remarc cu părere de rău că azi sensurile muzicale sunt adesea sacrificate, pentru a se contura o viziune regizorală cât mai originală. Ori, după părerea mea, sub acest raport se greșește enorm. Oare sunt eu demodadă?” (Popovici, Doru, 1974, p.127)

Dacă am putea să-i oferim un răspuns azi, i-am spune probabil, că este mai ancorată în actualitate ca niciodată!

Dincolo de interpreta și muziciana desăvârșită, de regizoarea care a excelat în realizarea multor spectacole, numele Acăi de Barbu este indisolubil legat de Înființarea Operei Române din Timișoara, care numără în acest an, 75 de stagiuni.

La spectacolul inaugural, Aca de Barbu s-a adresat publicului cu următoarele cuvinte:

„Iată, visul nostru este împlinit! Se deschid porțile acestui așezământ de artă lirică pentru a răspândi ca un far luminos arta cântului și a muzicii - citadelă culturală într-o provincie atât de înfrățită cu muzica și poezia. În acest Banat, care prin tradițiile lui este îndreptățit a avea o operă proprie, aici, în țara cântului, unde de veacuri răsună melodiile duioase ale doinei românești...” (Buescu, Corneliu, 1991, p.110)



Coperta broșurii aniversare a primului deceniu de activitate

La aniversarea primului deceniu de existență a Operei Române din Timișoara, Aca de Barbu spunea: „Am funcționat la Opera de Stat din Timișoara mai bine de opt ani, în calitate de directoare, de la înființarea acestei instituții noi de artă, din iunie 1946 și până în noiembrie 1954. Sub ochii mei s-a născut și s-a dezvoltat această instituție, care rămâne pentru totdeauna legată de sufletul meu. Cu recunoștință mă gândesc la toți aceia care au contribuit cu munca și priceperea lor, la ridicarea operei din Timișoara. În acești opt ani, am avut parte de bucurii și succese – și de multe decepții. – Totuși, cea mai deplină satisfacție o dă, peste toate întâmplările vieții omului, sentimentul înălțător și reconfortant al datoriei împlinite. S-a clădit o instituție nouă de artă în patria noastră dragă, care, în slujba poporului își va îndeplini misiunea pentru care a fost creată. Fie ca această operă să cunoască prosperitate și succese mereu crescânde, ajungând la cele mai înalte culmi ale valorii artistice."(Broșura aniversară, 1947-1957, p. 20)

Aca de Barbu s-a stins în anul următor, pe 21 martie 1958, la București. A lăsat în urma sa, o instituție de cultură și artă care, așa cum și-a dorit, a purtat și va purta cu cinste, numele capitalei Banatului, în Europa și în lume și a contribuit, în mod decisiv, la educarea și, totodată, la delectarea a generații de melomani care i-au trecut pragul. Pentru toate acestea, pe care le datorăm stradaniilor și viziunii sale temerare, se cuvine s-o omagiem cu recunoștință întru veșnicie!

Bibliografie:

*** Broșura aniversară, Opera de Stat Timișoara. Zece ani de activitate. 1947-1957

Buescu, Corneliu, *Aca de Barbu*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1991

Florea, Anca, *Opera da capo...*, Editura D&C, București, 2007

Popovici, Doru, *Aca de Barbu*, apud *Portrete și autoportrete. Cântăreți români*. Carte îngrijită de Dan Smântânescu, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974, pp. 119-158

DOI: 10.35923/QR.10.03.19

Lavinia RĂDUCAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Identitatea şi infinita diversitate a condiţiei şamanice

„Avem artă pentru ca adevărul să nu ne ucidă."(Friedrich Nietzsche, 2018. *Nașterea tragediei.*)

Abstract: (The identity and infinite diversity of the shamanic condition) The ancestral spiritual experience, shamanism has always represented a fascination forthe human being. Holder of a complex spiritual universe, the shaman is the master of ecstatic journeys, in the Upper world and in the Lower world, between Heaven and Earth. As Mircea Eliade shows, thanks to the experiences gained through "ecstatic trance", only the shaman knows the drama of the human soul, its instability and precariousness. The shaman is the greathealer or the great physician of the soul. Starting from the belief that any disease is caused bya deficiency or a major spiritual crisis, the shaman descends into Hell to find the lost soul of the patient and bring it back to the body. The well-known play by Tennessee Williams, "Orpheus in Hell", illustrates the shamanic experience of Val Xavier, (also called Snake Skin), in order to save the soul of his lover - Lady; the modern version of Eurydice. In his capacity as a shaman,Snake Skin has the snake as a protective animal, but also as a master of initiation. The existence of the "animal double" in the character's destiny is the expression of thefact that shamanic powers are embodied in animals and that the role of the shaman consists in discovering them. The defining element of Val Xavier's existence is the guitar, since music is the language secret of the first artist - shaman of mankind: Orpheus!

Keywords*:* *shamanism, spirits - animals, trance, soul, guitar.*

Rezumat: Experiența spirituală ancestrală, șamanismul a reprezentat mereu o fascinație pentru ființa umană. Deținător al unui univers spiritual complex, șamanul este maestrul călătoriilor extatice, în lumea de Sus și în lumea de Jos, între Cer și Pământ. Așa cum arată Mircea Eliade,datorită experiențelor dobândite prin „transă extatică", numai șamanul cunoaște drama sufletului omenesc, instabilitatea și precaritatea acestuia. Șamanul este marele vindecător sau marele medic al sufletului. Pornind de la credința ca, orice boala are drept cauză un deficit, sauo criză spirituală majoră, șamanul coboară în Infern pentru a găsi sufletul pierdut al bolnavuluiși a-l readuce înapoi în trup. Cunoscuta piesa a lui Tennessee Williams „Orfeu în Infern", ilustrează experiența șamanică a lui Val Xavier, (numit și Piele – de - șarpe), în vederea salvării sufletului iubitei sale – Lady; versiunea modernă a lui Euridice. În calitatea sa de șaman, Piele – de - șarpe are ca animal protector, dar și ca maestru de inițiere șarpele. Existența „dublului animal" în destinul personajului, este expresia faptului că, puterileșamanice sunt întrupate în animale și că, rolul samanului consta în descoperirea acestora. Elementul definitoriu al existenței lui Val Xavier, este chitara, întrucât muzica este limbajul secret al primului artist – șaman al omenirii: Orfeu!

Cuvinte-cheie: *floare; sămânţa; flow; libertate; creaţie.*

Şamanul este atletul magic al stărilor de conştiinţă, precum şi deţinătorul unui univers spiritual autonom şi complex. Maestru al călătoriilor extatice între Cer şi Pământ, între lumea de Sus şi lumea de Jos, şamanul alunecă sau zboară în extaz. Aşa cum subliniază Mircea Eliade călătoriile extatice la Cer, zborul magic, experienţele de levitaţie, sunt expresii ale vocaţiei şamanice. Abolind limitele între lumi, şamanul regăseşte, preţ de-o clipă, condiţia paradisiacă a omenirii ,,dintr-un ilud tempus" fericit, la care se poate ajunge doar prin experienţa paradoxalăa extazului. De aceea, Mircea Eliade insistă asupra dimensiunii ornitomorfe prezente în orice costum şamanic. Costumul conține de cele mai multe ori pene de pasăre, iar structura acestuia încearcă să se apropie tot mai mult de forma unei păsări. În cazul şamanilor iakuti, costumul înfăţişează un schelet de pasăre, la şamanii altaici are înfăţişarea unei bufniţe, la şamanii soioție prezent simbolul acvilei, iar la şamanii sud-americani costumul are forma unui vultur. Mircea Eliade aminteşte despre costumul şamanului mongol, care are aripi pe umăr iar şamanul, se simte preschimbat în pasăre ori de câte ori îl îmbrăcă. În zborul spre celălalt tărâm, costumul de pasăre este esenţial, întrucât e mai uşor de ajuns la Cer dacă costumul e uşor şi sugerează zborul. Samanii, ca şi vrăjitorii de altfel, sunt înzestraţi cu puterea de a zbura, de a intra în ,,transă ascensională", prin care pot parcurge, într-o clipită, distanţe imense.

> ,,Zburând prin văzduh în chip de păsări, sau sub înfăţişarea lor normală, şamanii puteausă proclame într-un fel decăderea umană…pentru că multe mituri sunt legate de timpulprimordial, în care toţi oamenii puteau urca la ceruri, căţărându-se pe un copac, ori pe o scară,înălţându-se prin propriile lor mijloace sau fiind purtaţi pe aripile unei păsări. Decăderea omenirii împiedică masa oamenilor să se înalţe la cer". (M. Eliade 2000, 437 – 438)

Alături de aceste simboluri ascensionale, pasărea este şi simbolul şamanic pentru reprezentarea sufletului. Aşa cum arată Ioan Petru Culianu în ,,Călătorii în lumea de dincolo",

> ,,sufletul este o fiinţă miniaturală, în formă de pasăre, fluture, adică de creatură înaripată; el mai poate arăta ca o sferă de fulgi de vulture". (I. P. Culianu 2002, 85)

Reprezentarea ,,înaripată" se referă la imaginea sufletului liber, dar poate să fie şi un suflet pierdut, bolnav, care hoinăreşte între lumi. Medic al sufletului prin excelenţă, şamanul are misiunea spirituală de a recupera sufletul bolnavului şi a-l readuce în trup.

În ,,Orfeu în Infern", Tennessee Williams realizează un portret unic şi arhetipal al şamanului întruchipat în piesa de Val Xavier. El se prezintă sub numele de Piele – de - şarpe, adică sub forma sufletului său animal. Elementul definitoriu al personajului fiind haina din pielede şarpe, de care nu se desparte niciodată. Aşa cum precizează

Mircea Eliade, fiecare şaman are un animal protector, care îi permite să se metamorfozeze, constituind ,,dublul" său şi maestrul de iniţiere.

Animalele sunt deţinătoarele unor puteri şamanice secrete, dobândite din timpurile paradisiace, când nu se produsese încă ruptura dintre lumea animală şi om.

> ,,Existenţa în destinul şamanului a acestor spirite animale trebuie înţelese ,,drept" semne autentice ale călătoriilor extatice ale şamanului în lumea de dincolo. Animalele – spirite îşi asimilează rolul de spirite ale strămoşilor, aceştia îl conduc pe şaman în lumea de dincolo (în Cer, în Infern), îi relevă misterele, îl instruiesc". (I. P. Culianu 2002, 85).

Casta iniţiatică a şamanilor avea credinţă că, puterile lor erau de fapt puterile animalelor şi că animalele şi oamenii au fost cândva rude. Dacă paradisul mitic al unităţii dintreom şi animal este pierdut pentru oamenii obişnuiţi, acesta rămâne accesibil pentru şaman, întrucât, dintre toţi oamenii, numai şamanul se mai poate integra într-un timp mitic, al unităţii primordiale. Aşa cum arată Michael Harner în ,,Calea Şamanului. Un ghid pentru putere şi vindecare", şamanul beneficiază de puterea animalului său protector, folosindu-se de puterea spirituală a întregului său gen. Credinţa şamanilor că se pot metamorfoza în formele spiritului animal care îi protejează, este veche şi larg răspândită.

Imitând sau asimilând mersul unui animal, îmbrăcându-se în pielea acestuia, şamanulîşi depăşea condiţia sa profană, dobândind un mod de a fi supraomenesc. De aceea, Val are datele şi comportamentul dublului sau animal: temperatura cu câteva grade mai ridicată decât majoritatea oamenilor, mersul e rar, legănat, de o graţie molatică, asemeni ,,onduirii" şi târâşul şarpelui.

Încheindu-și perioada adolescenţei năvalnice, marcată de eşecul iubirii, Val părăseşte ţinutul său natal, nu înainte de a face apel la un spirit – animal, la un maestru de iniţiere.

Deloc întâmplător îşi alege şarpele, atât ca maestru spiritual, cât şi ca animal de putere. După iniţiere,Val părăseşte ţinutul copilăriei sale, luând cu el doar haina de piele de şarpe.

Aşa cum arată Mircea Eliade în ,,Drumul spre Centru", în mitologie şarpele simbolizează întunericul, forţa vitală primordială, dar şi veşnică regenerare. Din cauza capacităţii lor de a-şi schimba pielea, dar şi habitatul lor de sub pământ, şarpele este simbolul morţii aparente. Lepădându-şi pielea periodic, fără durere şi practic născând mereu, şarpele a fost asociat cu nemurirea, cu vindecarea miraculoasă, cu tainele vieţii şi ale morţii. În alchimieeste cunoscută imaginea lui Ouroboros, şarpele care îşi muşcă propria coadă, semnificând eternitatea, reînnoirea vieţii şi natura ciclică a universului. Simbolul şarpelui înfăşurat în inele, reprezintă eterna ciclicitate a fenomenelor şi ritmurilor cosmice.

În aceeaşi timp, şarpele a fost folosit şi ca emblemă a vindecării, întrucât unul din simbolurile medicinii moderne, este toiagul zeului vindecător Asclepius, toiag în

jurul căruia este înfăşurat un şarpe cu capul în sus. Un mit antic relatează tragica poveste a lui Asclepius, care era un vraci atât de mare, încât putea să readucă morţii la viaţă. Această neobişnuită ştiinţă,ar fi desprins-o de la un şarpe, pe care îl văzuse cum l-a readus la viaţă pe un altul. Pentru a nutulbura ciclul natural, al vieţii şi al morţii, Asclepius este ucis de Zeus cu un fulger. Dar, după moartea sa năpraznică este adus de Zeus printre stele, în constelaţia Ophichus sau „purtătorul de şerpi". În amintirea marelui vraci, şerpii erau adesea folosiţi în Grecia antică în ritualurile devindecare, considerându-se că veninul lor are mari calităţi terapeutice.

Iniţial, Piele – de – şarpe pătrunde în casa lui Lady pentru a-şi îndeplini misiunea sa de vindecător, al sufletului femeii, pierdut printre demonii existenţei sale. Asemeni lui Orfeu, el coboară în adâncul Infernului pentru a-şi salva iubita. Chinuită cumplit în infernul său existenţial, Lady are totuşi speranţa că, într-un final o fie salvată:

> „Cred că inima mea ştia că într-o zi cineva se va pogorî să mă scoată din acest infern!Ai fost tu Acela. Şi iată-mă! trăiesc din nou. Nu vreau să mă ofilesc în bezna de aici".(W. Tennessee 1978, 91)

Datorită vocaţiei sale de Mare Vindecător, numai şamanul cunoaşte „drama sufletuluiomenesc, instabilitatea şi precaritatea acestuia". Şamanul ştie că boala este de fapt „o alterare",o pierdere şi o înstrăinare a sufletului de sine însuşi. De aceea, coboară în Infern după Lady, întrucât sufletul acesteia îi este „îmbolnăvit" de drama morţii violente a tatălui, de pierderea dragostei, de trauma avortului, sau de închisoarea căsniciei sale. Dar, în cele din urmă şamanulajunge să se îndrăgostească de subiectul șamanizat. Sufletul său animal, încearcă să intre în conexiune cu sufletul ei demult pierdut. „Aşa e, suntem ca două animale străine, care se adulmecă unul pe altul".

Pentru Piele – de - şarpe, dragostea înseamnă comuniunea perfectă între două suflete animale, comuniunea cu latura esenţială şi nemuritoare a fiinţei celuilalt. Dar, aspectul malefical dragostei, cel al pierderii de sine sub flacăra pasiunii, îl va distruge.

> „Anesteziat" de magia dragostei, îşi pierde sufletul animal, cu toate că este avertizat de Carol: „Să ştii Piele – de – şarpe, că aici eşti în pericol. Ţi-ai lepădat haina…şi ai îmbrăcat o frumoasă haină albastră de puşcăriaş". (W. Tennessee 1978, 54).

Învăluit în plasa dragostei şi a ataşamentului lumesc, şamanul uită de înţelepciunea sade şarpe şi cade victimă violenţei profanului. Dragostea a fost „arma" cu care a fost lovit. Impuritatea pasiunii „îl goleşte" de puterile şamanice, astfel încât ajunge să fie ars de viu. Aşa cum vedem în didascălii:

> „Prin întuneric izbucneşte o flacără albastră …fioroase chipurile urmăritorilor iau, în lumină tulbure, înfăţişări infernale". (W. Tennessee 1978, 96).

Ucigaşii sunt asemeni câinilor infernali, care păzesc cu străşnicie trecerea sufletului într-o altă dimensiune. Aceşti cerberi sângeroşi săvârşesc, fără să ştie, un omor ritualic, în urmacăruia se împlineşte mai departe destinul şarpelui.

Aşa cum sublinia Ioan Petru Culianu în ,,Călătorii în lumea de dincolo", adesea sufletul liber părăseşte corpul în formă de ,,fulger, scânteie, flacără, sau forma de foc".

Mircea Eliade în ,,Şamanism sau tehnicile arhaice ale extazului" aminteşte de credinţacă focul este elementul care asigură un destin ceresc post - mortem; întrucât focul, indiferent deforma lui de provenienţă, îl transforma pe om în spirit.

> ,,Mai întâlnim concepţia potrivit căreia, unii privilegiaţi, ale căror trupuri sunt arse, îşiiau zborul odată cu fumul". (M. Mircea 2000, 198)

Datorită înălţimii spirituale a condiţiei lor, şamanii au fost recunoscuţi şi ca ,,stăpâni ai focului", devenind insensibili, în timpul extazului, la contactul cu jăraticul, sau cu orice formă de foc. De aceea, stăpânirea focului sau incinerarea, era asimilată unei etape de iniţiere şamanică. Moartea prin foc semnifică renaşterea, imortalitatea, dar şi regenerarea timpului.

Dovadă fiind nemuritorul mit al păsării Phoenix. Tot prin intermediul focului, Val dispare, lăsând în urmă pielea de şarpe, pentru a se putea întrupa în alta. Și astfel curgerea continuă.

> ,,Animalele sălbatice îşi lasă pielea în urmă, îşi lasă în urmă pielea lor curată şi dinţii,și oasele lor albe, pentru ca cei de o fiinţă cu ele să le urmeze". (W. Tennessee 1978, 97).

Continuator al Marelui Şaman Orfeu,Val se defineşte prin muzică, respectiv prin chitară. Chitara este acel instrument sacru prin care el mai păstrează legătura cu lumea armoniilor celeste. În acelaşi timp, chitara este magicul instrument al purificării ritualice, portalul spre alte dimensiuni. De aceea, chitara îl însoţeşte peste tot unde merge, devenind aproape o prelungire a fiinţei sale

> ,,Tovarășa vieţii mele! Ori de câte ori mă atinge ceva necurat,ea mă spăla ca o apă limpede". (W. Tennessee 1978, 97).

Chiar şi sub ameninţarea linşajului, nu îi permite şerifului Talbott să atingă chitara, considerându-l impur. Mâinile care s-au umplut nu o dată de sângele victimelor, acele mâini criminale, nu -i pot atinge chitara.

> ,,Uită-te, dar nu o atinge. Nu permit nimănui decât muzicienilor să o atingă". (W. Tennessee 1978, 80)

E dispus totuşi să explice semnificaţia inscripţiilor de pe chitară:

„E Leadbelly. Cel mai mare artist din toate timpurile. Cântă la o chitară cu douăsprezece strune. Atât de bine a cântat o dată, încât a înmuiat inima de piatră a unui guvernator din Texas, care l-a graţiat de laocnă. Şi uită-l pe ăsta! E Oliver King Oliver! E un nume nemuritor. Cel la mare trompetist, de la Arhanghelul Gabriel încoace. Numele negresei Bessie Smith este înscris printre stele. Şi pe ăsta îl vezi? Un alt nemuritor . Numele lui este de asemenea înscris printre stele“ (W. Tennessee 1978, 81)

Numele celor înscrişi pe chitară sunt numele unor iniţiaţi, care prin puterea cathartică a muzicii, au readus lumea în armonia cosmică. Şi nu întâmplător, aceşti muzicieni legendari au ajuns printre stele, căci acolo este patria lor – constelaţia Lira.

Se pare că, după moarte cântăreţii fabuloşi ajung să cânte acolo sus, printre stele. Orfeu, legendarul cântăreţ trac este fiul zeului Apollo, stăpânul Muzelor. Potrivit lui Homer, şi ulterior întregii mitologii greceşti Apollo însumează, în dimensiunea sa spirituală, atât nebunia profetică, cât şi nebunia divină (mânia) a creaţiei. Întreaga fiinţă a zeului este muzica, esenţa acestei muzici constând în redarea frumuseţii şi armoniei universale.

Cântăreţ din liră, ca şi Orfeu, Apollo este marele muzician al firii, dar cântecul său nuse înalță dintr-un suflet pierdut în visare, ci „zboară” direct la ţintă, la adevăr. De aceea, din muzică sa răsună parcă o maximă divină, care îndeamnă la glorificarea ordinii, echilibrului şi măsurii.

„Haosul trebuie să se structureze, tumultozitatea trebuie să se supună măsurii egale a tactului, elementele opuse trebuie să se regăsească în armonie”. (M. Eliade 2000, 82)

Pândar ne povesteşte că, Orfeu era fiul lui Apollo şi a muzei Calliope, muza dansului şi a elocinţei. La naştere, zeul i-a dăruit o liră fermecată, făurită de însuşi Hefaisos, iar mama sa, i-a pus pe limbă „trei stropi de rouă”, înzestrându-l cu darul de a recita şi cânta minunate stihuri. Dacă Apollo l-a învăţat să cânte, Calliope şi surorile sale l-au invitat în arta cântului.

Tragica poveste de dragoste dintre el şi Euridice, avea să înduioşeze atât puterile pământeşti, cât şi cele infernale. Tot cântându-şi durerea, acompaniat de sunetele lirei sale, Orfeu ajunge la porţile Hadesului. Prin vraja muzicii, pătrunde în lumea de dincolo şi convinge stăpânii Infernului să o ia cu el pe Euridice. Însă, înnebunit de dor, nu respectă singura condiţiepusă de Hades: aceea de a nu privi înapoi. Interdicţia fiind încălcată, Euridice redevine umbră şi dispare pentru totdeauna. În zadar încearcă Orfeu să-i prindă urma, în zadar se roagă de corăbierul Infernului să-l treacă înapoi. Euridice este răpită pentru vecie în lumea subpământeană.

Durerea lui Orfeu nu îşi poate găsi consolarea decât prin cântec. Durerea lui a îndureratîntreagă lume. Cântecul lui Orfeu nu era un simplu cântec, ci un „ceremonial ritualic”, o comuniune sacrală prin melos şi cuvânt .

Orfeul era un fel de magician al cuvântului cântat, al armoniei şi ritmului. Dar, cuvântul său cântat, amintea de ,,limba primordială " a omenirii, de ,,limbajul ritmat" despre care vorbea Platon. Civilizaţia orfică a melosului și incantaţiei cuvântului, presupunea existențaunei lumi în vibraţie, o lume în mişcare și etern al devenire. Muzica sa avea putere să îmblânzească fiarele sălbatice, să oprească zborul păsărilor sau să facă munţii să danseze. Princântului lui, Orfeu aduce cu sine pădurile, fiarele și stâncile, care, hipnotizate, îl urmează.

Pentru filosoful Anton Dumitriu în ,,Eseuri", cuvintele lui Orfeu erau ,,cuvintele ale vieţii", iar melosul ,,melodie a ritmului cosmic".

Indiferent la tot și la toate, Orfeu stârneşte mânia menadelor care îi poruncesc să le cânte un cântec orgiastic. Neputând să le îndeplinească dorinţa, Orfeu este tăiat în bucăţi de către acestea. După poetul Ovidiu, capul și lira sa au fost aruncate în râul Hebrus și purtate pe Marea Egee, până la ţărmul insulei Lesbos. În plutirea pe apele râului, capul său nu a încetat săcânte, cântecul fiind repetat de tărâmurile întregului fluviu. În semn de preţuire pentru muzica sa nepieritoare, zeii îi ridică lira la cer, formând constelaţia Lirei.

În ,,Istoria Credinţelor și Ideilor Religioase", Mircea Eliade precizează ca Orfeu era primul Mare Saman al omenirii, mitul său fiind un mit de sorginte şamanică.

> ,,Ca și samanii, eleste vindecător și cântăreţ, el farmecă și stăpâneşte fiarele sălbatice; el coboară în Infern să o scoată pe Euridice, capul său este păstrat și serveşte de oracol, aşa cum în secolul al XIX – leaeste cazul cu craniile şamanilor yukagiri … În plus, Orfeu era în relaţie cu o serie de personajefabuloase – precum Abaris, Aristeas, caracterizate, de asemenea tot prin experiențe extatice de tip şamanic sau presamanic". (M. Eliade 2000, 341)

Aceleaşi Mircea Eliade subliniază, rolul fundamental al muzicii în cadrul ceremoniilorde iniţiere şamanică. Cântecul tobei, numit și ,,calul şamanului", pregătea prin melodie și ritm,tranșă sau extazul. Prin vraja sunetelor, prin concentrarea extremă provocată de bătăile prelungite de tobă, şamanul coboară în lumea spiritelor.

Întrucât toba este făcută într-o bucata de lemn din Arborele Cosmic, atunci când şamanul bate toba, se proiectează în chip simbolic, lângă Arbore, adică este proiectat în Centrul Lumii și se poate înălţa la Cer, în orice clipă. În timpul ceremoniilor şamanice, în funcţie de zona lor de apartenență, șamanii foloseau și alte instrumente muzicale: tamburina la șamanii tibetani, un instrument cu coarde la șamanii siberieni, clopotul muzical la șamanii samoiezi, etc. În timpul ceremoniilor şamanice era valorizată și muzica vocală, rolul cântecului fiind de asemenea esenţial. De regulă, cântecelele şamanilor sunt alcătuite dintr-una sau din doua linii melodice, din care iau naştere apoi două sau cel mult, patru fraze muzicale. Cântatul este repetat ore întregi, fără întrerupere, ultima notă fiind imediat urmată de cea de început, fără nici o trecere. În aceste cântece ritualice, şamanul povesteşte cum se înalţă la Cer cu ajutorul unei frânghii coborâte

anume pentru el, cum împinge cu mâna stelele care îi stau în cale, cum pătrunde cu ajutorul demonilor înaripaţi sub pământ, unde este foarte frig, etc.

Istoria sacră a muzicii se leagă de identitatea miraculoasă a primului Mare Saman – Orfeu.

Aceasta identitate şamanică, se pulverizează într-o infinitate a muzicii, în ,,pulberea de stele" cu care muzicienii au binecuvântat de atunci pământul. Toată firea își îngână acumcântul sau cosmic, pentru ca, Orfeu, primul Mare Saman a început odată să cânte.

De aici, diversitatea planetară a muzicii!

Referințe bibliografice:

Culianu, Ioan Petru. 2002. *Călătorii în lumea de dincolo*. Iași. Editura Polirom.

Dumitriu, Anton. 1986. *Eseuri*. București. Editura Eminescu.

Eliade, Mircea. 1997. *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*. Traducere de BrînduşaPrelipceanu and Cezar Baltag. București. Editura Humanitas.

Eliade, Mircea. 2000. *Istoria ideilor și credințelor religioase*. Traducere de CezarBaltag. București. Editura Univers Enciclopedic.

Harner, Michael. 2019. *Calea Çamanului. Un ghid pentru putere și vindecare*. Traducere de Constantin Stan. București. Editura Herald.

Maxim, Ion. 1976. *Orfeu și bucuria cunoașterii*. București. Editura Univers.

Tennessee, Williams. 1978. *Teatru*. Traducere de Mihnea Gheorghiu. București: Editura Univers.

Arte

Art

DOI: 10.35923/QR.10.03.20

Maria CARDILLO
(Sapienza, Università di Roma)

Identità e diversità nella stampa periodica romana di fine Settecento: «Memorie per le belle arti» (1785-1788) e il «Giornale delle belle arti e della antiquaria, musica, e poesia» (1784-1788)

Abstract: (Identity and diversity in the Roman art journals of the late 18th century: «Memorie per le belle arti» (1785-1788) and «Giornale delle belle arti e della antiquaria, musica, e poesia» (1784-1788)) The contribution aims to illustrate two Roman art magazines of the late 18th century (part of my PhD thesis): «Memorie per le belle arti» and «Giornale delle belle arti e della antiquaria, musica, e poesia». They are considered as a direct filiation of the scholarly journals of the 18th century, or, better to say, experimental rib of the contemporary literary sheets, but with the substantial difference that while the latters ranged in all fields of human knowledge, these two art magazines restricted their interests to the artistic field, especially the Roman one. Starting from the historical-cultural milieu oflate 18th-century in Rome, this contribution intends to illustrate the common elements and the diversity of these two art newspapers, which are considered among the first Italian art magazines. Finally, the analysis intends to take into consideration the editorial line of the two journals, their page layout, their editorial teams and theirreaders.

Keywords: *art journals, Rome, decorative and visual arts, 18th century, Neoclassicism.*

Riassunto: Il contributo intende illustrare due riviste d'arte romane della fine del Settecento (oggetto della mia tesi di dottorato). Si tratta «Memorie per le belle arti» e «Giornale delle belle arti e della antiquaria, musica, e poesia». Diretta filiazione dei giornali eruditi del Settecento, o, per meglio dire, costola sperimentale dei coevi fogli letterari, ma con la sostanziale differenza che mentre quest'ultimi spaziano in tutti i campi dello scibile umano, queste due riviste d'arte restringevano il loro interesse all'ambito artistico, in particolar modo quello romano. Partendo dal milieu storico-culturale della Roma di fine Settecento, si intende illustrare gli elementi comuni e le diversità di queste due testate, che sono considerate tra le prime riviste d'arte italiane. L'analisi infine intende prendere in considerazione la linea editoriale delle due testate, la loro veste editoriale, le loro redazioni e i loro lettori.

Parole-chiave: riviste d'arte, Roma, arti decorative e visive, Settecento, Neoclassicimo.

Questo contributo intende presentare e mettere a confronto due testate gemelle di fine Settecento vale a dire il „Giornale delle belle Arti e della antiquaria, musica e poesia" (1784-1788) e le „Memorie per le belle Arti" (1785-1788), che vengono

unanimemente considerate tra i primi periodici artistici italiani[1] (Barroero 2001, Perini 2006, Rolfi Ožvald 2012). Queste due riviste ebbero una vita editoriale molto breve, un quinquennio, e le ragioni non sono del tutto chiare. Tuttavia, tale limite temporale sembrerebbe essere un fattore comune in molte testate culturali italiane di fine Settecento. Le riviste culturali, infatti, non erano sul profilo economico imprese economicamente vantaggiose ed erano quindi destinate a un precoce epilogo per mancanza di capitali o di un numero sufficientemente ampio di associati che ne garantisse la sopravvivenza (Ricuperati 1980, 270, 272).

Entrambe le testate erano dedicate al versante moderno e contemporaneo dell'arte, anche se la loro linea editoriale era leggermente diversa: più neutrale si presentava il „Giornale delle belle Arti" e, invece, le „Memorie per le belle Arti" erano più votate alla promozione dell'estetica neoclassica.

La primogenitura dell'idea di una rivista interamente consacrata alle arti spettò allo storico dell'arte francese Jean-Baptiste-Louis-George Séroux d'Agincourt (1730-1814), fu lui infatti a suggerire all'orecchio del senatore di Roma e noto collezionista, Abbondio Rezzonico (1742-1810), l'opportunità di diventare *patron* di una rivista interamente dedicata all'arte, proposta che Rezzonico non si lasciava scappare, data la sua sensibilità in materia d'arte. Dalla biografia dello storico dell'arte francese apprendiamo infatti del: "progetto che aveva fatto l'Agincourt di riunire all'ombra della protezione dell'ottimo Senatore Abbondio Rezzonico varii uomini di lettere, che scrivessero un Giornale delle Belle Arti, e sulle opere che producevano gli Artisti moderni" (De Rossi 1827, 57-58). Sfortunatamente il progetto si infranse – verosimilmente per insanabili contrasti sulle modalità con cui concretizzare questa formula giornalistica – e, dal naufragio di questo progetto, scaturirono queste due riviste e una terza i „Monumenti antichi inediti ovvero notizie sulle antichità e belle arti di Roma" (Cardillo 2018, Cardillo 2022), scritta e diretta dall'archeologo romano Giuseppe Antonio Guattani (1748-1830) e completamente dedicata all'arte antica.

Corre l'obbligo precisare inoltre che le „Memorie per le belle arti" e il „Giornale delle belle arti" si collocavano al di fuori o, più precisamente, immediatamente a ridosso di quella che viene detta l'editoria artistica illustrata, dal momento che – pur essendo riviste d'arte – l'apparato illustrativo era assai ridotto, all'incirca 5 tavole calcografiche per annata in entrambe le riviste.

Il „Giornale delle belle arti" debuttava nel gennaio del 1784 come mensile e veniva stampato dall'editore-tipografo romano Arcangelo Casaletti (*floruit* 1767-1798), il quale era anche lo stampatore ufficiale dell'Accademia di San Luca (Franchi 1994, 128-134). Gli articoli infatti non venivano mai firmati, perché un tratto del giornalismo culturale del Sei-Settecento era l'anonimato[2], per cui ci si muove

[1] L'analisi di queste due testate assieme ai *Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle antichità e belle arti di Roma* (1784-1789) sono state oggetto della mia tesi di dottorato discussa nel 2017 all'Università di Roma "La Sapienza".

[2] Gli articoli non venivano firmati sicuramente per motivi legati dalla censura, un atteggiamento prudente dell'estensore che si poneva al riparo da possibili ammende. Allo stesso tempo è bene ricordare che la gran

inevitabilmente tra incertezze e supposizioni. In questo caso però siamo certi dei nomi menzionati, perché li apprendiamo da varie fonti, tra cui una nota autografa che l'abate Giovanni Cristofano Amaduzzi (1740-1792) apponeva in calce al manifesto di stampa[1]. Nel primo anno della rivista, vale a dire il 1784, fu il poco noto sacerdote romano Giuseppe Carletti[2] (*floruit* XVIII-XIX secolo) a stendere gli articoli e probabilmente vi collaborò con la doppia veste di estensore e di direttore. Dopo di lui, l'incarico passava al pittore ferrarese Raimondo Ghelli[3] (*floruit* nella seconda metà del XVIII secolo) – cioè dalla fine del 1785 fino alle fine del 1786 – così come si evince da un riferimento nella terza annata della rivista, nel quale il ferrarese veniva menzionato come: "inventore e direttore della rivista" („Giornale delle belle arti", 1786 209). Queste parole riferite a Ghelli ci lasciano arguire sul fatto che egli collaborasse in qualche modo fin dalla prima annata, tuttavia la mancanza di notizie non ci permette di indicare con precisione l'arco temporale della sua partecipazione alla testata di Casaletti. Il terzo e ultimo nome associato al „Giornale delle belle arti" era quello del fiorentino Francesco Becattini (1743-1813), il quale assai probabilmente cominciò la sua collaborazione con la testata artistica romana intorno alla fine del 1786 e proseguì fino alla chiusura della stessa nel 1788, ma, anche in questo caso, le fonti lacunose non ci aiutano a fare chiarezza. Infine il terzo personaggio coinvolto nella stesura del

parte del giornalismo culturale delle origini perseguiva l'obiettività e l'imparzialità di esposizione, il che costringeva l'estensore a rendersi invisibile.

[1] Il manifesto di stampa del „Giornale delle belle arti" contenente la nota autografa di Giovanni Cristofano Amaduzzi è custodito nella *Miscellanea di manifesti, fogli, estratti, e critiche di vari Giornali di Europa che può servire per la storia letteraria del loro incominciamento e cessazione* della Biblioteca della Rubiconia Accademia dei Filopatridi a Savignano sul Rubicone (Forlì-Cesena) con la segnatura di collocazione BAFS: D.B.IV.79, n. 13 (5657).

[2] Esigue e assai generiche sono le notizie biografiche raccolte sul sacerdote romano Giuseppe Carletti. Accademico di San Luca e membro dell'Arcadia, egli pubblicava nel 1776 per i tipi di Generoso Salomoni una dettagliata descrizione storico-erudita delle terme di Tito. Nel 1781 l'abate scriveva invece in dialetto romanesco un poema eroicomico in ottave intitolato L'incendio di Tordinona, pubblicato anonimo nel 1781 con falsa data di Venezia e posto all'indice l'anno successivo. A dispetto delle scarse notizie su di lui, Carletti non fu una figura secondaria, dal momento che egli veniva associato a entrambe le riviste. Il sacerdote romano passava alla testata concorrente delle „Memorie per le belle arti" dove rimarrà soltanto un anno. Carletti però non scomparve completamente dalla scena giornalistica, dal momento che il suo nome continuava a essere associato al concorrente „Giornale delle belle arti", con il quale probabilmente collaborava occasionalmente.

[3] Ghelli fu allievo del pittore genovese Carlo Giuseppe Ratti (1737-1795), successivamente a Roma divenne discepolo del noto ritrattista lucchese Pompeo Girolamo Batoni (1798-1787) e del pittore boemo Anton Raphael Mengs (1728-1779), presso la cui casa Ghelli dimorò dal 1766 al 1782 e al quale fu legato da un'amicizia fraterna. In quegli anni Ghelli frequentava l'Accademia del Nudo in Campidoglio e, parallelamente, gestiva probabilmente il negozio del pittore austrico Anton von Maron (1733-1808), cognato di Mengs. E ancora il nome di Ghelli si trovava registrato negli Stati d'Anime della Basilica romana di Sant'Andrea delle Fratte, da cui risultava che fosse domiciliato in via Felice nr. 89 intorno al 1765. Poco conosciamo invece della sua produzione artistica eccetto i ritratti di famosi ferraresi eseguiti su commissione del cardinale Giovanni Maria Riminaldi, che si trovano entrambi alla Biblioteca Ariostea di Ferrara. Ghelli morì a Roma nel 1807.

„Giornale delle belle arti" fu il fiorentino Francesco Becattini (1743-1813), autore di tragedie e con un inclinazione per la storia, la cui attività letteraria risulta difficile da appurare. Gli studi di Maria Timpanaro Morelli però (1989, 236-323; 1991, 367-374; 1999, 435-511) ci hanno restituito un'immagine più approfondita della figura di questo letterato fiorentino.

Sul piano materiale ovvero la *mise en texte* notiamo che la rivista si componeva di fascicoli di 4 carte, mentre il testo era distribuito su due colonne. La rivista era posta sotto gli auspici del papa Pio VI (1717-1799) – una scelta piuttosto ovvia se consideriamo che il foglio artistico veniva stampato a Roma – le insegne papali infatti troneggiavano sul frontespizio del primo tomo. Le successive annate della rivista furono dedicate invece ai cardinali Giovanni Maria Riminaldi (1718-1789), Antonio Doria Pamphilj (1749-1821) e Giuseppe Garampi (1725-1792), e i loro stemmi quindi facevano bella mostra al centro dei frontespizi. Di contro l'ultima annata non presentava alcuna dedica e sul frontespizio si trovava la marca editoriale di Casaletti. Ciascun tomo si completava poi con un *Indice delle cose più notabili*, dove gli argomenti trattati venivano ordinati secondo un criterio alfabetico. Vorrei sottolineare in questo senso un secondo aspetto del giornalismo culturale delle origini, esso consisteva nel fatto che le riviste fossero pensate secondo una doppia circolazione a due velocità: una diffusione immediata per fascicoli e una propagazione più lenta che prevedeva la raccolta e la sistemazione degli stessi in volumi corredati da indici (Ricuperati 1980, 107).

Nell'introduzione alla rivista gli estensori del „Giornale delle belle arti" adottavano l'abusata metafora della consanguineità delle arti maggiori, ossia tra la pittura, la scultura e l'architettura, a cui si legavano le consorelle minori ovvero l'incisione, l'antiquaria, la musica e la poesia:

> "Che tre nobil Donzelle, quali sono in mente di Appollo le belle Arti seguir vogliano le mode, non è da farne rumore. Strano anzi ci sembra, che osservando in confederazione con le varie scienze Oltramontane le Concittadine, per mezzo de' Giornali, con cui comunicarsi a vicenda i proprj fatti, e gli altrui, non diano in più forti smanie di quelle che ci hanno spinto a soddisfarle. Abbiam preso le ragioni loro su di noi; perché ci lusinghiamo che da nessun punto tirar si possano meglio queste linee di commercio, che da Roma. Qua vennero le buone Sorelle dalla Grecia, dopo che ivi spogliate si furono dell'Egizia, e Fenicia ruvidezza: e se talora discacciaronle i secoli più barbari, sempre liete, ed amiche ritornarono al Campidoglio. S'inalzi dunque una nuova colonna Milliaria nel seno de' sette Colli coll'insegna dell'*Aequa Potestas* in cima. S'apra così alle tre Germane il camino per l'Europa, e dall'Europa tutta spettino la richiesta corrispondenza con questo Giornale. Sieno partecipi le Nazioni disgiunte di quanto nasce fra loro, che degno sia de' fasti dell'Architettura, della Pittura, e della Scultura. Sappiansi i pregj d'ogni clima: nè asconda più la magra livida Furia le opere magnifiche, gli eccellenti Maestri, i generosi Mecenati; e coloro che s'intitolano *Dilettanti* col trafico di nuove cognizioni non veggano più, come Alessandro nella bottega d'Apelle ridersi dietro i giovanetti che macinavano i colori. La tetra Incisione, e l'Antiquaria scarmigliata vogliono entrare in comunità esse

> pure; producendo il requisito di Parentela. Non le rifiutano le buone Sorelle: ma perché tanta serietà, e qualche rozzezza non le rattristi, invitano la Musica, e la Poesia a rallegrare la brigata. Hanno poi stabilite certi leggi: e sono, di fuggire le risse; di cedersi talvolta il luogo; e di non piccarsi mai di preminenza, ne' decidere su gradi di nobiltà; fingendo ignorare il litigio promosso da Giorgio Vasari. Con queste leggi sarà il Giornale d'utile insieme, e di ricreazione: e riguardandosi esse fra loro con reciproca stima agguisa di Protogene, ed Apelle, si gioveranno scambievolmente appunto come questi a quello giovò, facendo sì che i Rodioti avessero in gran pregio l'Artefice Concittadino fin allora *O non visto, o mal noto, o mal gradit*" („Giornale delle belle arti" 1784, 1-2).

Con queste solenni parole, infarcite da un continuo richiamo alla tradizione classica, iniziava il primo fascicolo della rivista. Erano qui sintetizzati alcuni capisaldi della rivista, a cominciare dall'abusata metafora della consanguineità delle arti maggiori: pittura, scultura e architettura, a cui si legavano le consorelle minori, vale a dire l'incisione, l'antiquaria, la poesia e la musica. Tra esse vigeva dunque il patto dell'*aequa potestas* e lo scopo della testata era quello di mescolare l'utile al dilettevole, vale a dire un'informazione variegata nei contenuti e piacevole nell'esposizione. Se sul piano teorico nella dichiarazione programmatica la rivista professava dunque l'*aequa potestas* tra le arti germane, in verità, uno spazio maggiore veniva concesso alla pittura. Questo spiega in parte col fatto che l'architettura e la scultura necessitano di tempi di realizzazione più dilatati che mal si conciliano con la tempistica serrata di una rivista. In merito poi ai nomi menzionati sulle colonne della rivista, non si può non notare come il „Giornale delle belle arti" accordasse una maggiore attenzione agli artisti appartenenti all'Accademia di San Luca[1], come dimostrava l'uso reiterato dell'aggettivo possessivo *nostro* in riferimento a quegli accademici e, allo stesso tempo, una insistita attenzione per i concorsi e per le premiazioni della suddetta accademia romana. In più è bene ricordare che l'editore della rivista Arcangelo Casaletti possedeva la privativa di stampa per le relazioni dell'Accademia di San Luca (Franchi 1994, 129). La pretesa neutralità quindi, di cui si ammantava la rivista di Casaletti in sede programmatica, non era tale alla prova dei fatti. Al riguardo infatti la studiosa Giovanna Perini, si domanda se la rivista non avrebbe potuto considerarsi come una sorta di: "propaggine ufficiosa dell'Accademia di San Luca" (Perini 2006, 401). Alla luce di quanto detto, appare ovvio come più che un fedele spaccato del mercato artistico romano, la testata di Casaletti restituisse un'immagine per così dire ufficializzata e monocorde della realtà artistica della seconda metà degli anni Ottanta del secolo.

Per quel che concerne invece la seconda delle arti sorelle ossia la scultura, il nome più ricorrente era quello dell'irlandese Christopher Hewetson (1737-1798), ma

[1] Fu Federico Zuccari (1542-1609) a fondare l'Accademia di San Luca nel 1593 e ad avviare un primo corso di disegno e di pubbliche conferenze, ma fu un'esperienza fallimentare. Solo molti decenni dopo, nel 1671, l'attività didattica riprese vigore sotto la direzione di Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), che stabilì 4 discipline fondamentali: disegno dal vero, anatomia, architettura e prospettiva (Grossi-Trani 2009, 23-41).

questi anni furono quelli in cui esplose il genio di Antonio Canova (1757-1822), a cui vennero dedicati un cospicuo numero di articoli.

L'architettura invece era, tra le arti sorelle, quella che necessitava di maggiori capitali, per cui se la crisi economica di quegli anni contrasse la committenza, soprattutto quella religiosa, tanto che architetti del calibro di Filippo Juvarra (1678-1773) e Luigi Vanvitelli (1700-1773) furono costretti a lasciare Roma, per chi restava nella capitale doveva accontentarsi del lavoro di decorazioni e di sistemazioni della case patrizie. Per colmare questo vuoto informativo, il „Giornale delle belle arti" decise di pubblicare quindi le relazioni e le perizie di opere pubbliche realizzate dentro lo Stato Pontificio. Per esempio il rifacimento del porto di Ancona, il restauro del Teatro di Tordinona, o ancora il restauro dell'acquedotto di Loreto.

In merito all'incisione – indicata come la prima tra le arti minori – la rivista si limitava a presentare ai propri lettori le principali *suite* di incisioni calcografiche disponibili sul mercato artistico in quegli anni. Per esempio la serie intitolata *Gli affreschi delle Stanze vaticane* realizzata dall'incisore bassanese Giovanni Volpato (1735-1803).

Passando invece alla seconda tra le arti minori, ovvero la musica, essa occupava un posto assolutamente minoritario rispetto alle altre arti. Si trovavano all'interno della rivista soltanto una recensione di opere musicali, vale a dire l'*Ifigenia* di Giuseppe Giordani detto il Giordanello (1751-1798) andata in scena al Teatro Argentina di Roma nel 1786. Tuttavia, l'esiguità delle recensioni musicali potrebbe avere una duplice spiegazione. Si potrebbe ipotizzare infatti uno scarso interesse del pubblico dei lettori, ma non è da escludere la volontà della rivista di limitare le recensioni alle sole opere di qualità. In generale quindi la maggior parte degli articoli era composta da elogi di celebri compositori scomparsi, quali Giovanni Battista Martini **(1706-1784)**, Gaetano Carpani (1692-1785) e Antonio Maria Gaspare Sacchini (1730-1786), tanto per fare qualche nome.

Infine, l'ultima delle arti minori, vale a dire la poesia, i contributi presentavano ai lettori componimenti in alcuni casi anonimi, altre volte si trattava invece di sonetti occasionali scritti dai poeti dell'Arcadia per celebrare i vincitori di premi artistici romani, quali il concorso Balestra e quello Clementino. Accanto a essi, si trovavano anche nomi noti come quello di Vincenzo Monti (1754-1828), di cui venne pubblicata nel primo tomo delle rivista *L'ode al signor di Montgolfier*, mentre l'anno seguente veniva recensita la tragedia *Aristodemo* e l'anno dopo ancora un'altra tragedia *Galeotto Manfredi, principe di Faenza*.

Al termine di dicembre 1788 il „Giornale delle belle arti"[1] chiudeva i battenti e le ragioni non sono del tutto chiare: assai probabilmente per motivazioni economiche, di cui abbiamo detto prima, vale a dire un numero insufficiente di lettori che rendeva l'impresa fallimentare sul piano economico, tanto da non essere più realizzata. Nulla

[1] L'ultimo fascicolo della rivista è il nr. 52 del 27 dicembre del 1788.

conosciamo sui lettori della rivista, pertanto la carenza di documentazione in nostro possesso lascia le nostre deduzioni sul piano delle ipotesi.

Il secondo periodico artistico oggetto di questo contributo sono le „Memorie per le belle arti" pubblicate dai noti tipografi-librari Marco (1723-1791) e Niccolò Pagliarini (1717-1795) punta avanzata dell'editoria artistica romana di fine Settecento (Franchi 1994, 582-589). La rivista venne pubblicata dal gennaio 1785 al dicembre 1788 e al suo esordio presentava una ondivaga periodicità: debuttava come quindicinale per poi diventare mensile. Queste variazioni di periodicità trovano una giustificazione – sostiene la storia dell'arte Giovanna Perini (2006, 399) – considerando che la rivista venne concepita come complementare ai „Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle antichità e belle arti di Roma", il giornale antiquario diretto e scritto da Guattani, come si è detto in precedenza, e pubblicato anch'esso dai Pagliarini. Le „Memorie per le belle arti" infatti non uscivano la quarta settimana del mese, quando probabilmente usciva il suddetto foglio antiquario.

L'*avant-propos* della rivista individuava il proprio pubblico nella cerchia degli appassionati d'arte:

> "AGLI AMATORI DELLE BELLE ARTI GLI AUTORI. La copia delle notizie riguardanti stato, e progressi delle Belle Arti, che può somministrare la Città di Roma, ove per una felice combinazione di cause esse riseggono, come regine, fece nascere ad un'illustre Mecenate delle medesime, ed a varj distinti, e dotti Soggetti la nobile idea di ridurle tutte in un'opera periodica, che servisse d'istruzione, e di diletto insieme agli Amatori, e fornisse un giorno materia alla Storia delle Arti, e degli Artisti. Alcuno di quei bassi motivi, che non occorre di rammentare, mettendo la discordia in mezzo agli Autori a ciò chiamati, ha troncato nel suo nascere sì bel progetto; il pubblico si è trovato confuso tra tanti fogli, e manifesti; e noi siamo rimasti soli ad eseguire le belle idee di chi ci scelse a scrivere le Memorie concernenti, la Pittura, la Scultura, l'Architettura, l'Incisione sì in gemme, che in rame, la Poesia, e la Musica, che sono gli oggetti di quest'opera. Accingendoci pertanto a questa difficile impresa, come meglio sapremo, preverremo i nostri Lettori, che il fine principale di queste Memorie è di riferire le nuove produzioni delle Belle Arti, che ci verranno a notizia; i libri, e le opere, che possono illustrare le dette facoltà; e di pubblicare ancora i monumenti delle medesime sin'ora inediti, che possono essere utili, e degni di memorie. Quindi escludendo affatto le opere, che non possono in alcuna parte farsi ammirare, riferendo quelle che hanno dei meriti reali, procureremo, come ci verrà permesso dalle nostre deboli cognizioni, di rivelarne i meriti, per dare al pubblico una ragione della lode, che loro accordiamo, non tacendo nello stesso tempo qualche neo, che vi si possa scorgere. Preghiamo i nostri Lettori a ricordarsi sempre, che noi non intendiamo, dicendo il nostro sentimento, di assegnare il rango ad alcun Professore. Non è un'opera sola, né il privato giudizio, che colloca nel suo rango un Professore vivente, e specialmente giovine, ma bensì la miglior parte di quelle, che fa nel corso della sua vita, e che espone, agli occhi del pubblico. Quindi niun professore deve credere detratta a sé quella lode, che vede dare al suo rivale, né credersi posposto a questo, se mai è ripreso di qualche difetto. Un'uomo [*sic*] grande talvolta si addormenta, e uno a lui inferiore spicca talvolta un'ardito [*sic*] volo, che

> in qualche caso gli contrasta la palma. La posterità, giudice più imparziale, calcolando il merito sopra la somma totale delle opere di un'Artista, e sopra quella specialmente che hanno riscosso la pubblica lode, assegnerà ad ognuno quel posto, che gli conviene; e noi ci riputeremo felici, se colle Memorie che prendiamo a scrivere potremo contribuire in qualche modo alla gloria degli Artisti; soddisfacendo adesso l'erudita curiosità degli Amatori, che vogliono essere giornalmente istruiti di quanto accade in questa nobile, e deliziosa provincia dell'umano sapere" („Memorie per le belle arti" 1785, III-IV).

Come si legge dal brano riportato, le „Memorie per le belle arti" intendevano molto ambiziosamente elargire: "materia alla storia delle Arti, e degli Artisti", un proposito che viene definito da Serenella Rolfi Ožvald (2012, 111) come un pioneristico tentativo di storicizzazione del contemporaneo. Per quel che riguarda invece i criteri guida che presiedevano la stesura della rivista, essi erano il carattere inedito delle opere e l'osservazione dirette delle stesse, il che limitava i compilatori a rendicontare esclusivamente sull'ambiente artistico capitolino. Ma il vero obiettivo della rivista – che intendeva mescolare l'utile al dilettevole al pari del concorrente „Giornale delle belle arti" – era quello di indirizzare i lettori verso i modelli artistici di matrice neoclassica, come viene palesemente dichiarato nel *Prospetto dell'opera*:

> "Lo spirito filosofico, che domina nell'età nostra, ha esteso anche su questi oggetti [opere d'arte] i lumi della Filosofia, e il Winckelmann, il Sulzer, il Mengs hanno esaminato la natura della arti con nuove idee, e nuovo metodo. […] Le tele e i marmi non si guarderanno più ora come un passaggero diletto dell'occhio; Il Filosofo ricerca in essi la verità, e la passione, e vuole chè parlino alla ragione ed al cuore. Non dobbiamo temere, che la moda del secolo ci seduca, perché nella Grecia, madre feconda degli Artisti più sublimi, regnavano le idee medesime, che noi ora adottiamo" („Memorie per le belle arti" 1785, I-II).

Da varie fonti – tra cui un'altra nota manoscritta di Amaduzzi[1] apposta in calce al manifesto di stampa – apprendiamo che la redazione era animata da Giovanni Gherardo De Rossi[2] (1754-1827), che vantava una fama da letterato e di esperto d'arte e che nella rivista scriveva gli articoli di pittura e scultura; il cortonese appassionato di

[1] Il manifesto di stampa delle „Memorie per le belle arti" contenente la nota autografa di Giovanni Cristofano Amaduzzi è custodito nella *Miscellanea di manifesti, fogli, estratti, e critiche di vari Giornali di Europa che può servire per la storia letteraria del loro incominciamento e cessazione* della Biblioteca della Rubiconia Accademia dei Filopatridi a Savignano sul Rubicone (Forlì-Cesena) con la segnatura di collocazione BAFS: D.B.IV.79, n. 15 (5659).

[2] Romano e banchiere di professione, Giovanni Gherardo De Rossi fu autore di poesie e di commedie, ma fu soprattutto un collezionista e un esperto di pittura e di scultura. Nel 1790 divenne direttore della Reale Accademia di Portogallo a Roma e durante gli anni della Repubblica Romana ricoprì il ruolo di ministro delle Finanze (Rita 1991, 214-218; Fido 2005, 580-592; Conti 2004, 35-40).

antiquaria Onofrio Boni[1] (1739-1818), che redigeva gli articoli di architettura e di scultura; dall'architetto senese Leonardo Massimiliano De Vegni[2] (1731-1801), che sostituì quest'ultimo nel 1787, e quindi il sacerdote Giuseppe Carletti, di cui si è parlato prima, fugace presenza che collaborò alla rivista soltanto per la prima annata, scrivendo di poesia e di musica. Un breve cenno contenuto in una lettera di Giovanni Gherardo de Rossi[3] sembrerebbe che Carletti venne imposto all'interno della redazione e che i rapporti con gli altri redattori non fossero ottimali fin dall'inizio:

> "La vita solitaria mi lasciava varie ore libere: ed allora fu che istigato dal principe Rezzonico senatore di Roma, persona con cui sono stato poi legato in tenera amicizia fino alla sua morte, che ancor piango, mi accinsi a scrivere un giornale intitolato Memorie per le belle arti in compagnia del cavalier Onofrio Boni. Io scrivea sulla pittura e scultura. Sull'architettura ed incisione il Boni. Un tale abate Carletti socio, che a dispetto ci aveano dato, incominciò a scrivere sulla poesia e musica, ma tanto debolmente, che poi fu un poco da me, un poco da altri suplito simil foglio" (Rolfi Ožvald 2012, 319).

Carletti quindi scomparve misteriosamente nel corso della prima annata e il suo compito venne ereditato da De Rossi non senza fatica. Ma nel corso della quarta annata, 1788, entrava in scena un quarto redattore, ossia l'architetto senese Leonardo Massimiliano De Vegni. Fu una sostituzione concordata, dal momento che Onofrio Boni, malato di terzana, lasciava volontariamente l'onere della scrittura degli articoli all'amico, come si apprende da una lettera del cortonese[4] (*Autografi Porri 18.85*), nella quale manifestava stanchezza per l'impegno mensile del giornale a fronte di un vantaggio economico fin troppo modesto:

> «Sig.r De Vegni Gentiliss.mo. Nell'ozio quadragesimale rispondo con più comodo alla vostra del 2. Non è che un'eccesso (*sic*) della vostra gentilezza il delicato pensiero, che io fossi contento di avere nelle Memorie delle Belle Arti un successore si degno, come voi siete. Io intanto ho' tralasciato di scrivere in quelle, perché mi pesava lo stare prigioniero quasi in Roma per l'obbligo di scrivere ogni mese, e ciò senza nessun utile e presente, e futuro, giacché le mie circostanze non possano, che facendo qualsiasi sacrificio per i nostri Mecenati, questi mi possano in nulla giovare. L'ultimo mio incomodo della terzana, e il dover mutar aria, e assentarmi da Roma m'hanno vi è più fatto conoscere quanto è grave un'impegno col pubblico, avendo dovuto scrivere chissichè, mezzo malato, assente e senza libri. D'altronde io trovo

[1] Nato a Cortona (Arezzo), Boni si laureava in giurisprudenza ma si dedicava successivamente gli studi di archeologia e di architettura. La sua partecipazione alla rivista fu contraddistinta, tra le altre cose, per una vivace *verve* polemica (Bonfioli 1971, 84-85; Di Croce 2002, 27-38).

[2] Nato a Cianciano (Siena), Leonardo Massimiliano De Vegni era laureato in diritto canonico e in diritto civile, ma la passione per il disegno lo portò verso la professione dell'architetto: di lui si conoscono varie opere pubbliche in Toscana tutt'ora esistenti (Calabresi 1985, 48-69; Finocchi Ghersi, 1991, 549-552).

[3] Si tratta della lettera a Giulio Cordero, cavaliere di San Quintino, datata Roma, 11 maggio 1824.

[4] Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, *Autografi Porri 18.85*: lettera di Onofrio Boni a Leonardo De Vegni, in data Firenze, 12 febbraio 1787.

> l'articolo di Architettura non molto utile senza borza gaja di danaro per dare disegni di fabbriche belle, inedite, e stare in giorno dei dispendiosi libri, che escono anche fuori di Roma sull'arte. Voi non sarete in questo caso mercè i vostri lumi più estesi dei miei, che vi daranno ampia materia da scrivere, e la raccolta che possedete di libri, e stampe, e disegni di cose scelte, e per l'utile maggiore, che l'impresa ritrae in quest'anno dagli ajuti dei Sig.ri Mecenati, e ritraerà di poi del maggior credito, che prenderanno le Memorie per le Belle Arti, per essere scritte da una penna erudita, dotta, e brillante come la vostra. Circa a dirigere a me le vostre lettere, giacchè risolutamente volete farlo, io già vi detti il mio assenzo" (*Autografi Porri 18.85*).

La rivista non presentava alcun dedicatario, ma gli estensori ponevano la neonata testata sotto l'ala protettrice di Pio VI. Per quel che riguarda invece la veste editoriale le „Memorie per le belle arti" si componevano di fascicoli di 4 carte, mentre il testo era disposto a piena pagina con ampi margini laterali. L'indice era collocato alla fine di ciascun tomo e presentava una suddivisione per arti e quindi un criterio alfabetico per nome dell'autore o per titolo dell'opera, con l'ovvio fine di agevolare il recupero dell'informazione. Una peculiarità di questa rivista consisteva nella presenza di lettere DR, B, C, DV poste al di sotto dell'ultima riga della prima pagina di ciascun fascicolo. Si trattava delle iniziali dei cognomi dei redattori, un dato che vale la pena sottolineare in un'epoca che, come abbiamo detto prima, la quasi totalità degli articoli era anonima. A corroborare la giustezza della nostra convinzione ci viene in soccorso l'abate Angelo Comolli, il quale nella sua *Bibliografia* scriveva:

> "I nomi soli degli estensori di queste memorie ne formano un pregio, mentre si sa quale stima godino presso gli eruditi il ch. Sig. cav. Onofrio Boni, per le materie architettoniche, il sig. Gio. Gherardo de Rossi per le pittoriche, e statuarie, e il sig. D. Gius. Carletti per le poetiche. Da questi, e non da altri deesi riconoscere il presente giornale, e quali siano gli articoli, e le memorie da ciascun di essi composte, può chiaramente rivelarsi dalle iniziali de' loro nomi in ciascun foglio, siccome rivelasi dalla iniziale V o DV ne' foglj di quest'anno il nome del sig. de' Vegni, nuovo, ed applaudito estensore delle materie architettoniche" (Comolli 1788, 324 nota a).

In merito ai contenuti le „Memorie per le belle arti" presentavano solo in apparenza un'immagine più vivace del mercato artistico romano rispetto al concorrenziale „Giornale delle belle arti", in quanto anche questa testata non poté dirsi del tutto esente dalla logica della promozione e delle preferenze. Non fu un caso quindi se nella rivista si usassero sovente parole d'elogio per Angelica Kauffmann (1741-1807), Giuseppe Cades (1750-1799), Antonio Cavallucci (1752-1795) e Gaspare Landi (1756-1830), vale a dire artisti legati da vincoli di solida amicizia con Giovanni Gherardo De Rossi, curatore della rubrica di pittura. Tuttavia, la rosa degli artisti promossa dalle due riviste fu pressoché sovrapponibile, del resto esse furono pubblicate nello stesso intervallo temporale. In questo senso però va sottolineato il fatto che le „Memorie per le belle arti" mostrarono rispetto al „Giornale delle belle arti" una maggiore apertura di credito verso la pittura di paesaggio. Si trattò di una moderna

visione del paesaggio inteso come trascrizione fedele e documentaria e, in questo caso, tra i nomi di artisti più ricorrenti vi fu quello del tedesco Jacob Philipp Hackert (1737-1807).

Per quel che riguardava invece la rubrica di scultura degna di nota fu la convinta e tenace promozione del genio del Canova, di cui si celebrano quest'anno i 200 anni della morte. Oggi può sembrare ovvio e scontato il sostegno al genio di Possagno (Treviso), ma non era così alla metà degli anni Ottanta del Settecento, quando Canova, da poco giunto nell'Urbe, non era molto conosciuto e non aveva dato prova convincente del suo talento.

Gli articoli dedicati all'architettura si caratterizzarono, tra le altre cose, per una serie di vivaci polemiche che il curatore Onofrio Boni ingaggiò con vari personaggi. Per esempio quella con padre Paolo Antonio Paoli (1722-1796 circa) in merito alla presunta origine dorica del tempio maggiore di Pestum, a cui Paoli aveva dedicato uno studio pubblicato nel 1784. Tralasciando i dettagli della contesa, il confronto ruotava intorno all'accertamento della presenza di metope e triglifi, quali elementi esornativi propri dello stile dorico. Nella terza annata Boni disquisiva attraverso una serie di 10 lettere filosofiche sul rapporto tra teoria e prassi nell'architettura.

Per quel che concerneva invece lo spazio dell'incisione, i contributi si presentavano nella forma di sintetici articoli collocati a fine fascicolo e si configuravano come brevi avvisi sulle novità dell'editoria artistica. Si trattava per lo più di informazioni sulle stampe *d'après*, ossia di incisioni di traduzione di grandi capolavori artistici e, anche in questo caso, nelle „Memorie per le belle arti" ritornavano gli stessi nomi citati dalla rivista gemella, in particolare il nome di Giovanni Volpato, uno dei maggiori incisori attivi in quegli anni a Roma.

Pochissimi furono invece gli articoli dedicati alla musica, per lo più biografie di maestri di musica oppure articoli che affrontavano questioni teoriche relative alla musica sacra, all'armonia o ai rapporti matematici del suono. Tuttavia questi articoli nel corso della terza annata vennero del tutto cancellati, lasciando più spazio alla pittura, vero oggetto d'interesse della testata.

Allo stesso modo anche gli articoli dedicati alla poesia vennero soppressi dopo la terza annata. Tuttavia, le „Memorie per le belle arti" pubblicarono qualche inedito letterario di pregio. Per esempio un componimento di Franco Sacchetti (1332/34 circa-1400) intitolato *Veggiomi cieco, e non so chi mi mena*; una canzone del Tasso intitolata *Liete piante beate*, appartenente al gruppo delle rime extravaganti e infine due odi allora inedite del Parini *La caduta* e *La recita dei versi*, vale a dire prima ancora che esse confluissero nella prima edizione a stampa delle odi curata da Agostino Gambarelli nel 1791.

In conclusione, le due testate artistiche romane – pur conservando ancora un impianto per così dire enciclopedico, mutuato dalle riviste culturali di cui costituirono una specializzazione tematica –rappresentarono un prototipo di giornalismo italiano specializzato in arte, inteso come spazio autonomo d'informazione e di riflessione del

fare artistico destinato a essere tesaurizzato dalle successive esperienze di giornalismo artistico della seconda metà dell'Ottocento.

Bibliografia

Fonti Manoscritte

Siena, Biblioteca comunale Accademia degli Intronati, *Autografi Porri 18.85*.

Fonti a stampa

Barroero, Liliana.2001. *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica*: *le* „Memorie per le belle Arti"e *il* „Giornale delle belle Arti", in *Roma "il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*,. Atti del convegno internazionale di studi (Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997), a cura di Enzo Borsellino-Vittorio Casale, Firenze, Edifir, p. 91-99.

Bonfioli, Mara. 1971. *Boni, Onofrio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 84-85.

Calabresi, Ilio. 1985. *Per un ritratto di Leonardo De Vegni, chiancianese illustre*, in *Leonardo De Vegni architetto (Chianciano, 1731-1801). Atti delle Giornate di studio*, Chianciano Terme, 11-13 maggio 1984, Chianciano Terme (Siena), Comune, p. 48-69.

Cardillo, Maria. 2011. *Le "arti sorelle" nelle* „Memorie per le belle Arti" *(1785-1788)*, in„Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari", tomo XXV, p. 113-129.

Cardillo, Maria. 2018. *Giuseppe Antonio Guattani e la genesi della stampa periodica illustrata a Roma a cavallo tra Settecento e Ottocento*, in „Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari", tomo XXXII, p. 69-81.

Cardillo, Maria. 2022. *Giuseppe Antonio Guattani e "l'antichità figurata"*. I „Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle antichità e belle arti di Roma" (1784-1789, 1805), in *L'invenzione del passato nel Settecento*, a cura di Marina Formica-Anna Maria Rao-Silvia Tatti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, p. 39-50.

Comolli Angelo. 1788-1792. *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne dell'abate Angelo Comolli*, Roma, Stamperia Vaticana, 4 vol.

Conti, Francesca.2004. *La figura dell'intellettuale nella Roma a cavallo tra Settecento e Ottocento: alcune note su Giovanni Gherardo De Rossi*, „Ricerche di storia dell'arte", tomo LXXXIV, p. 35-40.

De Rossi, Giovanni Gherardo. 1827. *Notizie storiche del cav. G.B. Lod. Giorgio Séroux d'Agincourt scritte da Gio. Gherardo De Rossi suo amico*, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli.

Di Croce, Alessandra. 2002. *"Onofrio Boni architetto intendente": gli scritti teorici*, „Neoclassico", tomo XXI, p. 27-48.

Fido, Franco.2005. *Giovanni Gherardo De Rossi: un epigono di Goldoni?*, „Italica", tomo LXXXII nr. 3/4, p. 580-592.

Finocchi Ghersi, Lorenzo. 1991. *De Vegni, Leonardo Massimiliano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 549-552.

Franchi, Saverio. 1994. *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti musicali dal 1579 al 1800*, con la collaborazione di Orietta Sartori, Roma, Edizioni di storia e letteratura, p. 128-134.

„Giornale delle belle Arti e della incisione antiquaria, musica, e poesia". 1784-1788.

Grossi, Monica-Trani, Silvia. 2009. *From Universitas to Accademia, notes and reflections on the origins and early history of the Accademia di San Luca based on documents from its archives, in The Accademia seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, edited by Peter M. Lukehart, Washington, National Gallery of Art, p. 23-41.

„Memorie per le belle arti". 1785-1788.

Morelli Timpanaro, Maria Augusta. 1989. *Su alcuni «semi-letterati» fiorentini del secolo XVIII*, in „Critica storica", tomo XXVI nr. 2/3, p. 236-323.

Morelli Timpanaro, Maria Augusta. 1991. *Su Francesco Becattini (1743-1813) di professione poligrafo*, in „Archivio storico italiano", tomo CXLIX, nr. 548, p. 279-367, appendice documentaria p. 367-374.

Morelli Timpanaro, Maria Augusta. 1999. *Autori, stampatori, librai*, Firenze, Olschki, pp. 435-511.

Perini, Giovanna. 2006. *Le prime riviste d'arte in Italia: il* „Giornale delle belle arti"*e le* „Memorie per le belle Arti", in „Annali di critica d'arte", nr. 2, p. 393-434.

Ricuperati, Giuseppe. 1980. *Giornali e società nell'Italia dell'Ancien Régime (1668-1789)*, in Castronuovo Valerio-Ricuperati Giuseppe- Capra Carlo, *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, vol. I, Bari, Laterza, p. 71-372.

Rita, Andreina. 1991. *De Rossi, Giovanni Gherardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 214-218.

Rolfi Ožvald, Serenella. 2012. *"Agli amatori delle belle Gli Autori". Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*, Roma, Campisano.

DOI: 10.35923/QR.10.03.21

Michelangelo CARDINALETTI
Fabio MELELLI
(Università per Stranieri di Perugia)

Relazioni cinematografiche tra Italia e Romania durante la Seconda Guerra Mondiale*

Abstract: («Cinematographic relationships between Italy and Romania during the Second World War»): During the last years of the fascist regime, Italy and Romania intensified their cinematographic relationships, on the one hand with the participation of the famous romanian soprano Maria Cebotari in eight films of italian production, from *Mutterlied* (1937) by Carmine Gallone to *Maria Malibran* (1943) by Guido Brignone, relating to the operatic genre, one of the pillars of italian cinema during the 1930s and 1940s, as it perfectly responds to the "nationalistic" desires of the fascist hierarchies, and on the other with two films made in co-production between the two countries in a war-like scenario *Odessa in fiamme* (1942) by Carmine Gallone and *La squadriglia bianca* (*Escadrila Alba*, 1944) by Jon Sava, shot indoor at Cinecittà and externally in Romania. If Gallone's film can be found today on public internet platforms, Sava's film seems, at the current state of research, to be lost. The mediatic construction of a star personality like Cebotari – female equivalent of filmic-singing figures such as the contemporaries Beniamino Gigli and Tito Schipa – and the aesthetic and propaganda aspects of fascist war cinema tell a lot about the relationship between these two countries, culturally, ideologically and politically related and allied during the world conflict.

Keywords: *Italy, Romania, Second World War, Co-productions, Maria Cebotari.*

Riassunto: Durante gli ultimi anni del regime fascista, Italia e Romania intensificarono le proprie relazioni in campo cinematografico, da un lato con la partecipazione della famosa soprano rumena Maria Cebotari a ben otto film di produzione italiana, da *Mutterlied* (1937) di Carmine Gallone a *Maria Malibran* (1943) di Guido Brignone, afferenti al genere operistico-musicale, uno dei pilastri della cinematografia italiana a cavallo degli anni Trenta e Quaranta, in quanto perfettamente rispondente ai desiderata "nazionalistici" delle gerarchie fasciste, e dall'altro con due film realizzati in co-produzione tra i due paesi, i bellici *Odessa in fiamme* (1942) di Carmine Gallone e *La squadriglia bianca* (*Escadrila Alba*, 1944) di Jon Sava, girati in interni a Cinecittà e in esterni in Romania. Se il film di Gallone è un film oggi reperibile anche sulle piattaforme pubbliche di internet, il film di Sava risulta, allo stato delle attuali ricerche, scomparso. La costruzione mediatica di una personalità divistica come la Cebotari – corrispettivo femminile di figure filmico-canore quali i contemporanei Beniamino Gigli e Tito Schipa – e gli aspetti estetici e propagandistici del cinema di guerra fascista restituiscono appieno la sostanza relazionale dell'epoca tra questi due paesi, culturalmente, ideologicamente e politicamente affini e alleati durante il conflitto mondiale.

Parole-chiave: *Italia, Romania, Seconda Guerra Mondiale, Coproduzioni, Maria Cebotari.*

* Il saggio è stato comunemente concepito. Fabio Melelli è responsabile del paragrafo 2, Michelangelo Cardinaletti del paragrafo 3. Introduzione e conclusione sono frutto di un lavoro congiunto a quattro mani.

1. Introduzione

Italia e Romania hanno intessuto delle significative relazioni cinematografiche nel corso del tempo. In questo articolo prendiamo in considerazione due aspetti diversi di questo, non ancora sufficientemente escusso, soprattutto in sede accademica, ambito tematico. Il presente lavoro vuole dunque inserirsi in quel filone di studi che, come è stato già sottolineato, ha cominciato ad interessarsi di un periodo storico generalmente trascurato, tornato al centro delle indagini, sia pur parziali, in tempi relativamente recenti (Monguilot Benzal 2012, 65-67). In questo senso intendiamo concepire un contributo attraverso il quale porre sotto la lente di ingrandimento, insieme alle complessità storiche relative ad un periodo assai negativo per la storia contemporanea, la singolare collaborazione venutasi a creare fra Italia e Romania in ambito cinematografico. Vogliamo quindi avvertire il lettore che tale studio rappresenta un primo stadio principale di indagine, una sorta intervento preliminare per ricostruire gli eventi di una cornice storica quasi dimenticata. I rapporti cinematografici tra Italia e Romania ebbero a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta un significativo impulso, considerando la contiguità ideologica e politica dei rispettivi governi. D'altra parte il regime fascista italiano, sin dalla fine degli anni Trenta, e *a fortiori* nel corso della Seconda Guerra Mondiale, promuove una sostanziale autarchia anche nell'ambito della Settima Arte, mettendo di fatto al bando le cinematografie di paesi nemici, come gli Stati Uniti, e indirizzando le forme di cooperazione e apertura imprenditoriale verso le cinematografie dei paesi alleati, facenti formalmente parte del cosiddetto Asse, come la Germania, la Spagna e la stessa Romania. La stessa Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, in un anno fatidico come il 1940, non ospitò alcuna produzione d'oltreoceano, presentando solo film italiani, tedeschi, boemi, svizzeri, svedesi, spagnoli, ungheresi e romeni (Brunetta 2022, 146).

Il saggio, come anticipato, si muove in una duplice direzione. Da un lato indagheremo la figura della cantante a attrice moldava Maria Cebotari, tra le più note soprano della prima metà del secolo scorso, che a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta fu una delle stelle del cinema italiano, un cinema che privilegiava tra gli altri il genere melodrammatico declinato in chiave musicale, in cui gli interpreti d'opera, come Cebotari – la quale peraltro dimostrò doti di attrice non comuni, oltre a poter contare su un'ottima cinegenia – giocavano indubbiamente la parte del leone. Dall'altro rifletteremo su un singolare tentativo di costituire un ponte produttivo tra i due paesi, culminato nella complessa costituzione della Cineromit, una società mista con sede a Bucarest, che avrà vita breve soprattutto per i rovesci degli avvenimenti bellici.

I due argomenti, per la prima volta coniugati insieme per tentare una ricognizione sul tema, sono indissolubilmente legati tra loro, in quanto Cebotari fu la protagonista del film di maggiore impegno prodotto durante i mesi di fondazione della Cineromit,

quell'*Odessa in fiamme* (1942) di Carmine Gallone, che ancora oggi, pur nei toni della propaganda, appare un film di apprezzabile taglio spettacolare.

2. Maria Cebotari, luminosa meteora di Cinecittà

Singolare il destino della grande soprano rumena Maria Cebotari, oggi praticamente dimenticata e soggetta a una sorta di rimozione se non damnatio memoriae[1]. Tuttavia il suo ruolo nella storia dell'opera e del cinema non può certo essere considerato irrilevante, pur avendo svolto buona parte della sua attività artistica in tempi oscuri per l'umanità e segnati da un terribile conflitto mondiale. Maria Cebotari è una delle attrici rumene più presenti nella storia del cinema italiano, anche se certamente la sua carriera musicale è stata più rilevante di quella cinematografica. Nata a Chisinau, nell'allora Bessarabia, il 10 febbraio del 1910, e scomparsa a Vienna, vittima di un male incurabile, a soli trentanove anni, il 9 giugno del 1949 (Stinchelli 1991, 90), debuttò ad appena ventun anni all'Opera di Dresda in una acclamata edizione della *Bohème*. Da quel momento la carriera della Cebotari fu una lunga e incessante serie di successi. Come scrive Enrico Lancia, da subito "nei teatri d'Europa viene molto apprezzata per il suo lavoro e per il suo gioco scenico, che le permette di essere contattata per alcuni ruoli cinematografici, da girarsi in Germania e Italia" (Lancia 1999, 72).

Sul grande schermo esordì quale protagonista assoluta in un film di Victor Janson, *Canto d'amore* (*Mädchen in Weiß*, 1936), nel ruolo di una giovane aristocratica russa disposta a tutto pur di affermarsi come cantante. L'anno dopo Cebotari interpretò un altro film in Germania, *Starke Herzen* di Herbert Maisch, ispirato alla *Tosca* di Puccini, accanto a Gustav Diessl, che è stato suo compagno di vita fino alla fine dei suoi giorni[2]. Il film di Janson venne distribuito con successo anche in Italia, tanto da attirare l'attenzione di Carmine Gallone, regista specializzato in pellicole musicali, che la vuole per un suo film, girato in Germania, *Mutterlied* (1937), la cui versione italiana ha come titolo *Solo per te*. Il film, con l'eccezione di Beniamino Gigli e la Cebotari, ha un cast interamente tedesco, e racconta la storia di un soprano, felicemente accasata con un celebre tenore, che deve respingere le fastidiose avances di un baritono, precedente compagno di vita ed arte, con il quale si ritrova nuovamente a dividere il palco (Martinelli 2003, 169).

L'anno dopo Maria Cebotari ricoprì un piccolo ruolo in un altro film di Gallone, *Giuseppe Verdi*, con protagonista il divo di regime Fosco Giachetti: in questo caso interpreta la giovane contessa Clara Maffei, ammiratrice appassionata del cigno di Busseto. La biografia di Gallone venne accolta con molte riserve, così come

[1] Maria Cebotari, pur avendo frequentato ambienti vicini alle gerarchie naziste, si adoperò per la salvezza di parenti ebrei perseguitati dal Terzo Reich (Cfr. Monod 2006, 56)

[2] Maria Cebotari sposò, in prime nozze, l'attore e regista russo Alexander Vyrubov, per poi divorziare e risposarsi, nel 1938, con Gustav Diessl (1899-1948), attore austriaco molto attivo anche nel cinema italiano. Per una filmografia completa e accurata e per approfondire gli aspetti biografici di Cebotari rimandiamo al lavoro di Rosemarie Killius (Killius 2021).

l'interpretazione della Cebotari, nella recensione di "Bianco e Nero" si può infatti leggere questo lapidario giudizio: "senza infamia e senza lode la Cebotari" ("Bianco e nero" 1938, 58).

Nel 1939 la Cebotari ottenne il ruolo della protagonista nel film *Il sogno di Butterfly*, sempre diretta dall'esperto Gallone: qui l'artista moldava interpreta una cantante lirica, abbandonata da un direttore d'orchestra in partenza per l'America, interpretato sempre da Fosco Giachetti. Poco dopo nasce un bambino di cui l'uomo ignora di essere il padre. Quando l'uomo torna in Italia, felicemente sposato, scopre l'amara verità, mentre la donna è in scena con *Madama Butterfly*. Il film di Gallone venne girato in doppia versione, italiana e tedesca, e fu presentato alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia dove ottenne la Coppa del Ministero della Cultura Popolare (Chiti, Lancia 2005, 340), segno di quanto questa tipologia di produzione, ovvero il film-opera, fosse gradito ai gerarchi del regime[1]. L'elemento melodrammatico della sceneggiatura si intreccia a quello dell'opera di riferimento, creando una sorta di cortocircuito nel quale la Cebotari dimostra di saper padroneggiare non solo l'arte del Belcanto, ma anche quella della pura recitazione, palesando una rara cinegenia. Anche la stampa dell'epoca fece leva sulla naturalezza con cui i due piani, quello narrativo e quello più propriamente musicale, si fondevano dando esito a un risultato felicissimo (Martinelli 2003, 173).

Nonostante fosse ancora doppiata nelle parti recitate[2], Maria Cebotari stava iniziando a prendere sempre più familiarità con la lingua italiana, tanto che sulla rivista "Film" si può rintracciare un articolo dell'epoca della lavorazione della pellicola in cui si afferma che "già parla l'italiano con grande speditezza" (Il cinecittadino 1939, 6). Il successivo film di Maria Cebotari, *Amami, Alfredo!* (1940), ancora con la regia di Gallone, si pone in sostanziale continuità con il precedente *Il sogno di Butterfly*. Scrive Vittorio Martinelli:

> Come già per *Il sogno di Butterfly*, anche per *Amami, Alfredo!* viene adombrata la vicenda de *La Traviata* in questa storia in cui una cantante malata di petto (ma che alla fine si troverà sana come un pesce) riesce a convincere, malgrado le opposizioni e varie altre vicissitudini, i dirigenti del teatro a mettere in scena l'opera di un giovane compositore di talento con il quale poi convolerà a nozze (Martinelli 2003, 177).

Accanto alla Cebotari, nel ruolo del compagno di vita e di arte troviamo un giovane Claudio Gora, mentre Paolo Stoppa, nei panni del tuttofare della protagonista, assolve alla componente umoristica della pellicola. La collaborazione tra Gallone e la

[1] Lo stesso regista, Carmine Gallone, era uno dei cineasti più vicini al regime mussoliniano, come testimonia la sua regia del film di propaganda *Scipione l'Africano* (1937). Nel dopoguerra Gallone, per la sua attività di diffusione e convalida delle ideologie nazifasciste, fu anche soggetto ad epurazione (Martera 2021, 344).

[2] Maria Cebotari risulta, per esempio, doppiata da Andreina Pagnani in *Solo per te* e Lidya Simoneschi in *Odessa in fiamme* (Cfr. Giraldi, Lancia, Melelli 2010, 90).

Cebotari si concluse nel 1942, nel pieno della Seconda Guerra Mondiale, con il film *Odessa in fiamme*, un film di aperta propaganda anti-sovietica. Ancora una volta l'attrice interpreta una cantante lirica, lasciata dal marito, vanesio e privo di ideali, e a cui i russi portano via il figlio. Nella seconda parte del film, naturalmente, i tre si ritrovano quasi miracolosamente, dopo che l'uomo ha preso coscienza del proprio dovere politico e ideologico di militante contro la furia bolscevica.

Maria Cebotari chiuse a soli trentatré anni la sua carriera cinematografica con *Maria Malibran* (1943) di Guido Brignone, biografia della sfortunata cantante lirica del titolo, morta prematuramente a ventotto anni; una figura tragica in cui si potrebbe identificare la stessa Cebotari, che come la Malibran continuò a esibirsi fino alla fine dei suoi giorni, andando incontro a una morte precoce, frutto anche di una non particolare cura della propria salute[1]. Il film di Brignone fu una delle ultime significative produzioni della cinematografia dell'Italia fascista, anticipata dalla grancassa mediatica delle riviste di settore, come "L'eco del cinema" che annunciò la preparazione di *Maria Malibran* con toni decisamente enfatici:

> L'Anonima Cinematografica Italiana (A.C.I.) ha recentemente messo in cantiere un grandioso film musicale, *Maria Malibran* che, diretto da Guido Brignone e interpretato da Maria Cebotari, Rossano Brazzi, Renato Cialente, Rina Morelli, Aldo Silvani, ecc., porterà sullo schermo la figura della grande cantante lirica del secolo scorso. Questo film sarà la rievocazione della sua vita di artista e di donna. E saranno in essa frammisti accenti di sublime poesia con momenti di grande drammaticità. Il commento musicale è formato quasi per intero con la scelta delle migliori composizioni di Bellini, di Rossini, e degli altri grandi musicisti dell'epoca ("L'eco del cinema" 1939, 6).

Tuttavia il risultato finale non piacque alla stampa specializzata e soprattutto l'interpretazione della Cebotari fu generalmente criticata. A titolo di esempio, si può citare quanto scrisse Sandro De Feo sulle colonne de "Il Messaggero":

> Non è stata un'idea felice quella di affidare alla mesta e riservata cantante Maria Cebotari la parte del titolo. […] i ventotto anni della famosa cantante [Maria Malibran] furono pieni di slancio e di slanci e di lirica pazzia, dicono i suoi biografi, o, come oggi si direbbe, di stravaganza e di inventiva nevrastenia. La Cebotari ce ne ha dato invece un ritratto fermo se non addirittura passivo. Nessuno scatto, nessuna crisi e nemmeno un grano di pazzia, E il film è come il ritratto: dignitoso, corretto, decorativamente ineccepibile e irrimediabilmente noioso e convenzionale (def. [De Feo] 1943, 3).

La filmografia di Maria Cebotari avrebbe potuto essere ancora più corposa di quello che effettivamente è, ma non va dimenticato come l'attività musicale

[1] La vita, la carriera e la morte della Cebotari vengono attentamente ricostruite, grazie anche alle testimonianze dei figli, nel documentario *Aria* (2004-2011) di Vlad Druck, reperibile al link https://www.youtube.com/watch?v=LHpqjTiLVw0 ultimo accesso il 12/11/2022.

l'assorbisse sempre moltissimo: "Regizorul Josef von Baky, personalitate remarcabilă în cinematografia germană, îi propune Mariei Cebotari rolul principal în filmul său Intermezzo, însă numeroasele obligaţii în calitate de interpretă de operă o fac să refuze oferta" (Olarescu 2020, 142).

Il film di Von Baky – regista passato alla storia del cinema per il celeberrimo *Le avventure del Barone di Münchhausen* (*Münchhausen*, 1943) – venne poi realizzato nel 1936 e interpretato dalla soprano tedesca Tresi Rudolph. Ancora poco prima di morire, la Cebotari riceve delle offerte per ruoli cinematografici, che deve ancora declinare per i tanti impegni teatrali: "Starea fizică din ultimii ani, din ce în ce mai gravă, o face să refuze tot mai multe oferte de film. Așa s-a întâmplat și în februarie 1949, când i s-a propus rolul lui Sofi în Baronul ţiganilor după opera lui Johann Strauss-fiul" (Olarescu 2020, 150).

Quando la morte la colse, nel 1949, Maria Cebotari da più di un lustro non era più richiesta dal cinema italiano, che dopo essersi messo alle spalle gli anni del regime (costringendo a una sorta di esilio artistico molti volti noti della Cinecittà del ventennio, alcuni dei quali emigrano in Spagna e Sudamerica), si caratterizzava per il filone neorealista e i primi vagiti della commedia di costume, pur continuando a coltivare con successo anche quel filone operistico che aveva reso celebre, anche in Italia, l'artista moldava.

3. Cineromit: una società di produzione romeno-italiana

Il progetto relativo al film *Odessa in fiamme*, diretto da Gallone e interpretato dalla Cebotari, si sviluppò durante anni di grande fermento. A partire dal 1941 la Romania, grazie all'intraprendenza di Ion Filotti Cantacuzino[1], stava riorganizzando il proprio apparato industriale cinematografico attraverso una serie di iniziative che miravano non solo a consolidare e rafforzare la propria tradizione, ma che avviassero concretamente una nuova apertura verso le realtà limitrofe. Cantacuzino, fra le figure di maggior rilevo della cinematografia romena per il suo impegno pratico e teorico, aveva intuito la necessità di un rapporto di collaborazione oltre confine. Immaginava che intessere delle relazioni con gli altri paesi avrebbe senz'altro determinato dei vantaggi, in termini economici e produttivi, al cinema nazionale romeno. Tuttavia non fu semplice compiere quei passi. Non solo, come vedremo, per via del macchinoso apparato burocratico romeno che ostacolò in modo decisivo l'azione di rinnovamento voluta da Cantacuzino, ma anche per l'incertezza di una guerra che, date le premesse, si apprestava a sconvolgere lo scenario geopolitico mondiale.

All'interno del caotico quadro internazionale erano sostanzialmente due le industrie cinematografiche nazionali che continuavano a svolgere regolarmente la loro attività. Da un lato c'era la Germania di Hitler, una potenza che all'inizio degli anni

[1] Ion Filotti Cantacuzino è una delle più importanti figure della storia del cinema romeno, essendosi impegnato nel corso degli anni sia come critico e storico, sia come produttore e sia come direttore dell'ONC, battendosi instancabilmente, come vedremo, per l'istituzionalizzazione dell'industria cinematografica romena (Nasta 2000, 1470-1471).

Quaranta sembrava militarmente inarrestabile; dall'altro l'Italia di Mussolini, meno organizzata del Reich, ma con un apparato cinematografico di grandi dimensioni, ereditato in buono stato dai pionieri del cinema italiano attivi nel primo ventennio del secolo, e alimentato con fervore e ingenti risorse durante il regime fascista come testimoniano l'istituzione della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1932, della Direzione Generale della Cinematografia nel 1934, del Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1935 e, infine, la fondazione degli studi di Cinecittà nel biennio 1936-1937.

A partire dal 1941 Cantacuzino prese la guida dell'Oficiul Naţional al Cinematografiei (ONC), l'ente statale romeno che si occupava di regolare e finanziare le attività cinematografiche all'interno del paese. In qualità di direttore aveva compreso che, in quel delicato frangente, da un punto di vista strategico e politico l'unico interlocutore possibile con cui stringere un rapporto era l'Italia. Con ogni probabilità i funzionari tedeschi non avrebbero accolto un'ipotesi di collaborazione, mentre gli italiani, da sempre caratterizzati da un genuino spirito imprenditoriale, avrebbero valutato la proposta in modo differente (Lazar, Spila 2003, 11).

La formula allestita dalla Romania, seppur sbilanciata in proprio favore, presentava indubbiamente vantaggi reciproci per i futuri partner. In particolar modo, attraverso il sistema delle coproduzioni vi sarebbe stato un giovamento collettivo non solo grazie ad una ripartizione delle spese per la produzione e la distribuzione, ma anche per un maggiore scambio di pellicole fra i due paesi. A titolo d'esempio, l'intesa contribuì ad aumentare notevolmente le importazioni: nel 1942 circolarono in Romania ben novata film italiani, un dato che risulta triplicato rispetto all'anno precedente (Ben-Ghiat 2015, 219). Inoltre, con le competenze e le apparecchiature messe a disposizione dagli italiani si ipotizzava la costruzione di un grande studio cinematografico a Bucarest, comprensivo di tre teatri di posa sul modello di Cinecittà, per essere poi messo a disposizione di futuri progetti condivisi. Tuttavia tale struttura non fu mai realizzata (Mallozzi 2004, 25).

A partire dal luglio del 1941, mediante un accordo di massima, divenne concreta l'ipotesi di un asse tra la Romania e l'Italia nel campo della cinematografia. Nel novembre di quell'anno Costantin Ivanovici, funzionario dell'ONC, si recò a Roma ottenendo importanti risultati nelle trattative e a dicembre Serafino Mittiga, il delegato italiano per la definizione dell'accordo, giunse a Bucarest per discutere più approfonditamente la forma di collaborazione. Mittiga sosteneva convintamente il progetto di Cantacuzino, anche perché vedeva, quale ulteriore vantaggio strategico, la chiara opportunità di stabilire una base operativa nel sud-est europeo che controbilanciasse i tentativi di espansione del cinema tedesco. Anche per tale ragione Mittiga riuscì ad ottenere il consenso del governo italiano per la stipula dell'accordo. Nei mesi che seguirono si lavorò intensamente per definirne i dettagli. Fu stabilito, ad esempio, che all'interno della nuova società la Romania avrebbe detenuto il controllo attraverso una quota maggioritaria degli esponenti nel consiglio di amministrazione. Nel giugno del 1942, dopo giorni di trattative, venne siglato un contratto che obbligava

i paesi a costituire una società cinematografica italo-romena. Un passaggio degli atti costitutivi di Cineromit – così fu chiamata la nuova società – stabiliva che:

> I due paesi collaboreranno nel campo cinematografico, ispirandosi al principio del rispetto della propria tradizione storica e nell'intento di approfondire i loro rapporti culturali. Il presente rapporto ha lo scopo di fondare l'attività cinematografica dei due paesi, sia nel campo artistico e culturale che in quello economico e tecnico, nonché di assicurare lo scambio reciproco di esperienza (Lazar, Spila 2003, 23).

Il più rilevante provvedimento ratificato dall'accordo era il seguente:

> Alla fine della totale messa in pratica dei principi del presente accordo, si prevede la costituzione in Romania di alcuni organismi cinematografici italo-romeni a carattere industriale e commerciale, allo scopo di creare e di mettere all'opera delle imprese tecniche per la produzione di pellicole cinematografiche, nonché per la produzione e la distribuzione dei film (Lazar, Spila 2003, 24).

La notizia, diffusasi ben presto nell'Europa occidentale, provocò un profondo malcontento tra le autorità del Reich. In effetti l'espansionismo che l'Italia stava manifestando nel settore cinematografico aveva contribuito ad alimentare forti tensioni fra i paesi dell'Asse. Anche se non sempre evidente, tra gli alleati emerse un forte spirito di competizione per ottenere il predominio anche in questo campo (Burcea 2016, 72). Il ministro per la propaganda tedesco Joseph Goebbels, alquanto contrariato dall'iniziativa romena, annotò nei sui diari: "gli italiani ci creano difficoltà di ogni specie. Adesso sono in procinto di creare una casa produttrice a Bucarest, naturalmente con mezzi insufficienti. A tutti i costi, essi vogliono una parte della torta e a questo riguardo con essi non v'è niente da fare" (Argentieri 1986, 135).

Con buona pace dei tedeschi, l'accordo era ormai stato raggiunto. Tuttavia fu proprio dal fronte romeno che si palesarono i maggiori ostacoli per la concretizzazione del progetto, rallentato bruscamente a causa di macchinose e cervellotiche prassi burocratiche. La società, che nel 1942 sembrava pronta a vedere la luce, trovò una prima forma legale solo nel gennaio dell'anno successivo, mentre l'attività vera e propria non cominciò prima del giugno 1943.

L'impantanamento nelle formalità legali tuttavia non frenò le proposte per la messa in opera di alcuni film. Anche se spettava all'ONC mettere in atto i contratti, in quanto Cineromit non aveva ancora ottenuto una titolarità giuridica, è grazie all'intenso lavoro di quest'ultima società che tali pellicole furono realizzate. Il primo di questi è il già citato *Odessa in fiamme*, un film che per parte italiana sarebbe stato finanziato dalla casa di produzione Grandi Film Storici e che prevedeva alla regia il navigato Carmine Gallone, e come interprete principale la affermata soprano Maria Cebotari. L'altro film che sarebbe dovuto scaturire dagli sforzi congiunti di Romania e Italia era *La squadriglia bianca*, promosso dalla casa Artisti Associati e affidato alla regia – l'unica

mai intrapresa – di Ion Sava. Le condizioni fissate per la produzione di questi due film prevedevano che la Romania avrebbe sostenuto le spese di realizzazione in esterni, quindi indennità di personale, per gli artisti, i trasporti e le comparse, e lo sviluppo dei negativi; a carico dell'ONC erano anche lo sceneggiatore, il compositore e il pittore-scenografo di parte romeni. L'Italia, dal canto suo, si sarebbe occupata di corrispondere le spese necessarie per i lavori nel proprio territorio e il costo della pellicola (Lazar, Spila 2003, 23).

Promossa con grandi ambizioni, la società romeno-italiana riuscì a lasciare una piccola traccia nella storia della cinematografia solo nell'ambito della produzione. Come si diceva, queste coproduzioni rappresentarono concretamente l'impegno di Cineromit, anche perché, stando agli accordi, la competenza su questi film sarebbe dovuta passare dall'ONC alla nuova società, in quanto l'ente statale avrebbe continuato a produrre solo cinegiornali e documentari e non film artistici (Mallozzi 2004, 24-25). Purtroppo il ritardo con cui Cineromit fu istituita fece sì che *Odessa in fiamme*, per la parte romena, risultasse prodotto esclusivamente dall'ONC, mentre *La squadriglia bianca* passò sotto la responsabilità della società soltanto in una fase molto avanzata della lavorazione. Per questa ragione, come sostiene anche Virginàs, è corretto individuare in quest'ultima opera, e non nella pellicola di Gallone, la prima vera coproduzione targata Cineromit (Virginás 2021, 40). Altri progetti comuni rimasero a lungo sul tavolo della discussione e non furono mai avviati[1].

Anche se non fu ufficialmente partorito dal marchio della nuova società, nell'impostazione *Odessa in fiamme* è un film che rispetta pienamente i canoni tipici delle coproduzioni. In primo luogo per ciò che concerne la sceneggiatura lavorarono in stretta collaborazione lo scrittore romeno Nicolae Kiritescu e l'italiano Gherardo Gherardi. Quanto al cast, oltre alla Cebotari, furono coinvolti gli italiani Carlo Ninchi, Filippo Scelzo e Olga Solbelli, e i romeni George Timica, Silvia Dumitrescu e Mircea Axente. La stesura della colonna sonora, affidata al compositore romeno Ion Vasilescu, avvenne in Italia, negli studi di Cinecittà, dove, in quegli stessi studi, furono realizzate le riprese degli interni. Di contro gli esterni, alla presenza del regista, furono invece ripresi in Romania e in Odessa, con il coinvolgimento, per la preparazione di determinate scene, di una quantità impressionante di comparse (Lazar, Spila 2003, 37-38).

Pur nelle difficoltà *Odessa in Fiamme* riuscì a vedere la luce e a ottenere il prestigioso premio della Biennale alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia del 1942. Un successo che probabilmente si deve anche al significato politico del film: come è stato osservato da Guido Piovene, all'epoca giovane cronista, esso doveva "raggiungere non solo uno scopo artistico, ma uno scopo politico, quello di mettere in valore la gran parte di sacrificio che nella guerra s'è assunto l'esercito romeno"

[1] Fra queste coproduzioni italo-romene naufragate si può senz'altro rammentare il progetto risalente al 1943 di *Allarme a Campina*, successivamente rinominato *L'uccello straniero*, le cui riprese non ottennero mai via libera (Lazar, Spila 2003, 42).

(Piovene 1942, 3). All'affermazione di questo film fa da contraltare il destino, crudele e beffardo, che fu riservato all'opera di Ion Sava.

L'inizio delle riprese de *La squadriglia bianca* venne fissato per il 1 luglio 1942. Per il cast erano stati scritturati gli italiani Mariella Lotti, Claudio Gora e Tino Bianchi, e i romeni Lucia Sturdza-Bulandra e Marcel Anghelescu. Gli esterni furono girati in Romania durante l'estate, mentre gli interni a Cinecittà nel mese di novembre. Il montaggio del film fu calendarizzato per gennaio 1943, ma prima di procedere si attese svariati mesi poichè si ritenne opportuno inserire altri inserti di pellicola di raccordo. A causa di questo allungamento dei tempi il film passò sotto la Cineromit, nel frattempo costituitasi ufficialmente[1]. Quando finalmente la nuova società era pronta ad agire, gli eventi bellici precipitarono e dopo l'8 settembre ogni rapporto fra Italia e Romania si troncò. La pellicola, nel mentre, era ritornata in Italia e qui vi restò senza che il suo regista, Sava, potesse più intervenire. Dopo una rapida diffusione avvenuta nella penisola nel 1944, il film, peraltro incompleto, passò ad un nuovo vaglio della censura che ne vietò la circolazione. "Secondo gli storici – ha appurato Dominique Nasta – mancano molte importanti scene di guerra girate in diverse regioni della Romania" (Nasta 2000, 1472). Allo stato attuale delle ricerche, salvo alcune scene del set alla presenza del Re Michele I di Romania, il film è considerato perduto[2].

Dopo altri tentativi naufragati, Cineromit cessò la sua attività all'indomani della guerra, subito dopo il marzo 1946, quando al cinema Excelsior di Bucarest, ricostruito dopo i bombardamenti, veniva proiettato *Sogno di una notte d'inverno*, realizzato nel 1944 e distribuito con due anni di ritardo a causa sia delle restrizioni belliche, sia dei lunghi tempi per il rilascio del nullaosta da parte degli enti di censura. Il film, tratto dalla pièce teatrale di Caragiale *Una notte tempestosa*, è stato diretto da Jean Goergescu sull'adattemento elaborato in sede di sceneggiatura da Tudor Mușatescu (Nasta 2013, 12). Ironia della sorte, quest'opera fu l'unica realizzazione interamente concepita dalla travagliata società di produzione Cineromit, anche se privata della collaborazione italiana (Lazar, Spila 2003, 46).

4. Conclusioni

Maria Cebotari ha ricoperto un ruolo di primo piano nel cinema italiano a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta, prendendo parte a quel filone del cinema italiano, il cosiddetto film-opera che all'epoca caratterizzava parte significativa della produzione nazionale. Con il suo carisma – sostanziato di fascino, notevole avvenenza ed

[1] Dai documenti di archivio risulta che, nel 1943, il capitale azionario della società operante nella produzione e distribuzione di pellicole cinematografiche, nonché della costruzione di cinematografi, ammontava a 250 milioni di lei. La società era partecipata al cinquanta per cento dallo stato romeno attraverso l'ONC e la Cassa autonoma di finanziamento e di ammortamento (CAFA) e dallo stato italiano attraverso l'Ente nazionale industrie cinematografiche (ENIC), (Collotti, Sala 1974, 164).

[2] Gli unici frammenti de *La squadriglia bianca*, sono relativi a riprese di backstage effettuate durante la visita sul set del Re Michele I di Romania. Le immagini sono reperibili al link https://www.youtube.com/watch?v=Z5CCp9pejnM&t=11s ultimo accesso 12/11/2022.

eccezionale levatura artistica – è stata l'unica donna che ha potuto rivaleggiare, anche in termini di popolarità, con i diversi cantanti lirici che in quel momento si distinguevano quali stelle di Cinecittà: Tito Schipa, Ferruccio Tagliavini, Tito Gobbi e, soprattutto, Beniamino Gigli.

Attraverso di lei il cinema italiano ha costruito delle relazioni con quello rumeno, culminate nel progetto della Cineromit e dello spettacolare *Odessa in fiamme*, punto più alto e significativo delle co-produzioni tra i due paesi per un lunghissimo periodo. Nel dopoguerra questo seme è stato coltivato da altri attori e attrici rumeni che hanno trovato in Italia una seconda patria artistica, interpreti come Nadia Gray, Cris Avram e Veronica Lazar, solo per citarne alcuni.

Contestualmente sono stati realizzati dei film di coproduzione italo-rumena, alcuni dei quali di grande successo e notevole spettacolarità come *La calata dei barbari* (*Kamp um Rom*, 1968) di Robert Siodmak. Molto resta da fare per approfondire i legami cinematografici tra due paesi così vicini, non solo geograficamente, ma anche culturalmente e linguisticamente, ma certo la figura di Maria Cebotari, la cui popolarità in Italia fu pari a quella che ebbe in Romania, e l'epopea della Cineromit, in cui il cinema italiano diventa il modello sul quale esemplare la nascente cinematografia rumena, rappresentano un eloquente punto di partenza.

Bibliografia

Argentieri, Mino. 1986. *L'asse cinematografico Roma-Berlino*. Napoli: Edizioni Libreria Sapere.

Ben-Ghiat, Ruth. 2015. *Italian fascism's empire cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Burcea, Carmen. 2016. "*Odessa in Fiamme": reflejos cinematográficos de la guerra en el Frente Oriental*, in "Revista de Filologia Románica", volume 33, Número Especial, p. 69-76.

Brunetta, Gian Piero. 2022. *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1932-2022*, Venezia: Marsilio.

Chiti, R., Lancia, E. 2005. *Dizionario del cinema italiano. I film. Vol. I. Tutti i film italiani dal 1930 al 1944*. Roma: Gremese.

Collotti, E., Sala, T. 1974. *Le potenze dell'Asse e la Jugoslavia: saggi e documenti 1941/1943*. Milano: Feltrinelli.

def. [De Feo, Sandro]. 1943. *Maria Malibran*, in "Il Messaggero", 7 aprile, p. 3.

Giraldi, M., Lancia, E., Melelli, F. 2010. *Il doppiaggio nel cinema italiano*. Roma: Bulzoni.

(s.n.). 1938. *Giuseppe Verdi*, in "Bianco e Nero", anno II, numero 9, 30 settembre, p. 58.

Il cinecittadino [s.n.]. 1939. *Maria Cebotari dalla voce d'oro*, in "Film", anno II, numero 24, 17 giugno, p. 6.

Killius, Rosemarie. 2021. *Maria Cebotari: "Ich lebe, um zu singen"*. Berlino: Frank & Timme.

(s.n.). 1942. *L'attivita dell'ACI-Europa*, in "L'eco del cinema", anno XX, numero 10-227, ottobre, p. 6.

Lancia, Enrico. *Maria Cebotari*, in Chiti, R., Lancia, E., Orbicciani, A., Poppi, R. 1999. *Dizionario del cinema italiano. Le attrici*. Roma: Gremese, p. 72

Lazar V., Spila P. (a cura di). 2003. *Cineromit. Il sogno della Cinecittà romena. 1941-1946*. Roma: Itaro arte.

Mallozzi, Luciano. 2004. *Il cinema romeno degli anni '60 tra neorealismo, censura e realismo socialista*. Pollena Trocchia: NonSoloParole Edizioni.

Martera, Luca. 2021. *Harlem. Il film più censurato di sempre*. Milano: La nave di Teseo.

Martinelli, Vittorio. *Filmografia*, in Iaccio, Pasquale (a cura di). 2003. *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*. Napoli: Liguori, p. 121-205.

Monguilot Benzal, Felix. 2012. *Nuovi contributi per lo studio della collaborazione cinematografica tra l'Italia e la Spagna durante gli ultimi anni del fascismo e i primi del franchismo*, in "Spagna contemporanea", n. 42, p. 65-78.

Monod, David. 2005. *Settling Scores. German Music, Denazification, and The Americans, 1945-1953*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press.

Nasta, Dominique. 2013. *Contemporary romanian cinema. The History of an Unexpected Miracle*. New York: Wallflower Press.

Nasta, Dominique. *Cinema romeno*, in Brunetta, Gian Piero (a cura di). 2000. *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali* (volume 3, tomo II). Milano: Einaudi, p. 1459-1493.

Olarescu, Dumitru. *Maria Cebotari – superstar al filmului muzical european*, in Musteaţă, S., Corduneanu, A. (a cura di). 2020. *Identităţile Chişinăului. Oraşul interbelic.* Chisinau: Editura ARC.

Piovene, Guido. 1942. *"Odessa in fiamme" e "La grande ombra" della Tobis*, in "Corriere della Sera", 14 settembre, p. 3.

Stinchelli, Enrico. 1986. *Le stelle della lirica*. Roma: Gremese.

Virginás, Andrea. 2021. *Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema. History, Theory, and Reception*. London: Lexington Books.

DOI: 10.35923/QR.10.03.22

Simona DRĂGAN
(Universitatea din București)

Copie și original, jocul asemănărilor. O lectură vizuală a romanului *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach[1]

Abstract: (Copy vs. original, the interplay of resemblance. A visual study on the novel *Bruges-la-Morte* by Georges Rodenbach) The novel *Bruges-la-Morte* (1892) by the Symbolist poet and prose writer Georges Rodenbach was said to be a big revelation, through a literary text, of a second Venice, the Belgian town Bruges, where the action is placed and whose role in the novel is symbolic and essential. A close analysis in this paper will pursue the relation between the original and the copy through a few points derived mainly from a theoretical bibliography of visual studies. I will analyze the evolution of the plot and the love triangles of the lovers-protagonists with the dead wife and the City respectively, in order to reflect on the status of the copies in relation to original artifacts in art, and on how external factors like time, history, milieu, resemblance, or significant details operate in changing this relation, all through the lens of a Symbolist love story.

Keywords: *Bruges, literature of the cities, original vs. copy, resemblance, detail, medieval art, symbolism.*

Rezumat: I se atribuie romanului *Bruges-la-Morte* (1892) al poetului și prozatorului simbolist Georges Rodenbach o revelație la scară amplă, prin literatură, a unei a doua Veneții, orașul belgian Bruges, în care are loc acțiunea și căruia i se acordă totodată un rol simbolic fundamental în cadrul acesteia. Analiza din această lucrare va urma câteva repere de studii vizuale, axându-se pe relația original–copie în raport cu o bibliografie preponderent teoretică. Voi urma îndeaproape evoluția subiectului și triunghiurile amoroase ce se constituie între cei doi îndrăgostiți protagoniști și soția moartă, respectiv Orașul, reflectând în primul rând asupra statutului copiei în raport cu originalul și a impactului unor factori exteriori (timp, istorie, cadru, asemănare, detaliu) în modificarea acestui raport.

Cuvinte-cheie: *Bruges, literatura orașelor, original vs. copie, asemănare, detaliu, artă medievală, simbolism.*

Romanul *Bruges-la-Morte* (1892) aparține unui poet și prozator simbolist care i-a cultivat și pe decadenți, și care a fost fascinat de această „Veneție a Nordului", orașul Bruges, atrăgând însă asupra acestuia, prin succesul romanului său, o aură de misticism

[1] Această lucrare a pornit de la o propunere de analiză a romanului lui Georges Rodenbach dintr-o perspectivă vizuală, formulată de istoricul de artă Ioana Măgureanu. Definirea problematicii vizuale în roman și modul de abordare a acesteia (inclusiv selectarea câtorva titluri dintr-o bibliografie generală de studii vizuale, pusă la dispoziție de dr. Ioana Măgureanu) aparțin exclusiv autoarei.

și morbiditate care i-au fost ulterior reproșate (Pudles 1992, 648; Stone 2009, 162). Explicația ține, într-o anumită măsură, și de contextul renașterii goticului în secolul al XIX-lea, un moment de reînviere a interesului pentru Evul Mediu în context romantic, dar și de unele opțiuni literare din biografia artistică a poetului. În scrierea unui simbolist, orașul devine el însuși un ecou al sufletului protagonistului în raport cu care, prin îndepărtare și reidentificare, acționează acesta. Autorul însuși a indicat explicit orașul, în „Avertismentul" de la începutul romanului, drept „personaj esențial" (scris cu majusculă, el devine „Orașul"), principalul obiectiv urmărit într-un „studiu pasional"[1] (Rodenbach 1980, 10).

Analiza din acest eseu va urma câteva repere de studii vizuale, axându-se pe relația original–copie în raport cu o bibliografie preponderent teoretică. Voi urma îndeaproape evoluția subiectului și triunghiurile amoroase ce se constituie între cei doi îndrăgostiți și soția moartă, respectiv Orașul, reflectând în primul rând asupra statutului copiei în raport cu originalul și a impactului unor factori exteriori (timp, istorie, cadru, asemănare, detaliu) în modificarea acestui raport.

***

Protagonistul Hugues Viane se află în doliu după o căsătorie fericită, curmată de moartea soției după numai zece ani. Este binecuvântat în schimb cu o bună situație materială, astfel încât suferințele îndurate sunt trăite la nivel sufletesc și metafizic. Se stabilește la Bruges și, în casa pe care și-o amenajează, îi consacră soției un altar al amintirii. Păstrează mai ales, din trecătoarea ei alcătuire fizică, o amintire nepieritoare: părul. Pletele blonde foarte lungi, care îi amintesc de „marii primitivi" din pictura flamandă (Rodenbach 1980, 12), sunt păstrate ca principal exponat într-un muzeu al memoriei, sub un geam de sticlă. Multă vreme muzeificat parțial (pentru că este, în fond, un fetiș), exponatul dovedește capacitatea rară de a-și păstra neatinse calitățile: „udat de sarea atâtor lacrimi nici măcar nu pălise" (*ibid.*).

La patruzeci de ani, Hugues se simte deja intrat într-o „toamnă timpurie" (17) a vieții: părăsit prematur de soție, el se identifică în scurt timp cu tristețea și melancolia orașului. În „ordinea misterioasă a lucrurilor", el învață împreună cu orașul „a muri odată cu moartea din jur" (19). Romanul conține și câteva succinte ekfraze, precum descrierea gisanților de pe mormintele lui Carol Temerarul și al Mariei de Bourgogne[2], care, în mod special prin feminitatea celei din urmă, îi amintesc lui Hugues de „Moarta" lui. Întâlnirea întâmplătoare pe stradă a dansatoarei Jane Scott îi prilejuiește văduvului

[1] Pentru a evita încărcarea textului, toate citatele din sursa primară, de regulă scurte, sunt indicate în paranteză cu numărul paginii. Citatele sunt din ediția Georges Rodenbach, *Bruges, a doua moarte*, în românește de Fănuș Neagu și Florica Dulceanu, prefață de Fănuș Neagu, coperta și ilustrațiile de Sabin Bălașa, București, Univers, 1980.

[2] Bruges este o citadelă a goticului flamand, iar operele lui Jan van Eyck și Hans Memling constituie unele dintre principalele atracții artistice ale orașului (Pudles 1992, 639). Vezi și ilustrația de la p. 37 a ediției Rodenbach citate, în limba engleză.

ocazia unei revelații: asemănarea izbitoare cu soția decedată introduce ocazia unei reflectări în cheie literară a raportului original-copie din lumea artei. În termenii interpretării de față, ființa aparent reîncarnată a soției se va dovedi la sfârșitul poveștii lor de iubire nu o *replică* (executată prin urmare de mâna aceluiași maestru), ci o *copie*[1], al cărei statut urmează să-l analizăm.

La început, Hugues simte că „mîna aurită a soartei … îi întindea un desen proaspăt în locul celui care pălea, se îngălbenea, se lăsa ros de timp" (23). La sfârșit, „desenul" este distrus, pentru că, fără a întrupa „Misterul" originalului, încearcă să îl provoace și profanează batjocoritor acest mister. La începutul descoperirii sosiei, Hugues trăiește extatic descoperirea: „se convingea tot mai mult că între femeia aceasta și cealaltă nu exista nici cea mai mică deosebire" (31). Într-o interpretare ce ar avea ca obiect arta, nu vorbim aici de revelația simbolică (sau descoperirea) unei noi *capodopere*, ci chiar de entuziasmul identificării unei copii drept originalul pierdut. Nu este prin urmare vorba de o consolare (eroul nici nu căuta așa ceva), ci, la începutul relației lor, este chiar „iluzia moartei regăsite", „miracolul reînvierii și ridicarea din mormânt" (32); adică, pe scurt, recuperarea *integrală* a capodoperei distruse de timp. Iluzia identificării cu originalul este absolută: cele două seamănă întru totul, până și la voce, ținută, mers.

Însă, treptat, iluzia se destramă: de la amănuntul casei pe care i-o închiriază ca amant înstărit, toate detaliile încep treptat să dezvăluie *inautenticitatea* copiei. Noua iubită e plasată simbolic într-un decor diferit de cel al originalului: ea nu va mai locui *în* Oraș, ci într-o casă „veselă" la ieșire, departe de poeticele canale, pe o șosea „mărginită de zăvoaie și de mori" (35). În toată relația lor, bărbatul va refuza sistematic înlocuirea ‚lucrării' originale, respectiv expunerea vizibilă a copiei în spațiul muzeal destinat originalului. Copiei îi este rezervat strict rolul de a servi la cultivarea pe ascuns a iluziei, iar dacă trecerea în moarte a soției o sustrage inerent circuitului vieții și atingerilor păcătoase ale cărnii, ceea ce, odată cu aparenta reîntrupare într-o sosie se întâmplă, este tocmai reîntoarcerea vinovată a lui Hugues de pe drumul destinat în mod obișnuit muzeificării: teoretic, de vreme ce soția moartă a părăsit tărâmul contingenței, rostul unui muzeu personal rezervat „Ei" ar fi să o dedice *contemplării*. Încălcând mental această interdicție, Hugues simte deja remușcări. Copia „Moartei" îi prilejuiește plăceri vinovate, care se vor amplifica în timp, pe măsură ce diferențele față de original i se dezvăluie, iar eroul începe să resimtă tot mai clar vinovăția de a fi dezertat inutil de la singura consolare permisă: cea a contemplării platonice a ‚Operei' ce și-o consacrase sieși, prin muzeificarea acelui vestigiu material unic și nepieritor din corpul soției pierdute, părul.

[1] Pentru o distincție între replică și copie, vezi Alexander 1989, 64. În terminologia citată de Jonathan J.G. Alexander, *replica* are un nivel superior de asemănare cu originalul, iar în epocile vechi aparținea adesea artistului însuși sau atelierului său, în vreme ce *copia* ar fi o noțiune neutră, fără conotații aprioric pozitive sau negative, un sens foarte adecvat de altfel intenției din această analiză, unde personajele pornesc de la iluzia asemănării totale, și abia treptat evoluează către o polarizare dramatică.

Intervine treptat sentimentul păcatului, trăit chiar în termeni religioși de către un catolic practicant într-un oraș „cu moravuri severe" (37). I se pare că întreaga artă ce împodobește și definește orașul îl condamnă: silueta bisericilor, Fecioarele „de la fiecare colț de stradă", o austeritate artistică și morală dominată de catedrala care „râde și-l înfruntă pe diavol cu măștile ei grotești de piatră" (*ibid.*), turnurile negre care îi par a spune „Noi suntem însăși Credința" (67).

Încă de la început, entuziasmul descoperirii lui Jane îi prilejuiește protagonistului interesante reflecții asupra *asemănării*. El constată uimit „ce putere de neînțeles exercită asupra noastră asemănarea" (41), „punctul în care se întîlnesc și se împacă cele două tendințe contradictorii ale firii noastre", respectiv obișnuința și nevoia de nou. Orice fel de copie, în acest caz Jane însăși (o ființă vie), devine terenul predilect al testării acestei inconsecvențe: aceea a nevoii de a împrospăta vechiul prin nou, de a uni „orizontul obișnuințelor cu cerul nevăzut al viitorului" (*ibid.*). O vreme, Hugues trăiește un preaplin al acceptării acestei contradicții: vizitează cu religiozitate muzeul destinat Soției, dar în același timp se abandonează fără remușcări „beției" produse de contactul mult mai viu cu copia acesteia. Jane este „cel mai asemănător portret dintre portretele moartei" (46), un motiv în plus care, în timp, îi alimentează ideea de a produce iluzia totală, prin ‚accesorizarea' sosiei în acord cu originalul pierdut. Nu vorbim deocamdată de o plasare a amantei în același decor cu soția pierdută, idee care, de altfel, nu apare niciodată în gândurile lui Hugues. În nici un moment al relației acesta nu dorește să desanctifice statutul sau valoarea iubirii originare și nici să îi rezerve copiei măcar un colț minuscul din spațiul muzeal destinat acesteia. Întâlnirea dintre cele două nu se poate produce decât clandestin și indirect, ca un joc rușinos ferit de reproșurile publicului, ca o clipă de slăbiciune în care, lucid fiind, să își poată oferi iluzia absolută: „minutul desăvârșitei asemănări și al nesfârșitei uitări" (49).

Această ocazie însă va constitui începutul destrămării iluziei: femeia-copie refuză în mod instinctiv accesorizarea în acord cu originalul[1] (pe care nici nu îl cunoaște), urmând de acum încolo un drum care este diferit într-un mod tot mai pronunțat. Relația celor doi îndrăgostiți se degradează galopant, intervine viermele geloziei (culminând cu certitudinea că a fost înșelat), iar noua femeie trădează din ce în ce mai mult așteptările amantului ei. În acest context, Hugues revine la o conștiință religioasă catolică și la o trăire mistică autentică, ce se îmbină tot mai mult cu conștiința dureroasă a păcatelor carnale săvârșite. Destrămarea iluziei asemănării contribuie major la această criză.

În fața eșecului, reflecțiile artistice ale eroului nu dispar, ci continuă: asemănările, gândește el, sunt „de linii și ansambluri", în timp ce „*detaliile* dau chip deosebirii" (62, s.n./S.D). Ieșit din orizontul amăgirii, eroul își recunoaște eșecul, înțelegându-i totodată mecanismul: „vrând să împingă asemănarea până la amănunte, ajunse să se sfâșie pentru fiecare nuanță" (*ibid.*). Deosebirile dintre original și copie

[1] Hugues îi adusese lui Jane câteva dintre rochiile soției decedate, care ei i se par urâte și învechite. Îmbrăcată cu una din ele, ea râde și se strâmbă, exprimând tot felul de reproșuri pentru că nu a primit niște daruri mai frumoase.

devin însă de acum tot mai vizibile, mai ales pentru că, în termenii relației dintre cei doi îndrăgostiți, dispare magia începuturilor: amănuntul declanșator al îmbrăcării rochiei soției decedate produce între cei doi amanți o fisură ce se va adânci tot mai mult.

Prima dezamăgire atrage cu sine o nouă trădare: însă nu doar amanta este infidelă (fapt pe care și-l va dovedi cu durere protagonistul), ci el, dintotdeauna, a fost astfel față de ea; un soț neconsolat, înșelându-și amanta cu amintirea-fetiș a soției (părul muzeificat), iar în curând cu revenirea în brațele Orașului: „Hugues se întorcea spre orașul mort, spre acel Bruges din începutul durerii și singurătății, […] se confunda din nou el însuși cu orașul" (66). S-ar putea spune că eșecul asemănării copiei cu originalul prețuit îl împinge pe Hugues în brațele unei noi asemănări, aceea pe care simte că a trădat-o prin Jane, respectiv cea *dintre el și Oraș*: „El și Orașul – fantastică asemănare!", iar sufletul lui redevine din nou „același cu sufletul orașului" (68). Din acest moment, Orașul redevine, ca și la început, unul mistic, „Marele Personaj" (69) al poveștii lui Hugues, un decor mai amplu al raporturilor protagonistului cu adevărata capodoperă: Bruges nu este decât un muzeu[1] extins și personalizat de trăiri, în care micul muzeu destinat soției constituie doar cripta propriu-zisă (neștiută și nevenerată de nimeni altcineva în afară de Hugues), posesoarea unor mărturii materiale vizibile. În micul muzeu (găzduit în orașul-muzeu), se mai află așadar, mai prețuită decât orice, doar o ultimă rămășiță *materială* din vechea *icoană*[2]: părul soției moarte.

Însă într-un decor artistic medieval, bântuit de umbrele lungi ale credinței catolice, acest fetiș de îndrăgostit nu exprimă mania unui colecționar (în fond, el este unic), ci este mai degrabă în acord cu obsesia premodernă față de materialitatea, obligatoriu prețioasă, a lucrărilor de artă[3]. În lumea premodernă, opera nu este valoroasă strict grație copierii unor prototipuri sacre; ci, cel mai adesea, această repetitivitate este compensată, chiar îmbogățită prin valoarea materială ridicată a operei. Așadar, vorbim de un prototip sacru *în materie aleasă*: pentru comanditarul

[1] Pentru ideea orașului Bruges ca oraș-muzeu în care a încremenit un trecut medieval, vezi și Flanell-Friedman, 1990, 99. Donald Flanell-Friedman vede în decizia artistică a lui Rodenbach mișcarea inversă a clasicului Pygmalion, care de această dată nu insuflă viață statuii, ci dimpotrivă, în romanul său stoarce viața orașului, „secându-l de animație, calcificând cursul vieții" (*Ibid*., 100); de aici asemănarea orașului cu muzeul, ca și refuzul ulterior al municipalității Bruges de a accepta această imagine deformată a orașului, consacrată de Rodenbach cu mijloace strict literare. Aceeași idee a orașului-muzeu asociat cu moartea este des întâlnită și în legătură cu Veneția (orașul cu care, prin tradiție, este comparat Bruges). Vezi, de exemplu, imaginea Veneției drept „cel mai frumos dintre morminte", oraș dominat de „tristețea resemnării și a amintirii" (Henry James, „The Grand Canal", în James, 1993, 314), în care gondolierii și negustorii sunt „custozii și ușierii marelui muzeu – ei înșiși într-o anumită măsură obiecte de expoziție" (*Ibid*., 315). *Notă. În absența altor precizări, toate traducerile aparțin autoarei.*

[2] James A. Boon a definit, între altele, muzeul și ca „loc al fragmentelor dislocate", un spațiu al tristeții absolute rezultat din decontextualizarea și expunerea brutală a rămășițelor (Boon 1991, 256). Criticile lui vizează în special practicile specifice muzeelor antropologice, cum este, la o scară redusă și subiectivă, și expunerea realizată de Hugues Viane în camera-muzeu destinată Soției.

[3] În lumea medievală, valoarea artefactelor era judecată în primul rând după calitatea și prețiozitatea materialelor, iar abia în al doilea rând după virtuozitatea tehnică a meșteșugarului (Alexander 2013, 12).

medieval, calitatea pigmenților, luxurianța materiilor prețioase ce intră în alcătuirea obiectului artistic contribuie explicit la valoarea acestuia. Și în acest caz, părul „galben" al soției decedate a lui Hugues nu este doar o amintire personală, ci el dobândește prin chiar calitățile sale intrinseci valoarea unui material prețios, irepetabil: părul nu se decolorase deloc în timp, amănunt deja semnalat la început, în vreme ce, pe de altă parte, părul vopsit al lui Jane e o monedă calpă, un alt detaliu ce contribuie tot mai mult, pe măsura trecerii timpului, la dezamăgirile lui Hugues.

În perioada de agravare a suferințelor lui ulterioare risipirii iluziei, acest lucru va fi și mai dureros pus în evidență de întâlnirea cu originalul marilor opere de artă adăpostite de Oraș: de exemplu, Memling este „divinul" nu pentru că protagonistul își afirmă vreo preferință față de el, ci pentru că artistul a împodobit orașul cu „capodopere ce vor rezista secolelor", ce „vor învinge timpul" (71). Redescoperindu-și mistic și artistic iubirea față de marii maeștri flamanzi, Hugues își reapropriază astfel nu numai frumusețea tablourilor, a pieselor de orfevrărie și a arhitecturii locale, ci, odată cu ele, amprenta de „austeritate și credință oarbă, întipărite în aerul și în pietrele pierdutului oraș" (73). Astfel se pregătește narativ finalul romanului, culminând cu distrugerea copiei, asimilată unui dublu satanic: numai un act de „credință oarbă" îl va putea determina pe erou să comită o crimă. Este interesant să constatăm astfel că nu gelozia va pune capăt vieții lui Jane, nu constatarea infidelității ei (care a culminat, dimpotrivă, cu o relansare a relației și, oarecum logic, cu asumarea unei noi iubiri, în termeni de această dată mai realiști); ci din confruntarea ireverențioasă a acesteia cu relicva sacră a femeii originare, plasată într-un decor muzeal ce interzice la rândul lui intențiile imitative, se va declanșa actul ireparabil de „credință oarbă".

Confruntat cu infidelitatea lui Jane, Hugues își asumă noi sentimente: s-a obișnuit între timp să iubească și această femeie-copie, „nu imaginea ei idealizată, ci carnea ei, vie și fierbinte, trup dorit și halucinând în carnea lui" (78), o „dragoste târzie, arșița unui trandafir înflorit a doua oară într-un amurg de octombrie" (81). Și cu atât mai mult, din acest motiv, eșecul lui se va dubla: căci, chiar fără a se ridica la înălțimea originalului, noua iubire *se istoricizează*, relația se *autentifică* prin forța obișnuinței și a trăirii, iar noua femeie se adaugă în recuzita unor noi obiecte de tortură dulce, pe care colecționarul de amintiri nu le refuză, ci încă și mai obstinat le caută. De altfel, în dubla dimensiune a trăirilor protagonistului, criticii literari au semnalat însăși identitatea flamandă a lui Viane, ca și în arta premodernă corespondentă sfâșiată între „dragostea pentru mister și realismul cel mai vibrant", o expresie a „dualității funciare, inegal exteriorizate, [ce] se regăsește în întreaga artă septentrională"[1] (Maes 1926, 145).

Pe acest fundal se va produce deznodământul poveștii de iubire și de artă a lui Rodenbach: oricât de neconformă (după multe involuții), noua amantă și-a dobândit un drept intrinsec și a servit la închegarea unei noi iubiri. Va îndepărta aceasta amintirea „originalului" pierdut? Întâia bătălie câștigată constă în plecarea bătrânei servitoare Barbe, moment trăit cu o neașteptată durere de protagonist. Este un prim semnal, ca și

[1] „Arta lui Rodenbach urmează această tradiție seculară, toate ficțiunile pe care le-a imaginat posedă acest dublu sens în același timp realist și mistic" (Maes 1926, 145).

cântecul simbolic al unei lebede murind (auzit cu câteva zile înainte, într-un ambient de negre presimțiri) că instalarea noii venite în decorul originalului nu va fi posibilă. Procesiunea religioasă de pe străzi, privită cu cinism de Jane de la fereastra casei lui Hugues, în văzul întregului oraș, are ca obiect o defilare a Sfântului Sânge adus de la Ierusalim într-un alai deopotrivă de clerici și mireni. Iar viziunea pe care o trăiește protagonistul, a personajelor eternizate în artă de către Van Eyck și Memling, și care par acum a fi prins viață defilând din nou pe străzile Bruges-ului, contribuie probabil și ea inconștient la starea de confuzie ce îi este indusă eroului. Granițele dintre viață și artă sunt tulburate profund de magia spectacolului în momentul în care femeia-copie pătrunde în altarul rezervat soției pierdute. Presiunea pare a fi dublă asupra protagonistului: pe de o parte, infuzia mistică de spiritualitate, produsă prin spectacolul plin de pietate al străzii, iar pe de altă parte, fără a fi fost pregătit sufletește, invazia intempestivă a femeii neinvitate în spațiul consacrat memoriei și, din nou, declanșator, *detaliul* care tulbură rațiunea.

Momentul în care Jane sfidează originalul mistic și muzeal, smulgând din vitrină părul împletit al decedatei și maimuțărindu-se cu el, îi atrage aproape instantaneu sfârșitul. Hugues este un colecționist aparte, nu atât de obiecte, cât curator și conservator în muzeul propriei memorii, unde nu primește din principiu musafiri. Încă o dată, ca și la îmbrăcarea rochiei, scena grosolană se dezvăluie ochilor lui ca o intruziune batjocoritoare a diavolului în tainele sfinte adunate cu grijă. De această dată, Hugues nu îl vede în detalii pe Dumnezeu (precum odinioară istoricul de artă Aby Warburg), ci dimpotrivă, pe opusul acestuia, Acela ce se cere înfruntat și zdrobit. Și, nu în ultimul rând, când răul pătrunde prea adânc în carne (vezi sentimentele pe care tocmai și le asumase recent), efracția purtătoarei lui în cimitirul memoriei și gestul ei disprețuitor devin detalii revelatoare, declanșatoare, care îl ajută să își repună în echilibru pornirile contrare. Un echilibru cu sine, cu arta și cu spiritualitatea la care râvnește. Prin strangularea involuntară a infidelei cu părul sanctificat al decedatei[1], cel puțin două lucruri se produc: gestul profanator este pedepsit, dar și, pe de altă parte, muzeul își recuperează demnitatea, transmutând prin moarte copia infidelă în propriul univers înghețat. De acum, femeia-copie a devenit ea însăși istorică și neînșelătoare. Prin moarte, ea se deschide eternității și intră în teritoriul rezervat amintirilor și ferit întotdeauna de dezamăgiri.

Tragicul poveștii de iubire provine tocmai din această nouă pierdere, convertită într-un câștig „estetic": un câștig care este, din nou, al amintirii, și niciodată al vieții. În orașul-cimitir și în casa-muzeu, viața e izgonită. Într-un tărâm al artei și al amintirii, atingerile o dizolvă. Din acest punct de vedere, prin moarte Jane intră și ea într-un panteon al artei: chipurile redevin perfect asemănătoare, femeile, observă protagonistul, „se contopiseră acum într-un singur chip" (99), iar soțul simte de acum, „liniștit și împăcat", că își va relua doliul. Nu este doar o moarte la Bruges, așa cum

[1] Gestul pedepsirii este în acord cu aceeași spiritualitate de tip medieval, care vedea în artefactul artistic un loc al prezenței Spiritului însuși (Bynum 2013, 13), mod de a sugera că Jane nu este ucisă de Hugues, ci chiar de spiritul Moartei.

sugerează finalul (ca și titlul) cărții și nu este doar un episod cvasi-fantastic de revenire pentru scurtă vreme a unei ‚fantome' neplauzibile în viața unui bărbat neconsolat. Romanul poate fi citit și ca o parabolă despre artă: copiile împrospătează amintirea originalului și relansează dragostea față de el. În micul lor panteon, se cuvin respectate; pentru că istoria le va rezerva și lor o fărâmă de nemurire.

***

În tradiția literară, cuplurile celebre apar în istorii din care reținem în primul rând că iubitul/iubita este de neînlocuit. Dar astfel de cupluri nu se nasc doar consacrate prin artă, ci și, totodată, destrămate ca „viață". Ca o metaforă vizuală a acestei idei, în seria de picturi și gravuri *Rafael și Fornarina*, executate între 1814 și 1851 de pictorul neoclasicist Ingres ca urmare a obiceiului său de relua scene cu îndrăgostiți care îl obsedau artistic, Rafael o ține în brațe pe iubita sa, dar în toate variantele privirea sa este peste umăr, în spate, la imaginea acesteia dintr-o cunoscută reprezentare artistică rafaelescă. Rosalind E. Krauss afirmă că personajul Rafael „are ochi" doar pentru modelul reprezentat pentru că acela e cel care, de fapt, „îi va educa inima" (Krauss 1989b, 156); un mod de a spune că ceea ce îi va educa inima este iubirea transpusă în arta lui, iar nu iubirea însăși; sau, în acord cu romanul simbolist analizat, iubirea muzealizată, nu iubirea față de femeia vie.

Krauss observă și că între chipul Fornarinei din brațele lui Rafael și cel de pe pânză nu este nicio diferență pentru că, asemenea teoriilor reprezentării susținute de Foucault în 1966 (Foucault 1996), în estetica de tip clasicist relația dintre original și copie este „neproblematică", între ele stabilindu-se practic o „sinonimie" (Krauss 1989a, 8). Or, în romanul simbolist tocmai o asemenea relație, pentru clasiciști neproblematică, se complică. Protagonistul ar dori ca sosia soției sale sale să rămână o copie fidelă a trecutului, fie și una ștearsă, însă obligatoriu docilă, respectiv una care să accepte perpetuu situația de subordonare căreia îi este din start dedicată. În timp, se simte trădat tocmai de faptul că femeia-imitație-vie-a-Moartei-lui este autonomă și nu acceptă identificarea cu „modelul". Într-un roman marcat estetist și cu nuanțe decadentiste, o asemenea infidelă îmbracă stranietatea unei dedublări demoniace, culminând narativ în negarea iubirii ce tocmai renăscuse, mistuitoare, în sufletului văduvului. Noua femeie poate fi citită astfel în cheie post-clasică, tot astfel cum, și mai târziu, curente culturale și filosofice ale secolului al XX-lea precum postmodernismul și poststructuralismul aveau să-și exprime explicit interesul și admirația pentru cópii și pentru ideea de copie/copiere/reproductibilitate, în detrimentul obsesiei bimileniale, încă din Antichitate, pentru origine/autor/originalitate (Krauss 1989a, 8). O astfel de lectură nu ar vedea în Jane Scott un dublu demonizat, ci – într-un sens oricât de larg – „puterea transformatoare a copiei"[1].

Bibliografie primară:

[1] Titlul unui volum de studii intrerdisciplinare din 2017 despre statutul copiei în studiile contemporane.

James, Henry. 1993. *The Grand Canal*, în Henry James, *Collected Travel Writings: the Continent*, Vol. 1 (*A Little Tour in France. Italian Hours. Other Travels*). New York: The Library of America, p. 314-335.

Rodenbach, Georges. 1980. *Bruges, a doua moarte*. În românește de Fănuș Neagu și Florica Dulceanu. Prefață de Fănuș Neagu. Coperta și ilustrațiile: Sabin Bălașa. București: Univers.

Rodenbach. 2009 (2005). *Bruges-La-Morte and The Death Throes of Towns*. Traducere [în limba engleză] de Mike Mitchell și Will Stone. Cu o introducere de Alan Hollinghurst. Dedalus UK.

Bibliografie critică:

Alexander, Jonathan J.G. 1989. *Facsimiles, Copies, and Variations: The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts*, în „Studies in the History of Art", Vol. 20 (*Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*). National Gallery of Art Washington. Hanovra și Londra: University Press of New England, p. 61-74.

Boon, James A. 1991. *Why Museums Make Me Sad*, în Ivan Karp, Steven D. Lavine (eds.). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington și Londra: Smithsonian Institution Press, p. 255-277.

Flanell-Friedman, Donald. 1990. *A Medieval City As Underworld: Georges Rodenbach's* Bruges-La-Morte, în „Romance Notes", Vol. 31, No. 2 (Winter), p. 99-104.

Forberg, Corinna; Stockhammer, Philipp W. (eds.). 2017. *The Transformative Power of the Copy. A Transcultural and Interdisciplinary Approach*. Heidelberg University Publishing.

Foucault, Michel. 1996 [1966]. *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*. Traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu. Studiu introductiv de Mircea Martin, dosar de Bogdan Ghiu. București: Univers.

Krauss, Rosalind E. 1989. *Retaining the Original? The State of the Question*, în „Studies in the History of Art", Vol. 20 (*Retaining the Original...*), *op. cit.*, p. 7-12.

Krauss, Rosalind E. 1989. *You irreplaceable you*, în „Studies in the History of Art", Vol. 20 *(Retaining the Original...), op. cit.*, p. 151-159.

Maes, Pierre. 1926. *Georges Rodenbach. 1855-1898*. Paris: Eugène Figuière, Éditeur.

Pudles, Lynne. 1992. *Fernand Khnopff, Georges Rodenbach, and Bruges, the Dead City*, în „The Art Bulletin", Vol. 74, No. 4 (Dec.), p. 637-654.

Stone, Will. 2009 (2005). *Rodenbach remembered? A note on the failure to erect a memorial*, în Rodenbach, *Bruges-La-Morte and The Death Throes of Towns*, ed. cit., p. 162-164.

Walker Bynum, Caroline. 2013. *Materiality*, în „The Art Bulletin", March, Vol. XCV, No. 1, p. 12-13.

DOI: 10.35923/QR.10.03.23

Elia FIORENZA
(Università della Calabria)

La Transavanguardia italiana e le sue influenze europee

Abstract: (The Italian Transavanguardia and its European Influences) In the last decade of the seventies, as a reaction to the hegemony of conceptual and minimalist currents, we are witnessing a decisive return to painting and figurative language that involves Italy and some European countries in particular. The phenomenon coincides with the emergence in the whole world of postmodern culture and with the crisis of ideologies and corresponds to the need of many artists to regain, through painting, the values of the sensible, physical and emotional experience that Conceptual art tended to reject in the name of a purely intellectualistic contact. The Italian trans-avant-garde therefore favors the recovery - in the form of "withdrawal", "theft" or ironic quotation – of the motifs, expressive and linguistic forms of the artistic tradition: from Mannerism to French and German Expressionism, to De Chirico's painting. The choice to draw on the most diverse figurative experiences of the past, intertwining them spontaneously with the needs of the present, confirms the collapse of the trust, typical of the avant-garde, in the ability of the alert to imagine and design a new model of society.

Keywords: *fine arts, Italian trans-avant-garde, European trans-avant-garde, contemporary art.*

Riassunto: Nell'ultima decade degli anni Șettanta, come reazione all'egemonia delle correnti concettualistiche e minimaliste, si assiste ad un deciso ritorno alla pittura e al linguaggio figurativo che coinvolge in particolare l'Italia e alcuni paesi europei. Il fenomeno collima con l'affiorare in tutto il mondo della cultura del postmoderno e con la crisi delle ideologie e corrisponde all'esigenza di molti artisti, di riconquistare, tramite la pittura, i valori dell'esperienza sensibile, fisica ed emotiva, che l'Arte concettuale tendeva a rifiutare in nome di un contatto unicamente intellettualistico. La Transavanguardia italiana favorisce quindi il recupero - in forma di "prelievo", di "furto" o di ironica citazione - i motivi, forme espressive e linguistiche della tradizione artistica: dal Manierismo all'Espressionismo francese e tedesco, alla pittura di De Chirico. La scelta di attingere alle più diverse esperienze figurative del passato, intrecciandole con spontaneità con le istanze del presente, conferma il crollo della fiducia, propria delle Avanguardie, nelle capacità dell'erta di immaginare e progettare un nuovo modello di società.

Parole-chiave: *arte contemporanea, Transavanguardia europea, belle arti.*

Con l'avvento della modernità il mondo occidentale è stato palcoscenico di complesse trasformazioni che hanno generato un processo evolutivo, modificando anche le posizioni sia dell'arte che dell'artista. È cambiato il rapporto tra committente ed artista, con il risultato della creazione finalmente libera dalle regole imposte dalla tradizione consolidata legata a fini strumentali. L'arte, in simbiosi con lo scorrere del tempo, ha cambiato i connotati del suo linguaggio più intimo, procedendo verso avanti dal principio del nuovo, dell'inedito, del creativo, abbandonando il concetto prettamente abituale e consolidato, traendo ispirazioni dall'uso di materiali in uso nella

vita di tutti i giorni, puntellando, molte volte, il tutto mediante l'uso di nuove tecnologie. È proprio in questo particolare contesto che gli artisti si sono catapultati in una società caratterizzata e influenzata dalle scienze e dalle tecniche moderne. Nel bene e nel male gli anni (0 del secolo scorso sono stati contrassegnati dall'indiscusso successo della Transavanguardia, in campo internazionale, e quindi dal boom della pittura neoespressionista, citazionista (con una volontà di ritorno al passato, tipo "Ritorno all'ordine") con forti reminiscenze, principalmente negli Usa, di una figurazione di origine "pop". Sebbene il termine Transavanguardia sia nato in Italia, ha avuto un esito positivo nell'indicare fenomeni che però negli Usa, hanno avuto altre denominazioni: come *dumbt art* (arte stupida), *bad painting* (cattiva pittura) e, in particolare, *news immage painting* (Nuove Icone, o Nuova Immagine in Italia). La Transavanguardia italiana diventa una naturale reazione visiva a un'epoca di crisi, caratterizzata da una percepibile decadenza economica, sociale e culturale nella quale vengono rovesciate completamente le aspettative ottimistiche che venivano riposte nel progresso e nelle istituzioni affermatesi in precedenza. In un clima incerto, contrassegnato da situazioni quotidiane drammatiche tipiche del contesto di quegli anni, nonostante tutto si fa spazio un barlume di luce da cui scaturiranno elementi di rinnovamento che introdurranno i grandi cambiamenti sociali che l'Italia si prepara ad affrontare negli anni Ottanta. La Nazione è in fermento: le imprese, l'industria italiana e il terziario conoscono un nuovo sviluppo, si evolvono. Lo sviluppo interessa anche la società che avvia un cammino di rinnovamento creativo sostenuto anche da diverse ispirazioni filosofiche, sociali ed artistiche che ne capaci di influenzare i concetti. La Transavanguardia coglie questa epoca di mutamenti, questo ritrovato e complesso individualismo, cavalcando le novità del momento, del clima edonista, della prosperità neoliberista, per la ricerca di sé stessi, sperimentando il mettersi alla prova continuo per evolvere e cambiare. È evidente, come il clima culturale del momento sia stato condizionato dal pensiero di filosofi come Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Roland Barthes e Gianni Vattimo capaci di animare il clima culturale della seconda metà degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta. Il *Transavanguardista* diventa quindi l'attore principale, persuaso dalla condizione contemporanea, avvia una ricerca individuale e libera.

Ogni opera è una creazione originale, ricca di elementi unici ed eterogenei e che si differenzia da ogni altra. In definitiva la Transavanguardia è la corrente nata dalle spinte motivazionali della società contemporanea, ma prende le distanze e al tempo stesso è fucina di motivazioni e creazioni individualistiche. La Transavanguardia italiana facilita il recupero - in forma, potremo dire, di prelievo, di furto, o di ironica citazione - di motivi, di linguaggi espressivi della rinforzata tradizione artistica: dal Manierismo all'Espressionismo francese e tedesco, al linguaggio di Giorgio De Chirico. La predilezione di affacciarsi alle più diverse esperienze figurative del passato collegandole con spontaneità con le richieste del contemporaneo, conferma la caduta della fiducia, propria delle Avanguardie, nelle capacità dell'arte di pensare e concepire un nuovo modello di società. Se il flusso dell'arte non ha una tendenza progressiva,

crolla anche il senso della sua storia ed è motivata l'inclinazione degli artisti ad attraversarla e ad appropriarsene in modo svincolato, con sarcasmo e leggerezza. Proprio in quel periodo, i lavori degli artisti vengono catalogati, categorizzati, etichettati, per fare capo ad un unico grande concetto unificatore, il postmoderno. Proprio quest'ultimo costituisce uno dei termini più ricorrenti nella critica di quegli anni, assieme agli aggettivi nuovo e magico, ai suffissi, post - e trans- ed ai neologismi transavanguardia, citazionismo, anacronismo e via dicendo. In Italia, con il ritorno alla manualità e alla pittura di segno espressionista, si segna la nascita della Transavanguardia, nella quale il concetto di "attraversamento" (trans) si sostituiva a quello di avanzamento. Si propone un modello creativo che riaffermi il valore della manualità e il piacere dell'esecuzione dell'opera, usando forme e modelli astratti. In ogni opera emerge la riscoperta delle radici popolari e locali dell'artista, e contemporaneamente il liberarsi da qualsiasi norma o convinzione ideologica che poteva diventare pregiudizievole di ogni realizzazione; la loro ispirazione poggia sulla critica della società nonché al disprezzo delle leggi del mercato e del consumismo. La transavanguardia rappresenta, quindi, l'attraversamento (trans) della società moderna, basata sull'apparenza esteriore, su una riscoperta dei nuovi valori concettuali. Gli artisti del movimento si esprimono con una concettualità artigianale, più emotiva e istintiva praticata in senso antintellettuale, rappresentando evidenti assonanze alle pratiche anarchiche e irrazionali proprie delle avanguardie. Con la Transavanguardia, anche la cornice assume un ruolo da protagonista nell'attività artistica. I transavanguardisti, con la tecnica pittorica e il linguaggio figurativo, hanno fatto acquistare un ruolo e un valore concettuale alla cornice. Le cornici adoperate da Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino, hanno evidenziato come non rimangono in ombra rispetto al dipinto ma si rendono inseparabili, dando il concetto dell'unicità artistica e non solo un dettaglio o una finitura gregaria dell'opera.

Nel 1979, Bonito Oliva, sulla Rivista italiana "*Flash Art*" pubblicava un articolo dal titolo «*La Trans-Avanguardia italiana*» (Oliva 1979, 17-20) con cui Egli proponeva la formazione di un nuovo orientamento artistico, col quale

> «[…] l'arte finalmente guarda ai suoi motivi interni, alle radici della ragione artistica, alle ragioni costitutive del suo operare, al suo luogo per eccellenza che è il labirinto, inteso come "lavoro dentro", come escavo continuo dentro la sostanza della pittura[…]»(Oliva, 1980, 44).

La volontà di Oliva porta a riconoscere nella crisi dell'arte un'apertura senza precedenti verso l'abbattimento della valenza progressista della materia, dimostrando come di fronte all'immodificabilità del mondo, l'arte non possa fare a meno di riflettere sulla propria evoluzione interna. Il promotore della Transavanguardia sembra fare tesoro delle proprie affermazioni, cominciando quel percorso che ha portato il movimento ad essere il fenomeno artistico italiano degli ultimi trent'anni più conosciuto nel mondo.

Tracciava e proponeva una nuova idea di arte, caratteristiche principali erano il ritorno alla pittura e alle sue problematiche intrinseche. Ritornare a scoprire il piacere e al tempo stesso i rischi di lavorare con la pittura, di entrare in un mondo fatto di

> «[…] materia dell'immaginario, fatto di derive e di sgomitate, di approssimazioni e mai di approdi definitivi». (Oliva, 1980, 44).

Non a caso Oliva all'inizio del saggio utilizza il verbo ritornare, per sottolineare la particolare novità del linguaggio della Transavanguardia che la accosta, per contrapporlo sia all'Arte Povera che la pittura aveva trascurato, sia più in generale alla linea dell'avanguardia, che avrebbe sempre operato all'interno di uno schema culturale lineare, evoluzionistico, tipico della mentalità propria del *darwinismo linguistico*. (Oliva, 1980, 46).

Recentemente Denis Viva nel suo libro "*La critica a effetto: rileggendo La transavanguardia italiana (1979)*" (Quodlibet, 2020), commenta la pubblicazione di Bonito Oliva "*La Transavanguardia Italiana"* del numero di ottobre 1979 di "*Flash Art*", dove effettua un'analisi critico-teorica approfondita che porta ad una formulazione del movimento attraverso la genesi dei contenuti - che riconduce al contesto culturale dell'Italia di quegli anni e all'attività pregressa di critico di Bonito Oliva - lo stile, il montaggio e la retorica, ma anche le strategie editoriali, attribuendo a "*Flash Art*" una parte importante della promozione del fenomeno. Egli individua attraverso i cinque temi che sostanziano il movimento: il ritorno alla pittura, la crisi dello storicismo idealista (e marxista), la rinnovata importanza dell'individuo, l'approccio euristico all'opera d'arte, e infine l'eclettismo stilistico.

La Transavanguardia per Bonito Oliva indica come il concetto di arte non sia progressista ma *progressivo* e il suo andamento abbia una *tendenza circolare* (Oliva, 1980, 53-54) e non lineare, in un'attitudine appunto al ritorno, al ri-attraversamento del passato. La nuova idea di arte si distanzia dagli avanguardisti che si riconoscevano con un medesimo linguaggio artistico ma piuttosto l'affermazione di un'ideologia: "ora invece l'arte tende a rimpossessarsi della soggettività dell'artista, di esprimerla attraverso le modalità interne del linguaggio. Il personale acquista una valenza antropologica, in quanto partecipa a riportare l'individuo, in questo caso l'artista, nello stato di una ripresa di un sentimento che è quello del *sé*". (Oliva, 1980, 51)

La Transavanguardia, l'Arte che esprime in una creatività senza confini, mettendo in atto

> «[…] la possibilità di transitare liberamente dentro tutti i territori senza alcuna preclusione con rimandi aperti a tutte le direzioni […]». (Oliva, 1980, 52)

Si ritorna alle proprie origini, ai linguaggi del passato, ma questa prospettiva non implica "avere nostalgia di niente, in quanto tutto è continuamente raggiungibile, senza più categorie temporali e generiche di presente e passato". (Oliva, 1980, 54)

Definita dal suo stesso creatore, "*una forma di neomanierismo*", in cui il piacere della manualità non si separa dall'impulso concettuale, la Transavanguardia si articola in linguaggi di una sensualità primitiva, infantile, ed enigmatica - quasi barbarica, nel senso di elementale ed elementare – di forme archetipiche Junghiane, dove la distinzione tra cultura alta e cultura bassa diventa impossibile. Sposa l'erotismo della contemplazione, della fruizione passiva di autoriali manifestazioni istrioniche e narcisistiche, eclettiche ed ipertrofiche. E tuttavia, nonostante l'apparente ripudio della teologia modernista, del '*darwinismo linguistico'*, dell'ideologia delle neoavanguardie e dei diktat della critica anglosassone, la costruzione teorica di Bonito Oliva tradisce una manifesta ossessione per un concetto, quello di avanguardia, non ancora del tutto esaurito alla fine degli anni Settanta, benché oggetto di un continuo *détournement stilistico*. (Oliva, 1980, 58)

Esiste una linea "manieristica" o "neo-manieristica" nella critica d'arte italiana degli anni Sessanta. È a questa linea, che occorrerebbe in primo luogo riportare determinate riflessioni contenute *nell'Ideologia del traditore* (Oliva 1976) e in una fitta serie di articoli e interventi apparsi su Flash Art a cavallo tra Settanta e Ottanta. (Oliva 1979-2008) Negli articoli di Bonito Oliva si riconosce un trattato di arti visive che si situa entro una tradizione stilistica e metaforica almeno in parte già tracciata. Se non che, qui, *nell'Ideologia del traditore* appunto, una propensione post- o anti-storica al «veleno» si sostituisce all'attitudine di coltivata fedeltà ai Maestri; e le retoriche del «cinismo» o del «narcisismo» alle ragioni della limpida verifica sperimentale. In altre parole: il «manierista», con Bonito Oliva, sale sul palco cacciandone il «manierismo». Al primato della forma subentra il primato dell'ego autoriale.

In quest'epoca nella produzione artistica emergono molteplici tecniche stilistiche che provengono dall'arte antica ma anche dalle sperimentazioni moderne come il futurismo che sosteneva la libertà di ogni artista di poter mutare da opera a opera i valori stilistici della resa non professando così un'unità della produzione ma piuttosto promuovendo l'eclettismo e la singolarità di ogni opera.

I Protagonisti della Transavanguardia rappresentano nelle loro opere linguaggi plurimi che delineano un iter narrativo-espositivo di grande suggestione e di estrema novità. Come sostiene Cucchi

> «[…] Se un'opera vuole definirsi come nuova allora deve contenere tutto il vecchio già prodotto, pensato, sofferto e digerito e, rifiutandolo, deve prodursi da quella cenere, che è solida però come fondamenta […]». «[…] Visioni quotidiane e incontri di memoria si manifestano nelle pitture e nelle sculture degli artisti […]». (Cucchi 2017)

Nel linguaggio della Transavanguardia si trova un eclettismo stilistico, un nomadismo culturale e un nomadismo tutto mentale legato alla memoria. L'eclettismo usato dagli artisti, però, non è di tipo regressivo, in quanto è giocato sulla contaminazione e non sulla sua purezza.

Il “mostrare nascondendo” rappresenta il pensiero teorico dove con i loro lavori non mostrano ma celano, coprono, occultano, tengono segreta l’opera d’arte per ottenere, però, esattamente l’effetto contrario ovvero, per svelare, rivelare, paradossalmente attraverso il quale si mostra coprendo, si dice negando.

Attraverso il “segreto”, l’occultamento momentaneo dell’opera d’arte diventa necessario per far nascere nello spettatore il desiderio di voler vedere l’opera d’arte e per far interpretare simbolicamente le opere come dei luoghi di passaggio, delle porte cioè, attraverso le quali lo spettatore è obbligato a transitare per scoprire il contenuto del messaggio artistico.

In definitiva i transavanguardisti intendevano rappresentare la realtà interiore dell'uomo, quella più nascosta e segreta; così facendo gli artisti e di conseguenza gli uomini si sentivano più liberi di esprimersi, senza le costrizioni e le convenzioni imposte dalla società, dalla tradizione, dalla morale e dalla logica. La materia divenne la fonte stessa dell'immagine e l'artista non era più tanto creatore quanto piuttosto spettatore stesso del farsi dell'opera, del suo acquisire significato.

La Transavanguardia segna una novità di rilievo in quanto all’idea sperimentale è subentrata una diversa mentalità più legata alle emozioni intense dell’individualità e di una pittura che ritrova il suo valore all’interno dei propri procedimenti. Il lavoro creativo è legato a una ricerca individuale e non di gruppo. L’artista con un procedimento “a ventaglio” si impossessa delle cose al di fuori di ogni obbligo di fedeltà e di poetica. L’artista è attento a trasmettere le emozioni di un’etica dell’arte. L’artista crea un dialogo intimo direttamente con lo spettatore per farlo calare nello spirito dell’opera e approcciarsi alla sensibilità dell’artista. Il rapporto che si stipula tra il dipinto e l’osservatore sarà una conversazione, uno scambio di emozioni, un confronto tra emotività diverse.

Il linguaggio della Transavanguardia va interpretato come un linguaggio costituito da una serie di frammenti tratti dal tessuto della storia dell’arte. Ogni frammento è riconducibile “*alla mappa del nomadismo*” (Bonito 1980, 44 e 54) culturale che anima la libertà d’espressione dei transavanguardisti. Il frammento, però, non dà la visione totale, ma fornisce soltanto un panorama parziale dell’immagine. Dunque, il linguaggio dei frammenti si presenta come traduzione pittorica della cultura post-modern. È un modo per osservare se stessi e gli altri da prospettive diverse, insolite, una sorta di documentazione dell’io la cui continua ripetizione non definisce una frammentazione o dispersione, ma rappresenta sempre una nuova rinascita, diventano frammenti dell’impossibile. Così Clemente dilata la propria inclinazione naturale al frammento, aprendo il suo mondo espressivo alle potenzialità delle linee nei disegni, attraverso uno stile aperto che esalta il valore delle relazioni e delle assonanze, i giochi combinatori e le analogie visive, gli ideogrammi e la libera immaginazione. Frammenti di corpi, di emozioni impresse su carta o su tela, di forme complesse oppure estremamente semplici e stilizzate, sezioni di tempo e di spazio, lacune e fragilità, si addensano nell’immaginario poetico dell’artista, popolano la superficie dei suoi lavori.

Le immagini si fondono e si confondono, si rianimano senza un significato preciso, non rincorrono interpretazioni concettuali, ma si offrono al piacere della vista nello spazio della superficie che le accoglie. Attraverso un processo di continua metamorfosi e mutazione, le forme trasmigrano, abbandonano il contesto culturale a cui appartengono per ripresentarsi in maniera diversa assumendo la tonalità dell'impossibile.

Si mette in risalto la iconografia poetica, compaiono tele ad olio invase da maschere inespressive, animali, teschi, figure antropomorfe e immagini larvate lontane dal naturalismo, in grado di affascinare il fruitore anche senza il sostegno di punti di riferimento storici e di teorie critiche.

I segni e i simboli presenti nei quadri rappresentano solo se stessi e sono privi sia di valori simbolici che narrativi, anche buona parte della critica ha ammesso di non poter tradurre il mistero di quelle figure ieratiche e totemiche, appartenenti a un'alterità che non può essere verbalizzata, perché estranea al pensiero razionale. Ciò ha comportato il rifiuto del simbolo e della metafora, anche se spesso lo spettatore può trovarne, ma se l'artista li coglie per primo li occulta dipingendoci sopra.

Ora, se consideriamo, o meglio, se anatomizziamo, le opere dei cinque artisti che rappresentano agli inizi questa nuova tendenza, cioè Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino appare evidente questa volontà di riattraversare le avanguardia storiche e anche del secondo novecento con grande libertà, senza sentirsi imitatori e debitori del passato; di mettere in primo piano la pittura, massima fonte di espressione artistica con l'utilizzo del linguaggio figurativo. Considerare i titoli dei dipinti, ritenuti necessari per avvicinare l'osservatore alla comprensione delle opere. Anche, le cornici assumono e fanno assumere il significato ai propri lavori.

Pur conservando le tracce dell'arte moderna, che per questi artisti non è un volgere indietro, ma piuttosto, è un riproporre un'idea di quadro secondo modi originali, raffinati e molto vari che comprende la valorizzazione della cornice. La rappresentazione artistica dei transavanguardisti è una figurazione speculativa, la cornice non rappresenta solo l'elemento fisico di protezione e separazione dell'opera dall'ambiente, ma spinge ad una riflessione che accompagna il linguaggio di ciascun'opera. Nelle opere dei transavanguardisti, così, viene riformulato e rielaborato anche il tema del limite o bordo del dipinto rispetto all'ambiente, dove la figura della cornice viene ripresa dai linguaggi astratti europei del primo Novecento e si evolve con novità importanti nei movimenti americani di metà e secondo novecento.

È proprio nella cornice che va ricercata la natura nomade del linguaggio transavanguardista che impone agli artisti di fare i conti con la forma e l'idea di cornice, facendola divenire attrice e comunque un tutt'uno, parte costitutiva dell'opera anche quando essa appare di forma tradizionale e dunque marginale.

La caratteristica del linguaggio della Transavanguardia di usare la cornice intorno ai propri lavori, vuol dire entrare in rapporto totalmente con il linguaggio della pittura dove la cornice non rappresenta la funzione tradizionale e cioè non solo

circoscrive il dipinto, ma segnala e rappresenta il luogo circostante della pittura. Onorare l'opera è completare un quadro è apprezzabile dal pubblico solo dopo che viene corredato da una cornice che, comunque, deve rispettare ed essere coerente con il gusto del dipinto che contiene. Emerge infatti, che ogni artista della Transavanguardia stabilisce un rapporto personale tra quadro e cornice che rappresenta il completamento del senso delle opere, rendendo così i lavori artistici inseparabili da esse. Ogni pittore della Transavanguardia, realizza ricerche di tipo estetico e armonioso dei propri lavori con le cornici per dare vita al completamento del dipinto, dove oltre ad avere un ruolo decorativo, la cornice rappresenta l'elemento che completa il senso del dipinto, unico ed originale in funzione e in rapporto con l'opera d'arte.

Bibliografia:

Cucchi, Enzo. 2017. *Cinquan'anni di grafica d'artista-Fifty years of art graphics*. Catalogo della mostra (Chiasso, 11 giugno-23 luglio 2017).

Oliva, Achille Bonito. 1979. *La Trans-Avanguardia italiana*, in "Flash Art", n. 92-93, milano-ottobre novembre.

Oliva, Achille Bonito. 1976. *L'ideologia del traditore*. Milano: Feltrinelli.

Oliva, Achille Bonito. 1980. *The Italian Trans-avantgarde, La Transavanguardia Italiana*. Giancarlo Politi Ed. Milano.

DOI: 10.35923/QR.10.03.24

George Dan ISTRATE
(Universitatea de Arte și Design, Cluj-Napoca)

Identitatea și diversitatea culturală ilustrată în titlurile care conțin nume etnice în pictura românească

Abstract: (Identity and cultural diversity illustrated in titles containing ethnic names in Romanian painting) Identity and diversity are very complex concepts that comprise, among other aspects, ethnic and cultural differences to be found in a specific geographical area. The aim of our research is to investigate the way in which these differences are displayed in Romanian painting and hinted at by the titles bestowed upon them by the authors, by historians or art critics. Our approach focuses mainly on the specificity of the relationships of interdependency established between visual and linguistic communication. Basically the title that designates a work of art acts as a proper name because it stands for an identifying linguistic sign which, from the point of view of the communication process, establishes a direct contact with the public: by means of the title, the audience is being informed about the existence of a certain visual text. We intend to present a typology of the titles that evoke the image of the other in painting by limiting the research to the Romanian cultural area given the fact that starting with the 19th century this issue has been appropriately illustrated. We shall point out a series of titles of paintings containing ethnonyms (Jews, Tatars, Gypsies) in order to attempt to comprehend the mechanisms that underlie the construction of group identity in a fairly multicultural environment.

Keywords: *Identity, diversity, titles, ethnic names, painting.*

Rezumat: Identitatea și diversitatea sunt concepte foarte complexe și implică, printre altele, asemănările și diferențele etnice care există într-o anumită zonă geografică. Scopul cercetării noastre este de a investiga modul în care diversitatea culturală este ilustrată în pictura românească și sugerată prin titlurile acordate operelor vizuale de către autori sau de către istoricii și criticii de artă. În cadrul acestui demers trebuie să avem în vedere specificitatea raporturilor de interdependență care se stabilesc în comunicare între limbajul vizual și cel verbal. Practic, secvența intitulatoare, care denumește o operă vizuală, funcționează ca un nume propriu, în calitatea sa de semn lingvistic identificator care, din punctul de vedere al procesului comunicativ, stabilește contactul cu publicul. Prin intermediul titlului acesta este informat cu privire la existența unui anumit text vizual. Dorim să realizăm o tipologie a titlurilor care evocă imaginea celuilalt în domeniul picturii, limitând cercetarea la spațiul cultural românesc, dată fiind realitatea că, începând cu secolul al XIX-lea, acest aspect este bine ilustrat. Vom reține o serie de titluri de picturi care conțin etnonime (evrei, tătari, turci, țigani) în încercarea de a înțelege mecanismele care stau la baza construcției identitare a unui grup, într-un mediu în bună parte multicultural.

Cuvinte-cheie: *identitate, diversitate, titlu, pictura, etnonim.*

1. Scopul cercetării noastre este de a studia identitatea și diversitatea culturală ilustrată în pictură, dintr-o perspectivă interdisciplinară, mai precis a artelor vizuale, a onomasticii, a antropologiei, a sociologiei și etnologiei. Pornind de la titlurile picturilor, vom încerca să înțelegem mecanismele care stau la baza construcției identitare a unui

popor sau a unui grup etnic, într-un mediu în bună parte multicultural. Percepută din punct de vedere vizual și artistic, identitatea și diversitatea culturală, reflectată în operele pictorilor români și în titlurile acestora, pot să pună în lumină aspecte interesante. Ne propunem să examinăm modul în care titlul unui tablou, care prin tematică are de-a face cu personaje aparținând unor culturi și grupuri etnice diverse, ajută sau nu la susținerea mesajului intențional al artistului, inserat într-un tablou. Premisa noastră este că actul numirii în pictură, realizat de către un artist care trebuie să își „boteze" opera spre a fi identificată, nu este niciodată neutru. Când cineva alege să ilustreze scene preluate din viața altor etnii, o face pentru că vrea să-și transmită sentimentele față de celălalt, față de străinul care, venind de-a lungul vremurilor din locuri mai mult sau mai puțin îndepărtate, a ajuns într-un anumit spațiu, mai mult sau mai puțim ospitalier.

2. Pentru a aprofunda aceste aspecte, trebuie să avem în vedere că titlul unui tablou,ca de altfel toate secvențele intitulatoare din sculptură, literatură, muzică, (Levinson 2012, passim) este indispensabil operei, întrucât este implicat în mod necesar în identificarea operei. Această funcție, de individualizare și desemnare, este caracteristică tuturor numelor proprii, dar titlul reprezintă o denumire specială, care are ceva în plus: acționează ca un cod necesar pentru interpretarea făcută de către receptor, facilitând astfel procesul hermeneutic (Fisher 1984, 288). În acest sens, amintim și opinia pertinentă a lui Giuseppe Di Napoli (2017), conform căruia titlul în artele vizuale

> „exercită o dublă acțiune:una coercitivă, retrospectivă și alta perceptivă asupra viziunii operei, sugerând pe de o parte ceea ce s-a văzut în operă, iar pe de altă parte indicând ceea ce trebuie văzut acolo"1. (tr.n.) (Di Napoli 2017 https://www.doppioz ero.com/materiali/lmagine-senza-titolo).

Dacă rama unui tablou delimitează fizic opera, titlul poate marca „limitele interpretării" (Eco 2016), întrucât acesta oferă destinatarului indicii prețioase pentru a descifra sensul mesajului transmis de pictor. Trebuie avut în vedere că imaginea este percepută mai întâi în mod global de către destinatarul mesajului artistic prin intermediul văzului, și abia după ce este privită îndelung și observată cu atenție opera este „citită" și interpretată în funcție de elementele constitutive (Arnheim 1979). În mod ideal, reacția declanșată în actul perceperii vizuale împinge receptorul spre înțelegerea operei, deoarece emitentul, prin strategii compoziționale și intitulatoare, stimulează cititorul nu numai în actul de a admira imaginea, ci și în pătrunderea sensului, în funcție de propriile-i capacități de receptare. Acest fenomen este susținut de elementele care se află în zona de tranziție dintre interiorul și exteriorul tabloului, adică de elementele paratextului. În cazul artelor vizuale, în procesul semiotic trebuie să avem în vedere interferența dintre două limbaje diferite: cel vizual al operei plastice

[1] "(il titolo) esercita una coercitiva doppia azione, retrospettiva e precettiva, sulla visione dell'opera, suggerendo da un lato cosa vi è stato visto, e indicando dall'altro cosa vi si deve vedere" (https://www.doppiozero.com/materiali/limmagine-senza-titolo; accesat 12.08. 2022).

și cel verbal al titlului acesteia, care, alături de numele autorului, funcționează ca un „prag” al operei (în terminologia lui Genette, 1989). Am putea folosi pentru aceste elemente și termenul *didascalii* care, în sens etimologic, semnifica partea non-dialogică a unui text teatral antic. Astăzi indică însă scurtele descrieri, adnotări, indicații, sugestii care însoțesc o imagine și care au funcția de comentariu al acesteia. În general,în artele vizuale didascaliile servesc pentru a adăuga informații explicative care ajută la descifrarea semnificației mesajului vizual, dar contribuie și la înlăturarea echivocurilor în caz de omonimie denominativă (cf. https://www.treccani.it/ vocabolario/didascalia/; https://dizionari.rep ubblica.it/Itali ano/D/didascalia.html).

Potrivit opiniei lui Luigi Tassoni (2012, 137), în semioza unui text vizual, putem identifica trei niveluri, dependente și coplanare: nivelul privitorului, nivelul realității și nivelul reprezentării. Astfel abordarea semiotică a picturii:

> „nu poate nega faptul că trebuie folosit un limbaj verbal pentru unul non-verbal, și, prin urmare trebuie să se transmită informațiile intacte celor care analizează problemele de traducere între coduri”[1] (tr.n.).

Descifrarea mesajului artistic este facilitată nu numai de proprietățile estetice și elementele compoziționale ale operei, ci și de cele ale paratextului, dintre care titlul funcționează în calitatea sa de nume propriu acordat, de obicei, de autor, în mod intențional, deși motivațiile alegerilor rămân deseori ascunse sau derutante. Amintim și opinia lui Pietro Kobau (2009, 21) conform căruia denumirea lucrării servește la sublinierea unicității acesteia, nu numai în sensul de „entitate individuală”, ci mai ales în sensul „evaluativ”.

3. Leo H. Hoek (1981, *passim*), fondatorul disciplinei care studiază titlurile, a insistat asupra caracterului general de metasemn al secvenței intitulatoare. S-a scris mult pe această temă, inițial cu referire specială la titlurile literare, apoi și în raport cu alte sectoare, precum pictura, muzica, sculptura (Istrate 2018, 105-120; Istrate 2017, 823-835). Considerăm că numitorul comun pentru toate titlurile este faptul că sunt nume proprii care denumesc o operă de artă, indiferent de natura ei. Între acestea există însă și diferențe: în cazul literaturii, titlul se receptează înainte de a citi cartea, deoarece ocupă o poziție privilegiată pe copertă; în schimb, în artele vizuale, când intri într-un muzeu, va fi văzut mai întâi tabloul, în timp ce titlul, împreună cu celelalte elemente care constituie paratextul (Genette 1989), va fi văzut și citit numai atunci când destinatarul mesajului se apropie de operă. Fără acest „prag” al textului vizual, opera nu poate exista pentru că nu ar avea o identitate. În artele vizuale, alături de imagini, avem deci nevoie de cuvinte pentru a explicita comunicarea. Altfel imaginile rămân „mute”. Această realitate, după cum observa Giuseppe Di Napoli (2017), ridică întrebări considerabile la care nu ne propunem să răspundem aici. Di Napoli afirmă:

[1] „non può negare il fatto di voler adoperare, noi per primi, un linguaggio verbale rispetto ad un linguaggio non verbale, e dunque di consegnare intatte a chi le analizza le problematiche della traducibilità fra codici” (Tassoni 2012, 138).

„Ar trebui văzute sau citite imaginile? Ele descriu sau vorbesc? În afișarea sau citirea lor, ce funcții ar trebui să îndeplinească titlul? Ar trebui să se limiteze la a defini cu un alt limbaj ceea ce imaginea reproduce deja, sau ar trebui să extindă percepția acesteia făcând aluzie și la ceea ce privirea nu vede în interior? Sau ar trebui să-i atribuie în schimb o identitate lingvistică?”1 (tr.n.) (https://www.doppiozero.com/materiali/lmagine-senza-titolo).

Neglijând diferitele funcții ale titlului evidențiate în literatura de specialitate, credem că, din punct de vedere pragmatic, titlul are rol covârșitor în diseminarea unei opere, întrucât datorită existenței lui se poate vorbi despre operă chiar și în absența acesteia. Titlul unui tablou este cunoscut de către un receptor chiar dinainte de venirea în contact cu opera denumită, la care referă chiar și în absența acesteia. În demersul vizual va denumi permanent și în mod constant lucrarea, pentru toți cei interesați de existența ei. La contactul cu opera, titlul va putea conduce privirea observatorului, orientându-l către o interpretare care să concorde cu intențiile autorului, transmise într-un mod direct, aluziv sau uneori chiar voit deviat, amăgitor. Instrucțiunile cuprinse în cuvintele care alcătuiesc formula denominatoare a unui tablou focalizează privirile destinatarului spre anumite detalii, concentrate uneori în formula intitulatoare, în timp ce celelalte aspecte rămân în umbră. În asemenea situații, nivelul lingvistic semiotic, prin intermediul denumirii, *id est* titlul, ajută la stabilirea unei „scări” graduale a elementelor figurative care alcătuiesc tabloul. Această tehnică este evidentă mai ales în cazul picturii tradiționale, în care găsim reprezentarea unor subiecte recognoscibile, adică un portret, un personaj, un peisaj, o natură moartă. Practic în arta figurativă clasică, titlurile se referă la subiectul tratat și îl pun în evidență.

4. Tema identității și diversității în arte reprezintă un subiect care poate fi abordat din mai multe unghiuri: lingvistic, sociolingvistic, antropologic, etnografic, estetic. Cercetarea noastră pleacă de la o contribuție notabilă pe această temă: *Imaginea celuilalt. Negri, evrei, musulmani și țigani în arta occidentală în zorii erei moderne (*1453-1800) de Victor Ieronim Stoichiță. Autorul discută în principal despre identitate în raport cu celălalt, comparând pe „celălalt” cu „același”. Considerăm esențială afirmația de la care pornește studiul: „diferența există, identitatea se construiește” (2017,5). Reamintim și postulatul de la care Victor Ieronim Stoichiță inițiază cercetarea specificului imaginii vizuale: „*Celălalt* nu există în absența *aceluiași* și termenii sunt, evident, reversibili. Scopul acestor pagini este de a aborda întâlnirea așa cum are ea loc sub semnul vizibilului” (https://humanitas.ro/humanitas/carte/imaginea-celuilalt.

Cele patru categorii ale alterității care vor face obiectul reflecției lui Stoichiță sunt negrii, evreii, musulmanii și țiganii în arta occidentală, în zorii epocii moderne. Pentru a-și delimita investigația, autorul folosește termenul de „iconosferă a diferenței”,

[1] „Le immagini si devono vedere o leggere? Raffigurano o parlano? All’interno della loro visualizzazione o della loro lettura, quali funzioni deve eventualmente svolgere il titolo? Deve limitarsi a definire con un altro linguaggio ciò che già l’immagine riproduce, oppure deve ampliare la percezione della stessa alludendo anche a ciò che lo sguardo non scorge al suo interno? O deve invece assegnarle un’identità anche linguistica?” (https://www.doppiozero.com/materiali/limmagine-senza-titolo).

a cărei construcție are loc în strânsă relație cu perspectivele unei Europe în căutarea propriei identități. Insistă apoi pe ideea că ceilalți sunt simțiți ca fiind diferiți, misterioși, amenințători, interziși, fascinanți, și tocmai din acest motiv trezesc diverse reacții, chiar ciudate sau negative: curiozitate, respingere, frică, ostilitate, aversiunea, prudență, rezervă, ezitare.

5. Termenii „identitate", „alteritate", „spațiu cultural" descriu fenomene specifice fiecărei țări și sunt actualizați în anumite momente istorice. Multiculturalismul reprezintă un proces foarte complex și implică diferențe etnice, lingvistice și culturale în diverse spații geografice, inclusiv în România. De-a lungul istoriei, pentru români, ceilalți au fost rromii (țiganii), turcii, tătarii și evreii. Vom examina câteva trăsături ale prezenței acestor etnii în România, așa cum apar reprezentate în tablourile pictorilor români și în titlurile pe care le-au ales pentru lucrările lor. Este vorba despre grupuri de diverse etnii, cu care românii trăiesc în pace și astăzi, în ciuda momentelor de tensiune și ale unor conflicte din istoria noastră și a lor. Ne vom opri asupra unor tablouri cu titluri definitorii pentru scopul nostru.

5.1 Țiganii (denumiți acum *rromi*) sunt un popor nomad care, pe lângă multe defecte, au o calitate de neegalat, mai precis un sentiment deosebit al libertății. Din acest motiv prezența lor a fost unul dintre subiectele preferate în pictură la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. În această perioadă romantică natura este considerată ca un mediu senin, idilic și primitor, mai ales când era vorba despre țiganii nomazi, cu frumusețea lor sălbatică și enigmatică, greu de descifrat. În pictura românească femeile acestei etnii au îmbrăcăminte viu colorată,sunt pline de farmec exotic, frumoase și atrăgătoare. Sunt prezentate fie când citesc cu ghiocul sau în cărți norocul unui domn, fie când vând flori, fie sunt delineate cu tușe îndrăznețe într-o poziție lascivă. Bărbatul rrom apare reprezentat uneori rezemat de ușa unei colibe sărăcăcioase sau întins pe pământ, pentru a se odihni, sau trecând cu un urs pe ulițele satelor ori în timp ce scrutează zarea, privind în depărtare, spre necunoscut.

În timpul pelerinajelor sale, pictorul Nicolae Grigorescu a întâlnit mulți țigani pe malurile râurilor sau la marginea satelor, deseori înghesuiți în jurul unui foc și stând în atitudini enigmatice. *Țiganca din Ghergani* a rămas celebră în pictura românească pentru frumusețea ei ascunsă și mândră, care fascinează prin misterul său irezistibil. Privitorul, în fața tabloului, o poate admira, dar un văl de umbră îi ascunde gândul și tainele expresiei visătoare. Prezența ei rămâne o enigmă de nedezlegat și putem doar presupune câte ceva despre viața și destinul ei. Ca toți tovarășii săi, se uită fără să vadă, deschide gura fără să zâmbească, visează fără să-i citim gândurile. *Țiganca din Ghergani* împreună cu *Corturile Țiganilor la apus* sunt cele mai bune lucrări pe care Nicolae Grigorescu le-a realizat după întoarcerea sa din Franța, imediat după 1869. Toți pictorii români, precum și cei europeni, au un mod romantic de a picta scene realizate din viața acestei etnii care trăia într-o zonă fără granițe, rătăcind într-o libertate pe care a plătit-o cu un preț scump. Atitudinea rebelă și privirea mândră sunt trăsături definitorii pentru ei. Țiganii, după cum afirma Bruno Morelli (2018), el însuși unul dintre ei, rămân „blestemați de popor, iubiți de artă".

5.2. Să încercăm acum o taxonomie a titlurilor care denumesc tablouri care reprezintă scene din viața acestei etnii:

- titluri care coincid cu numele etniei: *Ţiganca* de Theodor Aman; *Ţiganca* de Aurel Băeșu; *Ţigancă* de Carol Popp de Szathmari, *Ţigancă 2*, tot de Carol Popp de Szathmari; *Ţigăncușă* de Theodor Aman; *Ţigancă* de Ludovic Bassarab; *Ţigăncușă* de Nicolae Vermont; *Ţigăncușă* de Octav Băncilă; *Ţigancă* de Cecilia Cuțescu-Storck; *Ţigani* de Carol Popp de Szathmari.

- titluri care conțin substitute eufemistice: *Nomazi* de Ludovic Bassarab;

- titlu format din numele etnic, însoțit de un determinant: *Ţiganca de la Ghergani* de Nicolae Grigorescu; *Ţigăncușă cu salbă și pipă* de Octav Băncilă; *Ţigani cu ursul* de Nicolae Grigorescu;

- un determinant plus numele etnic: *Tânără ţigancă* de Octav Băncilă; *Laie de tigani* de Nicolae Grigorescu;

- titluri care conțin și numele propriu al personajului: *Portretul lui Grigore Chirileanu* sau, pentru același tablou, *Ursarul* de Octav Băncilă; *Stănică* de Octav Băncilă; *Aglaia* de Octav Băncilă; *Chivuţă* (<Chiva + suf. *-uţa* <Paraschiva n.p. feminin; prin antonomază înseamnă „ţigancă”) de Nicolae Vermont; *Chivuţă în pridvor* de Nicolae Vermont; *Chivuţe stând de vorbă* de Nicolae Vermont;

- genul figurativ al tabloului + denumirea etnică: *Portret de ţigăncușă* al lui Sava Henția; *Cap de ţigancă* de Aurel Băeșu; *Portret de ţigăncușă* de Ludovic Bassarab;

- denumire colectivă: *Șatra 1* de Ludovic Bassarab; *Șatra 2* de Ludovic Bassarab; *Șatra* de Octav Băncilă; *Chivuţele în Piaţa Mare* de Jean Al. Steriadi;

- meserii practicate de membrii etniei: *Florărească* de Jean Alexandru Steriadi; *Florărească* de Nicolae Vermont; *Spoitor* de Ludovic Bassarab; *Spoitori* de Ludovic Bassarab; *Căldărarii* de Aurel Băeșu; *Cărturărese* de Octav Băncilă; *Ghicitoarea în cărți* de Octav Băncilă; *Ţigani lăutari* de Theodor Aman; *Spoitoraș* de Theodor Aman;

- obiecte specific etniei: *Corturi ţigănești* de Octav Băncilă; *Căruța cu nomazi* de Octav Băncilă; *Corturile de ţigani la apusul soarelui* de Nicolae Grigorescu; *Cort ţigănesc* de Nicolae Grigorescu;

- nume ce indică un loc, o direcție: *La şipot* de Nicolae Vermont; *Spre necunoscut* de Octav Băncilă;

- nume ce indică o manieră: *Pe gânduri 1* de Nicolae Vermont; *Pe gânduri* 2 de Nicolae Vermont; *Repaus* de Nicolae Vermont;

- titlul care focalizează privirea către un detaliu specific: Octav Băncilă, *Basmaua roșie*; *Baticul roșu* de Nicolae Vermont; *Coșul cu mere* de Nicolae Vermont; *Baticul galben* de Octav Băncilă; *Talpa iadului* este un tablou remarcabil al lui Octav Băncilă, singurul cu titlu metaforic, realizat în 1913. Înfățișează o bătrână țigancă care, la prima vedere, apare cu o figură îngrozitoare, pentru că are dinții îndoiți spre exterior și este îmbrăcată în zdrențe, iar în mână ține o pipă. Dar, în cele din urmă, grație unei priviri pline de viață, personajul te convinge prin autenticitate.

Toate tablourile enumerate au un caracter idilic și, prin atmosfera și culoarea locală, ne vorbesc despre o perspectivă pitorească și sociologizantă, dar și despre un

umanism liric și uneori meditativ. Caracteristica generală a tablourilor cu teme preluate din viața rromilor este că niciun personaj, femeie sau bărbat, nu este vesel. Majoritatea titlurilor lor conțin etnonimul *țigan* folosit fără umbră de ofensă, îndeosebi pentru că, atunci când au fost pictate, acesta era numele folosit oficial. Titlurile picturilor alese conțin aproape toate numele etniei căreia îi aparține personajul, la masculin sau feminin, sau la plural,atunci când este pictată o familie sau un grup. Fapt care duce la apariția unor omonimii denominative, atenuate doar prin adăugarea numelui autorului operei. Deoarece reprezintă portrete ale personajelor care ilustrează specificul etnic, aceste tablouri aproape niciodată nu au nevoie de un titlu care să individualizeze cu precizie subiectul. Titlul rămâne pur denominativ. Este suficientă această stratagemă intitulatoare pentru că imaginea caracterizează pe toți membrii etniei, adică reprezintă un „țigan" tipic pentru colectivitate. În exemplele date, afirmația lui Bruno Morelli, de o concizie grăitoare, rămâne valabilă: „L'arte è 'zingara' e la 'zingarità' è l'incarnazione dell'arte stessa" (www.marche.istruzione.it/allegati/2008/bruno_morelli.pdf).

5.3. Un alt grup etnic bine reprezentat în picturi și în titlurile acestora este cel al evreilor. Minoritatea evreiască a devenit semnificativă ca număr și pondere economică și culturală mai ales începând cu secolul al XIX-lea. Tema socială a evreului este abordată cu măiestrie de artistul Octav Băncilă în tabloul *O afacere bună* care ilustrează doi bătrâni care par să fie implicați într-o conversație importantă. Unul îi șoptește celuilalt detalii interesante la ureche și par să vorbească în secret. Pictorul reușește să reprezinte gesturile și mimica personajelor într-o manieră realistă, reținând detalii convingătoare. Vorbitorul are mâna dreaptă ridicată într-un gest ce pare a îndupleca interlocutorul, iar ascultătorul își trece degetele prin barba roșietică pentru a evidenția atenția cu care ascultă și descifrează mesajul transmis. Cei doi discută cu interes o anumită problemă,iar gândurile lor sunt trădate de gesturi și priviri. O scenă reprezentativă care vorbește despre talentul inegalabil al evreilor în afaceri. Prin titlurile alese picturilor realizate de Octav Băncilă, putem alcătui un veritabil portret colectiv al vieții evreilor: *Evreu bătrân, Zaraful,Peticarul, Croitor bătrân, Fierarii, Lemnarul, Cizmarul, Aparul(=sacagiul), Te-lalul* (=vînzător ambulant). În reprezentarea acestei etnii pictorul arată înțelegere și compasiune față de săraci, în schimb își manifestă spiritul critic față de negustorii lacomi, ajungând până la satirizarea lor. Este vorba de tablourile care reprezintă prototipul *Zarafului*, în o serie de patru portrete diferite, cu același titlu, individualizate prin adăugarea unor cifre: *Zaraf 1, Zaraf 2, Zaraf 3, Zaraf 4*. Octav Băncilă s-a întors mereu la această temă și a realizat mai multe replici. Numai *Moș Ițic cămătarul* are numele în titlu, fiind bine cunoscut în localitatea sa. Tot Băncilă pictează un grup de patru evrei, insistând mai mult pe siluetele lor, decât pe fizionomii. Tabloul este intitulat *Consiliul*, sugerând parcă discuțiile personajelor. Acestea se găsesc în fața unui magazin și fac schimb de păreri între ei. Toți au umbrele și caftane și pălării cu boruri largi pe cap. Alte picturi sunt identificate cu numele etnic la care se adaugă un toponim care indica originea personajului: *Evreu din Târgu Cucu*, apoi alt *Evreu din Târgul Cucului*. Amintim în mod deosebit reprezentarea unui evreu în

rugăciune (*În rugăciune*, 1913), pictat tot de Octav Băncilă, subiect tratat și de Marc Chagall în 1914 într-una dintre cele mai reprezentative și mai frumoase lucrări ale pictorului, *Rabinul din Vitebsk*. *Evreul cu gâscă* se înscrie în tema portretelor evreilor de Nicolae Grigorescu, pe care artistul o abordează încă din 1864. Pictorul a dorit ca tipologia chipurilor să fie integrată cu trăsături și obiceiuri diferite de cele pe care le prezenta de obicei. Este un candidat la cetățenie, care ține în mâna dreaptă o gâscă, adică prețul estimativ pentru obținerea dreptului de cetățenie. În mâna stângă ține o foaie de hârtie cu un timbru de 1 leu, pe care s-a aplicat un timbru fiscal de 25 bani. Titlul original a fost *Un candidat la încetățenire*, fapt confirmat și de Alexandru Vlahuță. Cu acest tabloul a participat la expoziția salonului oficial de la Paris în 1880, denumit atunci *Juif moldave allant demander la naturalisation à l'Assemblée roumaine* (=Evreu moldovean care solicită naturalizarea Adunării Române). Ulterior, acest titlu a fost scurtat la *Un cetățean în perspectivă.* Tabloul a fost expus în 1887 la expoziția personală de la București. Trebuie să mai amintim și impresionantul tablou *Hahamul din Moinești* al lui Ștefan Luchian, reprezentând pe acea persoană care taie vite și păsări după prescripțiile rituale ale mozaismului.

În cercetarea intitulată *Evreii în literatura populară română*, Mosè Schwarzfeld (2004) a făcut o disociere între evreul așa cum este văzut și perceput în literatură și evreul real, așa cum este reținut în imaginarul colectiv. Ulterior, Andrei Oișteanu (2012) încearcă să evidențieze modul în care credințele, superstițiile, tradițiile populare, iconografia și textele creștine, cunoștințele și prejudecățile rău asimilate, au generat o distanță substanțială între cele două „portrete". Dacă în literatură fenomenul este evident, în pictură imaginea îngroșată și caricaturală a evreului apare de obicei mai atenuată. Constatăm că, în spațiul românesc, în mentalul colectiv asupra evreilor, regăsim aceleași stereotipuri ca și în cel european de vest.

5.4. Zona Dobrogei și a Balcicului (care aparține acum Bulgariei) sunt ținuturi în care au trăit și trăiesc,alături de români, alte etnii, precum bulgarii, tătarii și turcii. Pictorii primei jumătăți a secolului al XX-lea au căutat aici expresivitate absolută în transpunerea peisajelor și portretelor exotice în lucrările lor. *Demir, Ismail, Ahmet, Mahmud* sau alte chipuri rămase nenumite în inventarele muzeelor sau în casele colecționarilor, ni se arată într-o lumină orbitoare, adormită și nemișcată, înconjurată de o natură toridă și pietrificată. Pictorii au fost atrași de acest peisaj și au ambientat aici personajele pentru că trăsăturile lor concordau perfect cu mediul înconjurător. Dar nu găsim doar exotism sau pitoresc. Examinând fizionomiile, găsim sugerate profunzimea gândurilor personajelor, orizonturile lor interioare, umanitatea și specificul etnic. Originea personajelor este indicată în majoritatea lucrărilor prin titluri care conțin numele etnic. Iată câteva exemple: Ștefan Dimitrescu - *Portret de turc la Balcic,* Alexandru Țipoia - *Turc la cafenea*, Irimia Sălăgeanu - *Cap de turc*; Partog Vartanian – *Turc la cafea,* Sava Hentia – *Turc fumând narghilea,* Rudolf Schweitzer-Cumpănă – *Fumătorul de narghilea,* Iosif Iser – *Turcoaice*, Iosif Iser – *Turci din Mangalia* , Iosif Iser – *Peisaj dobrogean cu cinci turcoaice*, Irimia (Isidor) Sălăgeanu – *Portret de turc în peisaj cu moschee*, Nicolae Dărăscu – *Familie de turci în Dobrogea,*

Constantin Artachino – *Scenă din Dobrogea*, Constantin Artachino – *Turcoaice pe malul Dunării*, Constantin Artachino – *Geamie la Ada Kaleh*, Constantin Artachino – *Peisaj cu geamie*, Constantin Artachino – *Aşteptare*, Constantin Artachino - *Negustorul de migdale*; Constantin Artachino – *Negustor turc*, Constantin Artachino – *Turc 1, Turc 2*, Eustaţiu Stoenescu – *Soldat turc*.

5.5. Tot în provincia Dobrogea trăiește și comunitatea tătarilor. Istoria lor în aceste părți începe în prima jumătate a secolului al XIV-lea, când un număr mare a emigrat în sudul Moldovei și nordul Dobrogei. Fascinat de figura lor exotică, de costumul tradițional colorat și de frumusețea specifică a portului lor, Iosif Iser a imortalizat în lucrările sale mai ales figurile tătăroaicelor. Picturile sale pe această temă sunt faimoase, iar femeile acestei etnii rămân personajele sale preferate, așa cum demonstrează și titlurile tablourilor sale: *Tătăroaică din Medgidia, Familie de tătari*, *Tătăroaică cu ulciorul*, *Tătăroaică în verde*, *Tătăroaice 1, 2, 3*, *Tătăroaică cu mandolină, Tătăroaice la Silistra, Portret de tătăroaică*. Alți pictori care au ilustrat aceeași temă: Constantin Artachino – *Bordei tătărăsc*, Alexandru Moscu – *Portret de tătăroaică*, Mina Byck Wepper – *Tătăroaică la Balcic*, Constantin Artachino – *Han tătăresc,* Theodor Pallady – *Tătăroaică la Balcic*.

6. Din valorificarea diversității culturale în artele vizuale se poate constata și că românii nu au respins niciodată convieţuirea sau vecinătatea altor grupuri etnice. Picturile semnalate și titlurile lor demonstrează păstrarea tradițiilor noastre alături de cele ale altor popoare și capacitatea de a asimila și integra elementele culturale străine în propriul registru.

Am încercat schițarea unor strategii denominative din care rezultă că titlurile supuse atenției preanunță deja subiectul. Secvențele intitulatoare sunt în general descriptive și narative și conțin un etnonim care se referă la realitatea ilustrată și vin în ajutorul descifrării sensului imaginii vizuale. În procesul de semioză, titlul, în calitatea sa de semn lingvistic identificator, care aparține paratextului, susține și îmbogățește mesajul semnului vizual. Credem că nu ar fi greșit să considerăm operă plastică drept un ansamblu de elemente cu un conținut discursiv pluri-semiotic: iconic și verbal. Practic este vorba despre exprimarea vocii auctoriale prin două sisteme de comunicare corelate, vizual și lingvistic.

7. Tablourile analizate ilustrează imaginea celuilalt și aparțin tipului de artă figurativă, producție artistică care nu creează probleme în perceperea și descifrarea mesajului, întrucât sunt concepute într-o asemenea manieră încât să respecte „regulile probabilității” (Eco 1980). Adică titlul nu pune utilizatorul în dificultate în actul citirii textului vizual de tip expozitiv, denumit cu un nume grăitor și verosimil. Majoritatea secvențelor intitulatoare sunt concrete și doar câteva sunt abstracte sau metaforice. Drept pentru care informațiile transmise de autori confirmă, într-o manieră directă și accesibilă, așteptările destinatarului.

7.1. Din punct de vedere onomastic, titlul face parte din categoria *crematonimelor*, termen folosit în general pentru „numele propriu al unui lucru”, așa cum se precizează în *Enciclopedia italiană* (2011) (https://www.treccani.it/en

ciclopedia/ricerca/crematonimo-/). Această categorie onomastică a fost studiată de Artur Gałkowski care consideră că titlurile operelor de artă reprezintă o practică indispensabilă pentru recunoașterea sau plasarea unui text într-un spațiu cultural dat (Gałkowski 2015: 28). Acestea joacă un rol care ar putea fi considerat drept *cue phrases*, deoarece evocă, după cum afirma Vaxelaire (2005: 368), ideea de „paratext", „meta-text", „etichetă". Împărtășim opinia, întrucât, de obicei, termenul „Cue" indică o sugestie (sau un indiciu) care oferă cheia de acces la informațiile căutate. (https://ilpensierononlineare.com/tag/cosa-sono-i-cue/).

7.2. Totuși, studierea titlului doar cu metodele oferite de onomastică ar însemna restrângerea, reducerea sferei cercetării și limitarea eficacității științifice. Este adevărat că materialul de studiat reprezintă o categorie onomastică, dar metodele trebuie neapărat conjuncte, pentru că acordarea unui titlu devine un act necesar în toate domeniile de activitate artistică. În acest context trebuie să subliniem că în Franța se conturează o nouă disciplină care studiază titlurile, mai ales în literatură, numită „titrologie" (Mouralis 1980). (https://www.jstor.org/stable/24349939). Apoi, nu trebuie să trecem cu vederea că titlul, în calitatea sa de nume propriu, reprezintă un semn lingvistic identificator și, prin urmare, constituie și obiectul cercetării semiotice care studiază semnele și modul în care acestea dobândesc un sens (Hoek 1981; Eco 1980; Tassoni 2012). În fine, un alt unghi din care se poate studia desemnarea prin titlul ar fi, pentru artele vizuale, cel al esteticii. (Levinson 2012, Fisher 1984). Întrucât titlul are rolul de a denomina, în cazul nostru, un text vizual, în calitatea acestuia de ansamblu structurat de elemente plastice, problemele trebuie abordate și din perspectivă interdisciplinară, pentru a avea o viziune integrală asupra problemelor care apar.

8. În concluzie, pe baza bibliografiei consultate, încercăm să rezumăm opiniile teoretice relevante asupra titlului ca nume, în general, iar apoi, asupra titlului ca semn verbal necesar receptării artelor vizuale, implicit al picturii, în special:

- se consideră că titlurile împărtășesc cu numele proprii statutul de desemnator rigid referitor la același obiect unic, indiferent de condițiile de enunț sau de diversele interpretări ori de diferitele lecturi pe care utilizatorii le vor face titlului. Dar se va considera și că se deosebesc de numele proprii prin capacitatea lor de a activa un sens, identificând astfel referentul (cf. Peñalver Vicea: 2003).

- titlul nu se alege după sensul exprimat de un nume sau de o frază, ci ținând cont de înțelesul care se vrea a fi acordat obiectului semiotic: opera (cf. Peñalver Vicea 2003, 251).

- titlul este prezentat ca un microtext de formă și dimensiune variabile (cuvânt, frază, propoziție) a cărui funcție este de a semnala atenției destinatarului un obiect sau orice sistem semiotic (text, pictură, operă muzicală) (cf. Vigner 1980, 1).

- titlurile sunt nume de obiecte individuale construite și supuse unor procese discursive stabile, care fac parte dintr-o sistem de „semnalizare", un ansamblu de elemente lingvistice (format din markeri/indicii recurenți/e) caracterizat prin selecții semantice privilegiate, care servesc la crearea denumirilor referitoare la o informație specifică unui domeniu (cf. Bosredon 1995: 9).

- în spațiul intitulării în pictură, aceste nume apar ca indicii paratextuale care construiesc o reprezentare semantică pentru cititorul care intră în contact cu ceea ce tabloul prezintă ca obiect vizual. Titlul clasic (așa cum se întâmplă în exemplele noastre) poate fi conceput, prin urmare, folosind o adăugare verbală la ceea ce vede și trebuie să înțeleagă observatorul (cf. Bosredon 1996, 1997, 2002).

Practic, subcategoria onomastică a titlului servește pentru a circumscrie, în general, în forma lingvistică a denumirii, ceea ce o imagine singură nu poate realiza, întrucât, conform conceptului de „operă deschisă" (Eco 2002), interpretarea are o deschidere semantică contextuală, deci multiplă.

În încheiere, se impun câteva precizări. Am putea considera titlul, în calitatea sa de nume al unei opere plastice, așa cum afirma Daniela Angelucci (2009), drept o sinteză a imaginii vizuale. Apoi, în ceea ce privește cercetarea chestiunii titlurilor operelor de artă, apare necesitatea de a fi abordată atât din prisma denominației (titlul funcționează ca nume propriu), cât și din cea a interpretării mesajului viziv. (Armengaud 1988). În sfârșit, mai trebuie să adăugăm optica recentă a lui Antonio Palmiro Alvaro (2021) care, într-un un studiu experimental asupra filmului, artă care îmbină imaginea și cuvântul, propune o modificare a modului în care „le title sequences" trebuie să fie conceput și folosit, de o manieră încât să devină un element narativ portant, structural, deziderat valabil pentru toate categoriile de titluri, în calitatea lor de nume proprii speciale.

Bibliografia

Angelucci, Daniela. 2009. *Il titolo come sintesi visuale,* în „FATA MORGANA", p.145-158. (https://iris.uniroma3.it/handle/11590/148343), accesat la 18 august 2022.

Armengaud, Françoise. 1988. *Titres.* Paris: Éditions Méridiens Klincksieck.

Arnheim, Rudolf. 1979. *Arta și percepția vizuală*. București: Editura Meridiane.

Bosredon, B. 1995. *Titres de tableaux et noms propres. In Nom propre et nomination*. M. Noailly (éd.). Paris: Klincksieck.

Bosredon, Bernard. 1996. *Titre et légende: absence de marque et marque d'absence, în "Absence de marques et représentation de l'absence"*. Travaux linguistiques du Cerlico – n° 9 Rennes: les PUR (Presses Universitaires de Rennes), p. 349-367 (https://www.pur-editions.fr/product/699/absence-de-marques-et-representation-de-l-absence-1, accesat la 31.08.2022).

Bosredon, Bernard. 1997. *Les titres de tableaux, une pragmatique de l'identification*. Paris: P.U.F.

Bosredon, Bernard. 2002. *Les titres de Magritte: surprise et convenance discursive*, in « Linx », 47. 43-53. (https://journals.openedition.org/linx/577), accesat la 18 mai 2022).

Bosredon, Bernard, 2007. *Magritte : un titreur libéré*, p.133-144 (https://www.academia .edu/38247243/Formules_revue_no_11_complet_Surr%C3%A9alisme_et_contraintes_formelles_).accesat la 18 mai 2022.

Bosredon, Bernard. 2007. *Les peintres surréalistes : des titreurs libérés. Surréalisme et contraintes formelles*. Noesis, Paris: Noesis, 133-143.

Eco, Umberto.. 1980. *Prospettiva per una semiotica della arti visive*. Mucci, Egidio, Tazzi, Francesco, (a cura di) "Teorie e pratiche delle arti visive". Milano: Feltrinelli.

Eco, Umberto.2002. *Opera deschisă*. Pitești: Paralela 45.

Eco, Umberto.2003. *O teorie a semioticii*. București: Editura Meridiane.

Eco, Umberto.2016. *Limitele interpretării*. Bucuresti: Editura Umanitas,

Fisher, John. 1984. *Entitling*, în "Critical Inquiry", XI, 2: 286-298 (https://www.jstor.org/stable/1343396), accesat la 31.08.2022.

Genette, G. 1989. *Soglie. I dintorni del testo*.Torino: Einaudi.

Hoek, Leo H. 1981. La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle. La Haye: Mouton Editeur.

Kobau, Pietro. 2009. *Parerga?* în "Rivista di estetica", [Online], 40, 21-39.: (http://journals.openedition.org/estetica/1884), accesat la 1 septembrie 2022.

Istrate, George Dan. 2017. *Dal sacro al profano. Percorsi denominativi nelle arti visive*. în Oliviu Felecan (ed.) PROCEEDINGS OF ICONN 4: 823-835.

Istrate, George Dan. 2018. *Percorsi denominativi nello spazio delle arti visive italiane. Con riferimento alla scultura, dal Gotico al Neoclassicismo. In "Il tempo e lo spazio nella lingua e nella letteratura italiana". Atti dell'VIII Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 16-17 settembre 2016, a cura di Elena Pîrvu*. Firenze: Franco Cesati Editore. 105-120.

Levinson, Jerrold. 2012. *Titoli*, în "*Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico"*,4(2) Firenze: University Press.(https://doi.org/10.13128/Aisthesis-10988), accesat la 1 septembrie 2021.

Morelli, Bruno. 2018. *Maledetti dai popolo. Amati dal'arte*, în "ROMA.CULTURAL MAGAZINE". Nr.10 novembre (http://www.fondazioneromani.eu/attachments/article/303/Nov_WEB_ROMA%20MAGAZINE%20nov%202018.pdf) accesat la 15 august 2022.

Di Napoli, Giuseppe. 2017. *Raffigurano o parlano?/L'immagine senza titolo*. în "Doppiozero" (https://www.doppiozero.com/materiali/limmagine-senza-titolo), accesat la 1 septembrie 2021.

Oișteanu, Andrei. 2012. Imaginea evreului în cultura română. București: Polirom.

Palmiro Alvaro, Antonio, 2021. *Skip intro. Una ricerca sperimentale per modificare il modo in cui le title sequences vengono progettate e fruite*. (https://tesi.supsi.ch/4334/1/ALvaroAntonioPalmino_SkipIntro_CV702_p.singole.pdf), accesat la 1 septembrie 2022.

Peñalver Vicea, Maribel. 2003. *Le titre est-il un désignateur rigide? Actes de communication*, "El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos" / coord. por Ignacio Iñarrea Las Heras, María Jesús Salinero Cascante, Vol. 2,Universidad de. Alicante, 251-258. (https://www.semanticscholar.org/paper/Le-titre-est-il-un-d%C3%A9signateur-rigide-Vicea/737bc8d526653bbea500773ee79a20d787f2fd9f), accesat la 1 septembrie 2022

Schwarzfeld, Moses. 2004. *Evreii în literatura populară română*. București: Editura Tritonic.

Stoichiță, Victor Ieronim. 2017. *Imaginea celuilalt. Negri, evrei, musulmani și țigani în arta occidentală în zorii epocii moderne*, 1453-1800 . București: Humanitas.

Tassoni, Luigi. 2012. *Appunti di semiotica dell'immagine e una lettura di Caravaggio*, în "Studia UBB Philologia", LVII, 1, 137-154.

Vaxelaire, J.-L. 2005. *Les noms propres. Une analyse lexicologique et historique*. Paris: Honoré Champion. https://www.persee.fr/doc/onoma_0755-7752_2009_num_51_1_1521 (consultato il 18 giugno 2022)

Sitografia

https://humanitas.ro/humanitas/carte/imaginea-celuilalt ; accesat la 5 august 2019

www.marche.istruzione.it/allegati/2008/bruno_morelli.pdf; accesat la 5 august 2019

https://adevarul.ro/locale/constanta/pictorul-evreu-fascinat-figurile-exotice-musulmanilor-dobrogea-1_57400dd45ab6550cb826df09/index.html#photo-head; accesat la 10 august 2022

https://mondodomani.org/dialegesthai/rch01.htm; accesat la 10 august 2022

https://www.doppiozero.com/materiali/limmagine-senza-titolo; accesat la 10 august 2022

https://journals.openedition.org/estetica/1884; accesat la 10 august 2022

DOI: 10.35923/QR.10.03.25

Adina VELCESCU
(Université de Perpignan
« Via Domitia »)

Les Barbares de l'armée de Trajan sur la Colonne Trajane. Étude iconographique

Abstract: (The Barbarians of Trajan's army on the Trajan Column. Iconographic study) This research aims to try, using epigraphic and iconographic sources, to identify the « barbarian » peoples enlisted in the Roman army during the Dacian wars (101-102 et 105-106 AD), depicted on the scenes of Trajan's Column.

Keywords: *Barbarians, Roman army, auxiliaries, mercenaries, Trajan.*

Résumé : Cette recherche a pour but d'essayer, à l'aide des sources épigraphiques et iconographiques, d'identifier les peuples « barbares » enrôlés au sein de l'armée romaine durant les guerres daciques (101-102 et 105-106 après J.-C.), représentés sur les scènes de la Colonne Trajane.

Mots clés : *Barbares, armée romaine, auxiliaires, mercenaires, Trajan.*

Introduction

Au début de la civilisation romaine, on vit rarement des étrangers/Barbares (non citoyens romains ou de langue latine) au sein de leur armée. Selon Polybe, leur présence était exceptionnelle : « Le vide qui reste à la droite et à la gauche de ces troupes, le long des côtés du camp, est attribué aux troupes étrangères et alliées que les circonstance amènent en renfort ».[1] Lorsque les conflits militaires ont commencé à se prolonger et lorsque les circonstances étaient critiques, on a vu l'armée romaine enrôler de plus en plus fréquemment des guerriers barbares des peuples conquis. Les légions étaient donc accompagnées par des unités formées de citoyens non romains. Sous la République romaine (509- 27 avant J.-C.), on appelait ces unités les *socii* (les alliés).[2] Sous l'Empire romain (27 avant J.-C. - 476 après J.-C.), suite à une réorganisation de l'armée, les *socii* furent remplacés par les auxiliaires[3], un terme qui définit mieux leur fonction, notamment sur le plan tactique.

[1] Polybe, *Histoires*, VI, 31, 9.
[2] Le Bohec 2009, p. 34 ; Feugère 2019, p. 39.
[3] Le Bohec 2009, p. 120.

Auxilia : Les auxiliaires[1] pouvaient ainsi être réparties en *cohors*[2], en *ala*[3], ou en *cohors equitatae*.[4] Afin de permettre leur identification de manière pertinente, les auxiliaires pouvaient porter[5] soit le nom du peuple ou de la population d'où il furent initialement recrutés (cohortes : *Gallorum*, *Brittonum*, *Thracum*, *Dacorum*, etc.) ; soit le nom des provinces (cohortes *II Gallorum Dacica*, *II Gallorum Macedonia*, *II Gallorum Pannonica*) ; soit le nom d'un commandant (*ala Tungrorum Frontoniana*, *ala Gallorum Capitoniana*, etc.) ; soit le nom d'un empereur (*cohors* ou *ala* : *Claudia*, *Flavia*, *Ulpia*, *Aelia*, *Aurelia*) ; ou encore le nom de leurs propres armes (*cohortes* : *gaesatarum*, *sagittariorum*, *catafractariorum*, *scutata*).[6] Un exemple bien connu (essentiellement basé sur des sources littéraires) est celui de César et de la guerre des Gaules, où un bon nombre d'auxiliaires d'origines diverses : gauloises[7], numides[8], espagnoles[9], frondeurs des Baléares[10], archers crétois[11] et germaniques ont été utilisés.[12]

Numeri: À côté des auxiliaires, les Romains ont également utilisé des groupes ethniques qui n'étaient pas totalement intégrés dans l'armée (non regroupés en ailes ou en cohortes par exemple), comme les *numeri*, qui étaient des unités de soldats de l'armée romaine formées de Barbares sans répartition fixe (on peut les considérer comme des auxiliaires « irréguliers »).[13] Et durant l'époque de Trajan (vers l'année 100 après J.-C.), on commença par utiliser les *numeri* dans les campagnes militaires auprès des auxiliaires réguliers.[14] Pour d'autres spécialistes, les *numeri* ne possédaient pas de statut politique ou administratif, mais ils constituaient des unités spécialisées, qui

[1] Les auxiliaires (*boethoi*/*summachoi* en grec et *auxilia* en latin) (voir Le Bohec 2018, p. 50 ; Le Bohec 2019, p. 44) étaient des peuples barbares/non citoyens romains embauchés au sein de l'armée romaine (venant des provinces de l'Empire romain) et avaient pour but de soutenir les légions romaines. Son emploi était tout d'abord exceptionnel et devint par la suite une institution permanente, complètement intégrés dans l'armée romaine. Voir Daremberg, Saglio 1.1, p. 588.

[2] Les *cohors* (cohortes) étaient des unités composées de fantassins (infanterie légère). Voir Le Bohec 2018, p. 52 ; Le Bohec 2019, p. 44.

[3] Les *ala* (les ailes) étaient des unités composées de cavaliers. Voir Arrien, *Art tactique*, 4 et 18.1-18.3 ; Petolescu 2010, p. 207 ; Le Bohec 2018, p. 51 ; Le Bohec 2019, p. 46.

[4] Les *cohors equitatae* étaient des unités mixtes, c'est-à-dire qu'elles étaient composées de fantassins et de cavaliers. Voir Petolescu 2010, p. 207 ; Le Bohec 2019, p. 46-47.

[5] Les noms des troupes pouvaient être peints sur le *vexillum* : voir Feugère 2019, p. 48.

[6] Petolescu 2010, p. 206 ; Le Bohec 2018, p. 54.

[7] César, *Guerre des Gaules*, III, XVIII.

[8] César, *Guerre des Gaules*, II, VII ; II, X.

[9] César, *Guerre des Gaules*, V, XXVI.

[10] César, *Guerre des Gaules*, II, VII ; II, X ; II, XIX.

[11] César, *Guerre des Gaules*, II, VII ; II, X ; II, XIX.

[12] César, *Guerre des Gaules*, VII, LXV.

[13] Les *numeri* étaient des formations ethniques (voir Le Bohec 2018, p. 53 ; Le Bohec 2019, p. 47) de soldats irréguliers, crées et utilisées pour la garde des provinces. Ces troupes étaient formées de soldats barbares originaires de pays autres que ceux où elles stationnaient et se chargeaient de maintenir l'ordre aux frontières.

[14] Daremberg, Saglio 4.1, p. 117 ; Le Bohec 2019, p. 120.

n'existaient que pour désigner une fraction de l'armée en action, dans un sens purement tactique.[1]

Equites singulares Augusti : Il y avait également les *Equites singulares Augusti*, des corps qui faisaient partie des unités militaires d'élites ou de corps particuliers. À côté des cohortes prétoriennes et urbaines[2], l'empereur (comme par exemple Auguste) s'entourait également d'un autre groupe de gardes censés assurer sa sécurité personnelle, composé d'étrangers/Barbares, qu'on nommait les « Germains d'Auguste » ou les « gardes du corps Germains » (*Germani corporis Augusti*).[3] Plus tard, à la place de la garde germaine, l'empereur Trajan institua les *equites singulares Augusti* (« les gardes du corps montés de l'empereur » d'environ 1000 cavaliers).[4] Cette unité formait la garde de l'empereur. Ils participaient, comme les cohortes prétoriennes, aux campagnes militaires auprès de l'empereur. Les *equites singulares Augusti* étaient donc essentiellement composaient de soldats barbares. On faisait appel de préférence à des peuples barbares réputés pour leur adresse à cheval.[5] Les Gaulois, les Germains et les Hispaniques étaient très appréciés, au point que César préféra les utiliser plus que les autres Barbares.[6] On peut même constater que la cavalerie légionnaire de l'époque impériale était marquée de traditions militaires celtiques.[7]

Mercennarius: Dans l'armée romaine nous pouvions aussi rencontrer des mercenaires (du mot grec *mercennarius*). Ils étaient embauchés chez des peuples divers mais qui ne faisaient pas partie de l'ensemble du territoire romain. Le *mercennarius* provenait des contrées situées au-delà du *limes* romain. Certains suggèrent que les mercenaires étaient recrutés dans les cités fédérées.[8] On retrouve l'emploie de ce terme dans le *Bellum Civile* de César, pour décrire le type de recrutement des troupes aux ordres de Pompée.[9] On mentionne également que ce métier de mercenaire n'était pas propre aux Barbares, il était déjà l'industrie de certains Grecs[10] et même Romains.[11] En général les historiens prennent comme définition celle de Y. Garlan qui dit que le mercenaire est comme « un soldat professionnel dont la conduite est avant tout dictée, non par son apparence à une communauté politique, mais par l'appât du gain ».[12]

Les exemples d'enrôlement d'auxiliaires et autres unités barbares au sein de l'armée romaine sont assez nombreux. Un épisode moins bien connu, où les Romains

---

[1] Le Roux 2011, p. 153-172.
[2] Les cohortes urbaines assuraient la sécurité de la ville.
[3] Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 24 ; Daremberg, Saglio 3.2, p. 1800.
[4] Speidel 1994, p. 25 ; Le Bohec 2009, p. 119 ; Le Bohec 2019, p. 40.
[5] Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 24.
[6] Les Gaulois : César, *Guerre des Gaules*, I, XV, 1 ; IV, VI ; V, III ; V, XLVIII, 3 ; VI, VI ; VI, XLIII, 1 ; VII, XXXIV, 1 ; VIII, XI, 2. Les Hispaniques : V, XXVI, 3. Les Germains : VII, LXV, 4. CADIOU 2014, p. 56.
[7] Arrien, *Art tactique*, 32, 3 ; 33.1.
[8] Daremberg, SAGLIO 3.2, p. 1801 ; Daremberg, Saglio 2.2, p. 1210.
[9] César, *Bellum Civile*, III, IV.
[10] Daremberg, SAGLIO 3.2, p. 1784.
[11] Napoli 2010, p. 70.
[12] Garlan 1972, p. 67.

durent enrôler en masse des Barbares dans leur armée, eut lieu sous l'empereur Trajan durant les guerres daciques. La tension entre les Romains et les Daces[1] commença durant le règne d'Auguste (27 avant J.C.-14 après J.-C.).[2] Les Romains avaient atteint la zone du Danube et avaient imposé leur autorité sur les territoires situés au sud du fleuve. Les Daces habitant de l'autre côté du fleuve commençaient à se sentir menacés. Le point culminant de la tension militaire fut atteint sous le règne de Domitien (81-96 après J.-C.), lorsque l'armée romaine fut anéantie par les Daces en 85 après J.-C. Le gouverneur même de la province de Mésie, C. Oppius Sabinus, fut tué.[3] Peu de temps après, une offensive romaine a été conduite par le *praefectus praetorio* Cornelius Fuscus, en 86 après J.-C. Le désastre a été total, l'armée romaine a été complètement anéantie et le général Cornelius Fuscus lui-même perdit la vie.[4] Suite à ces événements, Domitien a été obligé de conclure la paix avec Décébale, le roi des Daces. Cet accord était très désavantageux pour l'Empire, car Rome devait payer un tribut annuel aux Daces :

« Après un séjour de quelques temps à Rome, il [Trajan] entreprit une expédition contre les Daces, songeant à leur conduite, affligé du tribut qu'ils recevaient tous les ans, et voyant avec leurs troupes s'augmenter leur orgueil ».[5]

Une fois arrivé sur le trône, Trajan (98-117 après J.-C.) décida de mettre fin à la menace dace, qui devenait de plus en plus forte, en entament une importante guerre en Dacie. Il y eut deux campagnes militaires menées par Trajan (101-102 et 105-106 après J.-C.). L'armée romaine triompha de cette guerre. À la suite de cette victoire, Trajan érigea son forum au coeur de Rome (inauguré en 112 après J.-C.), ainsi qu'une colonne historiée (inaugurée en 113 après J.-C.). À sa mort la Colonne Trajane devint aussi sa tombe. Afin d'assurer cette victoire, Trajan avait eu recours à l'enrôlement d'un grand nombre de groupe ethniques provenant de trois continents : Europe, Asie et Afrique du nord.

I. Les effectifs de l'armée de Trajan

Le 25 mars 101 après J.-C.[6], l'empereur Trajan part de Rome pour se diriger avec son armée vers la Moesie Supérieure. L'armée romaine était composée de quatre

[1] Le peuple Dace occupait approximativement le territoire de l'actuel Roumanie d'aujourd'hui.
[2] Suétone, *Vie des douze Césars*, t. I, *Auguste*, VIII et XXI.
[3] Suétone, *Vies des douze Césars*, III, Domitien, VI ; Eutrope, *Abrégé d'histoire romaine*, VII, 23, 4 ; Jordanès, *Histoire des Goths*, XIII, 76, p. 31, 144 et la note 131 ; voir également *Fontes*, II, 1970, p. 419 ; Strobel 2019, p. 123.
[4] Tacite, *Agricola*, XLI ; Suétone, *Vies des douze Césars*, III, Domitien, VI ; Juvénal, *Satires*, IV, 111 ; Dion Cassius, *Histoire romaine*, LXVII, 6 et note 5 ; Eutrope, *Abrégé d'histoire romaine*, VII, 23, 4 ; Orose, *Histoires*, VII, 10, 4 ; Jordanès, *Histoire des Goths*, XIII, 78 et p. 32, 144 et la note 132 ; *Fontes*, II, 1970, p. 421 ; Strobel 2019, p. 124-125.
[5] Dion Cassius, *Histoire romaine*, IX, LXVIII, 6 ; *Fontes*, I, 1964, p. 687.
[6] Strobel 1984, p. 162 ; Strobel 2019, p. 294 ; Vulpe 2002, p. 20.

légions de Pannonie : I[1], II[2] Adiutrix, X[3], XIII[4] et XIV[5] Gemina ; de deux légions de Moesie Supérieure : IV(IIII) Flavia[6] et VII Claudia[7] ; de trois légions de Moesie Inférieure : I Italica[8], V Macedonica[9], XI Claudia[10] ; d'une légion de Syrie : VI Ferrata[11] ; et d'autres amenées du Rhin : I Minerva[12] et la *XXX Ulpia*.[13] Soit un total approximatif de 13/14 légions et de 84 000/90 000 soldats[14], sans compter les troupes auxiliaires et les formations ethniques. Les opérations de débarquement étaient maintenues par la flotte *Classis Flavia Moesica* et la *Classis Flavia Pannonica*.[15]

---

[1] Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 24 ; CIL, III, 1004 (=IDR, III/5, 65) ; CIL, III, 1008 (=ILS, 2476 ; IDR, III/5, 74) ; Daremberg, Saglio 3.2, P. 1075 ; Cizek 1980, P. 257 ; Strobel 1984, p. 85 ; Lorinez 2000a, p. 155 ; Piso 2000, p. 205 ; Petolescu 2010, p. 192 ; Strobel 2019, p. 267 ; Petolescu 2021, p. 59, 60.

[2] Une fraction de cette légion a pris part aux guerres daciques. Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 24 ; IDR, III/3, 268 ; Strobel 1984, p. 87 ; Lorinez 2000b, p. 163 ; Petolescu 2010, p. 202 ; Strobel 2019, p. 267 ; Petolescu 2021, p. 133.

[3] Une partie de cette légion a pris part aux guerres daciques. Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 23 ; IDRE, II, 468 ; IDR, II, 237 ; Daremberg, Saglio 3.2, p. 1085 ; Strobel 1984, p. 88, 91-92 ; Gomez-Pantoja 2000, p. 186 ; Piso 2000, p. 220 ; Petolescu 2010, p. 205 ; Strobel 2019, p. 269 ; Petolescu 2021, p. 140.

[4] Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 23 ; AE, 1934, 2 (=IDRE, II, 367) ; Daremberg, Saglio 3.2, p. 1086 ; Cizek 1980, p. 258 ; Strobel 1984, p. 85, 95, 96 ; Le Roux 1985, p. 82, note 20 et 21, p. 94 ; Wolff 2000, p. 203 ; Piso 2000, p. 220 ; Petolescu 2010, p. 200 ; Strobel 2019, p. 267 ; Petolescu 2021, p. 59, 65.

[5] Une division de cette légion a pris part aux guerres daciques. Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 23 ; CIL, III, 1158 (ILS, 2477 ; IDR, III/5, 366) ; CIL, III, 1196 (=IDR, III/5, 574) ; Daremberg, Saglio 3.2, p. 1087 ; Cizek 1980, p. 258 ; Strobel 1984, p. 85, 96 ; Piso 2000, p. 224 ; Petolescu 2010, p. 205 ; Strobel 2019, p. 267 ; Petolescu 2021, p. 141.

[6] Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 24 ; IDR, III/3, 269 a-c ; Daremberg, Saglio 3.2, p. 1080 ; Cizek 1980, p. 258 ; Strobel 1984, p. 86, 89 ; Piso 2000, p. 208 ; Le Bohec-Wolff 2000, p. 240 ; Petolescu 2010, p. 194 ; Strobel 2019, p. 267 ; Petolescu 2021, p. 59, 62.

[7] Une fraction de cette légion a pris part aux guerres daciques. Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 23 ; CIL, XI, 5992 (=IDRE, I, 125) ; Cizek 1980, p. 258 ; Strobel 1984, p. 91 ; Le Roux 1985, p. 82, note 21, p. 94 ; Le Bohec-Wolff 2000, p. 244 ; Petolescu 2010, p. 203 ; Strobel 2019, p. 267 ; Petolescu 2021, p. 136.

[8] Une partie de cette légion a pris part aux guerres daciques. Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 24 ; IDR, II, 556-559 ; IDR, II, 600 ; Daremberg, Saglio 3.2, p. 1076 ; Cizek 1980, p. 258 ; Strobel 1984, p. 86 ; Le Roux 1985, p. 82, note 21 ; Absil 2000, p. 229 ; Popescu 2007, p. 293 ; Petolescu 2021, p. 133.

[9] Une section de cette légion a pris part aux guerres daciques. Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 23 ; CIL, III, 12117 ; CIL, X, 6321 (=ILS, 1035 = IDRE, I, 101) ; IDRE, II, 374 ; Daremberg, Saglio 3.2, p. 1082 ; Cizek 1980, p. 258 ; Strobel 1984, p. 94 ; Le Roux 1985, p. 82, note 21 ; Piso 2000, p. 213 ; Popescu 2007, p. 291 ; Petolescu 2010, p. 195-196 ; Petolescu 2021, p. 106.

[10] Un partie de cette légion a pris part aux guerres daciques. Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 23 ; IDR, II, 602 ; ILD, I, 167 ; IDR, II, 606, AE, 2000, 1264 (=ILD, I, 165) ; IDR, II, 556-557 ; IDR, II, 381 ; Strobel 1984, p. 93 ; Le Roux 1985, p. 82, note 21 ; Popescu 2007, p. 295 ; Strobel 2019, p. 267 ; Petolescu 2021, p. 140.

[11] Une fraction de cette légion a pris part aux guerres daciques. IDR, III/3, 270 ; Petolescu 2021, p. 136.

[12] Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 24 ; Daremberg, Saglio 3.2, p. 1077 ; Cizek 1980, p. 266 ; Strobel 1984, p. 86 ; Le Roux 1985, p. 86, note 38, p. 94 ; Le Bohec 2000b, p. 84 ; Strobel 2019, p. 269.

[13] Dion Cassius, *Histoire romaine*, LV, 24 ; Daremberg, Saglio 3.2, p. 1089-1090 ; Cizek 1980, p. 266 ; Strobel 1984, p. 86, 97 ; Le Bohec 2000a, p. 71.

[14] Strobel 1984, p. 153 ; Le Roux 1985, p. 78 ; Strobel 2019, p. 321.

[15] Srobel 1984, p. 105.

La participation des forces romaines pour l'invasion de la Dacie pouvait probablement s'élever aux environs de 155 000/175 000 hommes.[1] De l'autre côté, nous ne possédons aucune source antique parvenue jusqu'à nous sur l'effectif de l'armée des daces de Décébale. Au niveau de la participation des auxiliaires, les troupes étaient originaires de plusieurs provinces romaines, de Syrie : *Ala I Augusta Ituraeorum*[2], *Cohors I Augusta Ituraeorum Sagittariorum*[3] ; de Cappadoce : *Cohors II Flavia Commagenorum sagittariorum equitata*[4] ; de Bretagne : *Ala I Britannica Civium Romanorum*[5], *Cohors I Brittonum milliaria*[6], *Cohors I Britannica milliaria Civium Romanorum*[7], *Cohors II Britannorum milliaria c.R p.f*[8] ; de Pannonie : *Ala II Pannoniorum*[9], *Cohors I Pannoniorum Veterana Pia Fidelis*[10], *Cohors I Montanorum c. R.*[11] ; de Rhétie : *Cohors I Vindelicorum milliaria c.R p.f.*[12] ; *Cohors VIII Raetorum equitata*[13] ; de Gaule : *Ala I Claudia Gallorum Capitoniana*[14] ; *Cohors II Gallorum Macedonica*[15], *Cohors V Gallorum Pannonica*[16] ; d'Ibérie : *Ala I Asturum*[17] ; *Cohors I Flavia Hispanorum*

[1] Strobel 1984, p. 154 ; Strobel 2019, p. 321.
[2] AE 1990, 860 ; RMD, 148 ; IDRE II, 307 ; ILD, I, 10 ; CIL XVI, 57 (= IDR I, 2) ; CIL XVI, 163 (= IDR I, 3) ; Petolescu 2002, p. 74 ; Petolescu 2021, p. 170-171.
[3] CIL XVI, 42; CIL XVI, 47; CIL, XVI, 57; Petolescu 2002, p. 116; Petolescu 2021, p. 234.
[4] IDRE II, 307 ; IDR I, 3 (=CIL, XVI, 163) ; CIL XVI 39 ; RMD V 335 ; Petolescu 2002, p. 97; Popescu-Tentea 2006, p. 136; Popescu-Tentea 2006a, p. 87; Popescu-Tentea 2018, p. 48; Petolescu 2021, p. 206.
[5] CIL XVI 47; IDRE I, 154 = (AE 1980, 496); Petolescu 2002, p. 66; Petolescu 2021, p. 161.
[6] CIL XVI, 54; CIL, XVI, 160 (= IDR, I, 1); Petolescu 2002, p. 87 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 85 ; Popescu-Tentea 2018, p. 39-40 ; Petolescu 2021, p. 190.
[7] CIL XVI, 49; CIL XVI, 54; CIL, XVI, 57 (=IDR, I, 2) ; AE, 2011, 1790 ; RMD, III, 148 ; Petolescu 2002, p. 86 ; Popescu-Tentea, 2006b, p. 85-86 ; Popescu-Tentea 2018, p. 39 : Petolescu 2021, p. 188-189.
[8] CIL XVI, 46; RMD III 148 ; CIL XVI, 57 (= IDR I,2) ; CIL XVI, 163 (= IDR I,3) ; RMD IV 226 ; Petolescu 2002, p. 89 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 86 ; Popescu-Tentea 2006b, p. 58 et 61 ; Popescu-Tentea 2018, p. 40-41 ; Petolescu 2021, p. 193.
[9] IDRE II, 307 ; IDR I, 3 ; AE 1969-1970, 583 = IDRE II, 363 ; Petolescu 2002, p. 75 ; Popescu-Tentea 2006, p. 134 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 83 ; Popescu-Tentea 2018, p. 25.
[10] IDRE II, 307 ; CIL XVI 54 (= IDR I, 3) ; RMD III 148 ; Popescu-Tentea 2006, p. 140 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 95 ; Popescu-Tentea 2006b, p. 59 ; Popescu-Tentea 2018, p. 67 ; Petolescu 2021, p. 241.
[11] Cette *cohors* a pris part à la deuxième guerre dacique : RMD,148 (= IDRE II, 307) ; CIL XVI, 163 (= IDR I, 3) ; CIL XVI 42 ; CIL XVI 47 ; Petolescu 2002, p. 117-118 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 94 ; Popescu-Tentea 2018, p. 65 ; Petolescu 2021, p. 238.
[12] CIL XVI 46 ; RMD III 48 (= IDRE II, 307) ; CIL XVI 163 (= IDR I, 3) ; Petolescu 2002, p. 125 ; Tentea-Popescu 2002/2003, p. 296 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 97-98 ; Popescu-Tentea 2006b, p.61 ; Popescu-Tentea 2018, p. 74 ; Petolescu 2021, p. 248.
[13] CIL XVI, 26, 30, 31, 47; CIL XVI, 54 ; RME, 148 = AE 1990, 860 = IDRE II, 307 ; Petolescu 2002, p. 119.
[14] IDR III/4 326-327 ; TIR I, 35, 28 ; Petolescu 2002, p. 69 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 81 ; Petolescu 2021, p. 164.
[15] RMD, 148 ; AE, 1990, 860 ; IDRE II, 307 ; CIL XVI, 57 (= IDR I, 2) ; CIL XVI, 163 (= IDR I, 3) ; Petolescu 2002, p. 105 ; Popescu-Tentea 2006, p. 137 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 90 ; Popescu-Tentea 2018, p. 55 ; Petolescu 2021? p. 219.
[16] RMD, III, 148 ; IDRE II, 307 ; CIL XVI 163 (= IDR I, 3) ; Petolescu 2002, p. 107 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 91 ; Popescu-Tentea 2018, p. 56 ; Petolescu 2021, p. 222.
[17] Participation à la première guerre dacique. CIL IX 4753 = (ILS, 1350 ; IDRE I, 112) ; Petolescu 2002, p. 63 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 80 ; Petolescu 2021, p. 155.

milliaria equitata[1], *Cohors I Hipanorum Pia Fidelis Civium Romanorum*[2], *Cohors II Hispoanorum equitata*[3] ; de Thrace : *Cohors I Thracum Civium Romanorum Pia Fidelis*[4], *Cohors VI Thracum veterana equitata*[5] ; de Crète : *Cohors I Cretum Sagittariorum*[6] ; de Belgique : *Cohors V Lingonum*[7] ; de Macédoine : *Ala I Vespasiana Dardanorum*[8] ; de Numide : *Cohors II Flavia Numidarum*[9] ; de Germanie Inférieure : *Cohors Ubiorum*[10] ; de Chypre : *Cohors IV Cypria Civium Romanorum*.[11]

On également participé aux guerres daciques une troupe auxiliaire composée de citoyens romains : *Ala I civium Romanorum*[12] ; ainsi qu'une troupe mixte servant à accueillir d'autres unités : *Ala I Claudia Nova Miscellanea*.[13] D'autres séries de formations ethniques ont également participé aux guerres daciques : *Pedites singulares Britannici*[14] ; *Numerus Germanicianorum exploratorum*[15] ; *Numeri Maurorum*[16] ; *Palmyreni sagittarii*[17] ; et les *Symmachiarii Astures*.[18]

---

[1] CIL XVI, 46 ; RMD 143 ; CIL III 1627. ; Petolescu, 2002, p. 111-112 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 93 ; Popescu-Tentea 2018, p. 59 ; Petolescu 2021, p. 228.

[2] CIL XVI 57 (= IDR I, 2) ; CIL XVI 163(= IDR I, 3) ; RMD IV 216 ; Popescu-Tentea 2006, p. 140 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 93 ; Popescu-Tentea 2006b, p. 58 ; Popescu-Tentea 2018, p. 58 ; Petolescu 2021, p. 227.

[3] IDRE II, 307 ; IDR I, 3 ; CIL XVI 46 ; Petolescu 2002, p. 113 ; Popescu-Tentea 2006, p. 128 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 94 ; Popescu-Tentea 2018, p. 60. Cette *cohors* a participé à la construction du pont sur le Danube : CIL, III, 1703 ; IDR, II, 104 ; ILD, I, 76 ; Petolescu 2021, p. 230.

[4] CIL XVI, 46 ; CIL XVI 164 ; RMD III 148 ; CIL XVI 57 (= IDR I, 2) ; CIL XVI 163 (= IDR I, 3) ; Petolescu, 2002, p. 122 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 96 ; Popescu-Tentea 2006b, p. 59 ; Popescu-Tentea 2018, p. 70 ; Petolescu 2021, p. 244.

[5] CIL XVI, 46 ; IDR I, 3 ; RMD I, 6. ; Petolescu 2002, p. 123 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 96-97 ; Popescu-Tentea 2018, p. 73 ; Petolescu 2021, p. 245.

[6] CIL XVI 163 (= IDR I, 3) ; RMD IV 226 ; Petolescu 2002, p. 100 ; Popescu-Tentea 2006a, p.88-89 ; Popescu-Tentea 2018, p. 50 ; Petolescu 2021, p. 209 ; Cette *cohors* a également participé à la construction du pont sur le Danube : CIL, III, 1703, 2 (=14216 ; IDR, II, 103) ; Petolescu 2021, p. 209.

[7] CIL XVI, 163 (= IDR I, 3) ; Petolescu 2002, p. 117 ; Petolescu 2021, p. 236.

[8] CIL VIII 9990 = ILS 1352 = IPD 796 = IDRE II, 468 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 81.

[9] IGB III 1741bis = AE 1965, 147 = IDRE II 350 ; Petolescu 2002, p. 118 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 95.

[10] CIL XVI, 44 ; CIL XVI, X, 6015 ; ISM, V, 24 ; AE 1997, 1330 ; OPRIS 1997, p. 277-278 ; Petolescu 2002, p. 124 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 97 ; Petolescu 2021, p. 247.

[11] RMD, III, 148 ; CIL XVI 54 ; IDRE II, 307 ; CIL XVI, 57 (= IDR I, 2) ; Petolescu 2002, p. 102 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 89 ; Popescu-Tentea 2018, p. 51 ; Petolescu 2021, p. 214.

[12] RMD 148 = (IDRE II, 307) ; CIL XVI; 57 = (IDR I, 2) ; Petolescu 2002, p. 61 ; Tentea-Popescu 2002/2003, p. 261 ; Petolescu 2021, p. 153.

[13] AE, 1972, 573 (=IDRE, II, 376) ; CIL III, 14216 = (IDR II, 43) ; Petolescu 2002, p. 70 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 80 ; Petolescu 2021, p. 165.

[14] CIL XVI 54 ; Strobel 1984, p. 148 ; Petolescu 2002, p. 129 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 98 ; Popescu-Tentea 2018, p. 76 ; Petolescu 2021, p. 254.

[15] CIL III, 12574 (= AE 1912, 304 = IDR III/3, 262) ; CIL III, 8074, 29b ; AE 1972, 487 ; AE 1974, 548 ; Strobel 1984, p. 148 ; Petolescu 2002, p. 131 ; Strobel 2019, p. 269 ; Petolescu 2021, p. 257.

[16] CIL, XVI, 108 (=IDR, I, 16) ; CIL XVI, 114 (= IDR I, 29) ; Petolescu 2002, p. 134-135 ; Popescu-Tentea 2018, p. 76 ; Petolescu 2021, p. 260.

[17] IDR I, 5 (= RMD, 17) ; CIL XVI, 68 (= IDR I, 6) ; Petolescu 2002, p. 138 ; Petolescu 2021, p. 268-269.

[18] AE, 1926, 88 ; IDRE, I, 177 ; Strobel 1984, p. 148 ; Petolescu 2021, p. 278.

II. Les troupes auxiliaires et ethniques représentées sur les scènes de la Colonne Trajane

Les troupes barbares au sein de l'armée de Trajan se distinguent assez facilement des prétoriens ou des légionnaires par leur équipement militaire différent. Mais nous verrons plus loin que quelques éléments peuvent parfois être en communs, comme les sandales et le casque.[1]

a. Les auxiliaires à « cravate/écharpe »

Ces auxiliaires sont vêtus d'une cotte de mailles composée d'anneaux (*lorica hamata*)[2], arrivant approximativement en-dessous du fessier. Cette protection paraît être lisse sur la majorité des représentations iconographiques mais cela est dû à l'érosion[3], les détails de la structure sont cependant encore visibles sur quelques scènes (scènes XXIV, CXV, CLIII fig. 1.3, 1.5, 1.6). Au niveau des épaules et du bas, on voit une dentelle découpée en ligne brisée (c'est-à-dire en « V »). En-dessous, près du corps, on peut apercevoir une tunique, sans doute pour protéger le corps des aspérités de la cotte de mailles, qui dépasse ainsi de quelques centimètres l'armure (au niveau des épaules et du bas). Cette tunique est le plus souvent à coupe droite mais également pourvue de franges (scène CXXXVII fig. 1.11). On peut voir sur quelques scènes des auxiliaires qui portent un manteau, assez long et frangé (scènes XXI, XXXIII, XXXV, XXXVI, XLIV fig. 1.1). On notera qu'ils (fantassins et cavaliers) ne portent jamais de manteau lorsqu'ils sont sur un champ de bataille en confrontation avec l'ennemi. Par-dessus la cotte de mailles, au niveau du cou, il y a un tissu qui peut s'apparenter à une cravate/écharpe d'aujourd'hui (fig. 1.2, 1.4). En bas du corps, ils portent un pantalon qui va jusqu'aux mollets (*bracae, feminalia*).[4] Pour la défensive, ils utilisent des boucliers ovales, richement décorés, et pourvus de deux poignées à l'arrière (scènes LXVIII, LXXIV, CXXXV fig. 1.10). Puis, pour l'offensive ils employaient de grandes épées portées sur le flanc droit (scènes XI, XXXVII, LXXII fig. 1.8), des lances (sculptées : scènes LXVI, CXIII fig. 1.9 ; ou non sculptées[5] : scènes XXXVII, CXLIV-CXLV fig. 1.8, 1.12) et des arcs (scène XXIV fig. 1.7). Ensuite, on peut remarquer que les auxiliaires portent un casque et des sandales similaires aux prétoriens et légionnaires. Les casques étaient ronds, lisses, surmontés (scènes XXI, XXXII,

[1] Stefan-Chew 2015, p. 71.
[2] Cichorius 1896, p. 111, 114, 119-120 ; Lehmann-Hartleben1926, p. 106 ; Stefan-Chew 2015, p. 71.
[3] Coulston 1989, p. 33 ; Stefan-Chew, p. 71 ; Strobel 2019, p. 289.
[4] Gaffiot 1934, p. 226 (*bracae*), 658 (*feminalia*) ; Stefan-Chew 2015, p. 71.
[5] Certains chercheurs suggèrent que la plupart des armes ont été sculptées en métal à cause d'un manque de place dans les compositions des scènes de la Colonne Trajane : voir Stefan-Chew 2015, p. 73 ; Strobel 2019, p. 288. Cependant, il ne s'agirait pas d'un manque de place, mais plutôt un point de vue technique et esthétique. Certains personnages se détachent davantage du relief (car les compositions comportent plusieurs plans et profondeurs) et les sculpteurs ne pouvaient pas sculpter leurs armes. Afin de ne pas déformer certaines armes des personnages, les sculpteurs ont décidé de les créer en 3D, forgées dans un métal, et de les placer dans les poignets creusés. C'est pourquoi les armes détachées ne sont plus visibles car depuis elles ont complètement disparues.

XXXVII, LIV, LXIII, XCIV, CXV, CXXXI, CXLII-CXLV, CLI) ou pas d'un anneau (scènes XXIV, LXXII, CXII), et pourvus de protège-nuque et de paragnathides. Les casques étaient également renforcés par deux bandes verticales qui se croisaient au sommet.

Les auxiliaires à cravate/écharpe apparaissent de nombreuses fois sur la Colonne Trajane, en tant que fantassins et cavaliers, participant ainsi à plusieurs tâches durant les deux campagnes. Ces auxiliaires prenaient part à la quasi-totalité des batailles. On les envoyait très souvent en première ligne, seuls (scènes XXIX, XXXVII, CXII, CXLII-CXLV, CXLVIII, CLI, CLIII), aidés par des groupes ethniques (scènes XXIV, XXXVIII, LXVI, LXX, LXXII) et quelquefois aux côtés des légionnaires (scènes XL, CXIII, CXV). Quand ils ne se trouvaient pas en première ligne, ils se tenaient prêt à renforcer l'effectif militaire si besoin (scènes XXI, LI, LXIII), ou partir en exploration avec l'empereur (scènes XXXVI, CVIII, CXXXI). Les auxiliaires participaient également à la défense des camps romains (scènes XXXII, XCIV-XCV, CXXXIV), au transport des bagages (scènes XXXIII, XXXV, XLVI, CVII), à surveiller les prisonniers (scène XL), et quand il était nécessaire ils se soignaient entre eux (scène XL). Ils assistaient aussi aux allocutions de l'empereur (scènes XLII, LIV, CXXXVII) et à des scènes de soumission des Daces (scènes LXXV, CXVIII). Trajan ne manquait pas de récompenser individuellement ces auxiliaires (scène XLIV).[1]

Ces auxiliaires se distinguaient également par une coutume militaire assez étrange et sanglante, consistant à couper les têtes de leurs ennemis. Durant les guerres daciques, cette pratique ne fut pas utilisée par les légionnaires romains[2] ou par les autres groupes ethniques, seulement par les auxiliaires à cravate/écharpe. Ces derniers paraissent être, sur les scènes de la Colonne Trajane, des chasseurs de têtes.[3] Dans plusieurs scènes, on peut voir ces auxiliaires avec la tête coupée d'un Dace[4], à la main (scènes XXIV, LXXII, CXIII fig. 2.1, 2.4, 2.5), sur des piquets (scène LVI fig. 2.3) ou encore plus terrible dans la bouche (scène XXIV fig. 2.2), pour l'exhiber aux autres et essentiellement à l'Empereur. Il semblerait que cette moeurs ait été tolérée par Trajan

[1] Cela précédait une belle victoire de la part des Romains qui s'était succédée par de nombreux prisonniers daces (voir la scène XLIII).

[2] Bien que le confort intellectuel puisse être dérangé, cette pratique des têtes coupées, hors guerres daciques, n'était pas si étrangère aux Romains : voir Voisin 2008, p.32-33. On note également que durant la période de la République, les Romains pratiquaient la décimation pour punir son armée (en cas de défaite, de fugue, etc.). Plusieurs cas de décimation nous ont été rapportés par les auteurs antiques : Polybe, *Histoires*, VI, 38 ; Tite-Live, *Histoire romaine*, II, LIX (en 471 av. J.-C.) ; Plutarque, *Vies*, t. VII, *Crassus*, 10, 4 ; Appien, *Guerres civiles*, I, CXVIII (en 71 av. J.-C.). Cette pratique perdura jusqu'au début de la période de l'Empire : Suétone, *Vie des douze Césars*, t. I, *Auguste*, XXIV ; Tacite, *Annales*, III, XXI.

[3] Des contradiction sur les identifications des coupeurs de têtes existent. Selon J.L. Voisin la pratique des têtes coupées, visible sur les scènes de la Colonne Trajane, serait pratiquée non par des auxiliaires barbares mais plutôt par des citoyens romains : Voisin 1984, p. 292. Cette affirmation se base sur aucun soutient scientifique.

[4] Voisin 2008, p. 34.

puisqu'elle est répétée plusieurs fois, dans la première et dans la deuxième guerre daciques (scènes XXIV, LVI, LXXII, CXIII).[1]

En ce qui concerne l'identification de ces auxiliaires à cravate/écharpe, plusieurs éléments peuvent probablement nous orienter sur leur origine. La présence de la cotte de mailles annulaire, parmi le costume de ces derniers, pourrait être un « clin d'oeil » sur l'origine probable celto-gauloise assez bien connue.[2]

Aussi, la coutume des têtes coupées peut également être un élément d'identification ethnique. Dans la littérature antique, il est écrit que les Celto-Gaulois avaient plusieurs façons d'exhiber leurs trophées de guerre. L'une d'elles est expliquée par Strabon et cela consistait à ramener des têtes coupées de leurs ennemies pour ensuite les clouer devant la porte de leur maison : « […] Leur irréflexion s'accompagne aussi de barbarie et de sauvagerie, comme si souvent chez les peuples du Nord ; je pense à cet usage qui consiste à suspendre l'encolure de leur cheval les têtes de leurs ennemis quand ils reviennent de la bataille, et à les rapporter chez eux pour les clouer devant les portes. […] ».[3] On associe souvent la pratique des têtes coupées aux Celto-Gaulois, faisant la chasse aux têtes une exclusivité chez ce peuple, alors que d'autres Barbares n'en ignoraient pas l'usage.[4] La coutume des têtes coupées était également connue chez d'autres peuples barbares, notamment chez les Scythes pour justifier leur droit au butin[5], et chez les Thraces pour glorifier leur victoire militaire.[6]

La cravate/écharpe peut également nous aider à identifier ces auxiliaires. Cet élément n'apparait pas sur d'autres représentations iconographiques, et peut vraisemblablement être un élément symbolique. Il est probable que la cravate/écharpe ait remplacé le torque, un élément lourd, encombrant et inadéquat sur un équipement militaire. Le torque était un élément de parure (du cou) spécifique aux Celto-Gaulois.[7] La cravate/écharpe ne semble pas avoir une quelconque utilisation dans l'équipement de ces auxiliaires et peut simplement être un élément précieux comme le torque.

Il serait probable que les auxiliaires à cravate/écharpe soient d'origine celto-gauloise, la tenue vestimentaire peut correspondre, ainsi que leur comportement militaire (moeurs des têtes coupées). Les origines thraces peuvent être écartées, puisque

[1] Cette moeurs semble être tolérée par l'empereur Trajan puisqu'elle est répétitive et visible tant sur les scènes de la première que sur la deuxième guerre dacique. Cependant, C. Cichorius suggère le contraire, que Trajan désapprouverait ce comportement : voir Cichorius 1896, p. 340. L'hypothèse de C. Cichorius ne peut pas être retenue, car la répétition prouve le contraire. Nous notons également une étude interessante qui monte que Trajan n'était pas un empereur « si parfait » : voir Galinier 2018, p. 12.

[2] L'auteur antique Varron attribue l'invention de la cotte de mailles aux Celto-Gaulois : Varron, *La langue latine*, V, XXIV, 116 ; Feugère 2019, p. 74. On peut faire également une approche iconographique avec le guerrier celto-gaulois de Vachères (conservée au Musée lapidaire d'Avignon depuis 1892). Il porte une cotte de maille et un torque au cou. Voir Reinach 1893, p. 270-272 ; Esperandieu 1907, p. 38, n°35 ; Barruol 1996, p. 9-10.

[3] Strabon, *Géographie*, IV, 4, 5.

[4] Voisin 1984, p. 241 ; Voisin 2008, p. 27-28, 30.

[5] Hérodote, *Histories*, IV, 64 ; Pomponius Mela, *Chorographie*, II, 1, 12.

[6] Tite-Live, *Histoire romaine*, XLII, 60.

[7] Anonyme, *Les Hommes illustres de la ville de Rome*, XXVIII ; Tite-Live, *Histoire romaine*, VII, 10.

nous ne retrouvons aucun élément vestimentaire thrace sur le costume des auxiliaires ; les origines scythes également, car l'enrôlement de ces derniers durant les guerres daciques n'est pas attesté.

Nous possédons plusieurs noms de troupes auxiliaires ayant participé aux guerres daciques, qui pourraient de manière plausible, coïncider aux auxiliaires à cravate/écharpe représentés sur les scènes de la Colonne Trajane. De ce fait, les auxiliaires d'origines celto-gauloises sont concernées : *Ala I Claudia Gallorum Capitoniana*[1] ; *Cohors II Gallorum Macedonica*[2], *Cohors V Gallorum Pannonica*.[3] Ces réflexions restent des hypothèses, pour le moment nous n'avons pas la certitude de l'origine exacte de ces auxiliaires.

Au niveau tactique, ces auxiliaires étaient utilisés pour attaquer de front l'ennemie, ils étaient donc essentiellement envoyés en première ligne. On voit que, durant les deux guerres daciques, Trajan sollicita principalement les auxiliaires à cravate/écharpe pour pratiquement toutes les confrontations, dans les endroits où régnait de fortes tensions, contrairement aux troupes légionnaires qui eux étaient rarement envoyées en première ligne[4] (on peut les voir uniquement sur les scènes XL, CXIII et CXV). Trajan préférait garder ses légionnaires en renfort[5] (scènes XXII, XXIV, XXVI, XL, LXIII, LXXII, XCVI, CXIV), pour des travaux de construction (scènes XI, XII, XVI, XIX, XX, XXXIX, LX, LXV, LXVI, LXXIII, XCVI, CXVI, CXXVII, CXXIX, CXXXIII), pour défricher les forêts (scènes XV, XXIII, LII, LVI, LXVIII, LXIX, CXVII), ou encore pour gérer les stocks alimentaires (scènes CX, CXXIV).

b. Les signiferi, aquiliferi, vexilliarii

Les porteurs d'enseignes, comme les *signiferi*[6] (fig. 3.1, 3.3-6) et les *aquiliferi*[7] (fig. 3.2), et les porteurs d'étendards, comme les *vexillarii*[8] (fig. 3.1), sont habillés et armés de la même manière que les auxiliaires à cravate/écharpe. Cependant, deux éléments caractérisent ces porteurs, par le fait qu'ils soient couverts d'une peau de bête par-dessus la tête[9] (fig. 3.1-6), et par le port de petits boucliers ronds (fig. 3.4-5). On

[1] IDR III/4 326-327 ; TIR I, 35, 28 ; Petolescu 2002, p. 69 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 81 ; Petolescu 2021, p. 164.
[2] RMD, 148 ; AE, 1990, 860 ; IDRE II, 307 ; CIL XVI, 57 (= IDR I, 2) ; CIL XVI, 163 (= IDR I, 3) ; Petolescu 2002, p. 105 ; Popescu-Tentea 2006, p. 137 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 90 ; Popescu-Tentea 2018, p. 55 ; Petolescu 2021? p. 219.
[3] RMD, III, 148 ; IDRE II, 307 ; CIL XVI 163 (= IDR I, 3) ; Petolescu 2002, p. 107 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 91 ; Popescu-Tentea 2018, p. 56 ; Petolescu 2021, p. 222.
[4] Coulston 2001, p. 127.
[5] Les légionnaires se tenaient à l'arrière, prêt à intervenir pour soutenir les auxiliaires et les groupes ethniques sur les champs de batailles.
[6] Les *signiferi* portent les enseignes des différentes légions et également des prétoriens.
[7] Les *aquiliferi* sont les porteurs de l'aigle. Depuis l'époque de Marius (157-86 av. J.-C.), l'aigle (représentation zoomorphique de Jupiter) est devenu l'enseigne commune des légions romaines. Voir Feugère 2019, p. 45-46 ; Le Bohec 2019, p. 69.
[8] Les *vexillarri* portent les enseignes des détachements de *cohors* ou d'*ala*. Voir Feugère 2019, p. 48.
[9] Cichorius 1896, p. 36 ; Richmond 1935, p. 6 ; Coulston 1989, p. 33.

remarque que les *aquiliferi* et les *vexillarii* peuvent être aperçus quelquefois sans cette peau sur la tête[1], alors que les *signiferi* en sont pourvus à chaque apparition (scènes IV, X, XXII, XXIV, XXVII, XL, XLII, XLVIII, LI, LIII, LIV, LXI, LXIII, LXXIV, LXXXVII, XCIX, CII, CIV, CVI-CVII, CXIII, CXXIII, CXXV, CXXXVII).[2]

Ces porteurs apparaissent essentiellement en tête de troupes de légionnaires en marche (scènes IV-V, XXII, XXIV, XXVI, XL, XLVIII, LI, LXIII, CVI, CVIII, CXXIII), ou lors des allocutions de l'empereur (scènes X, XXVII, XLII, LIV, LXI, LXXIV, CIV, CXXV, CXXXVII), mais également dans des camps romains (scène CXIII), et lors de cérémonies religieuses (scènes LIII, XCIX, CII).

Leur identification ethnique est complexe à déterminer, mais peut être rapprochée des hypothèses soutenues sur les auxiliaires à cravate/écharpe.

c. Les musiciens

Au sein de l'armée romaine nous pouvons voir des musiciens qui utilisaient des instruments à vent pour donner certains ordres militaires : il y avait ainsi le *tubicen*, « le joueur de trompette » (fig. 4.1), qui sonnait la charge, la retraite et les tours de garde des troupes[3] ; et le *cornicen*, « le sonneur de cor » (fig. 4.2-5), qui signalait le départ et l'arrêt pour les troupes.[4] Ils sont habillés et équipés exactement comme les porteurs d'enseignes ou d'étendards, c'est-à-dire avec la tenue des auxiliaires à cravate/écharpe, coiffés d'une peau de bête par-dessus la tête[5] (fig. 4.3-5) et munis d'un bouclier rond (fig. 4.4).

Dans ce contexte militaire, cette peau de bête par-dessus la tête peut ainsi signifier la représentation zoomorphique d'un dieu, c'est-à-dire un animal associé à une divinité. On peut identifier deux sortes d'animaux : le lion et le loup. Ici en l'occurrence le dieu Mars (ou d'autre dieux) peut être présent.[6] Les *signiferi*, *aquiliferi*, *vexilliarii* et les musiciens sont les seuls auxiliaires à porter la peau de bête par-dessus la tête. Cette peau de bête leur donnait un aspect assez étrange, archaïque et « barbare » et devait certainement signifier quelque chose. En effet, nous pouvons voir qu'ils étaient les plus exposés et également les seuls à ne pas pouvoir se défendre correctement lorsqu'il le fallait du fait d'avoir les mains prises par les accessoires liés à leur rôle. Ils étaient donc des cibles faciles. On suppose ainsi que l'animal sur leur tête pouvait être une représentation divine (zoomorphique) qui les aider à les protéger des ennemies.

---

[1] *Aquiliferi* sans peaux de bête : scènes IV, XXII, CVIII ; *Aquiliferi* avec peaux de bête : scènes LXI, LXIII, CIV ; *Vexillarii* sans peaux de bête : scènes IV, VII, CVI-CVII ; *Vexillarii* avec peaux de bête : XL, LI, LIV, CII.

[2] Dans des conditions plus détendues, on peut voir les *signiferi* sans la peau de bête sur la tête (voir scène LXXVII).

[3] Le Bohec 2019, p. 70.

[4] Le Bohec 2019, p. 70.

[5] Cichorius 1896, p.37 ; Coulston 1989, p. 33.

[6] Le loup était associé comme symbole au dieu Mars (le dieu de la guerre). Daremberg, Saglio 3.2, p. 1616-1617 ; Velcescu 2010, p. 112, note 276.

Les sonneurs de trompette apparaissent essentiellement dans des scènes religieuses exigeant une tenue civile (scènes VIII, CIII fig. 4.1), alors que les joueurs de cor sont pour la plupart présents aux côtés des troupes légionnaires en marche (scènes V, XXVI, XL, LXI, CII, CVI, CVIII, CXXIII). Quelquefois ces derniers peuvent être également présents lors des scènes religieuses en tenue civile (scènes VIII, CIII fig. 4.2).

Du fait de leur ressemblance avec les auxiliaires à cravate/écharpe et avec les porteurs d'enseignes et d'étendards, nous pouvons avancer les mêmes hypothèses proposées précédemment sur leur identification.

d. Les *singulares Augusti*

Trajan avait une garde impériale qui pouvait être montée (*equites singulares Augusti*)[1] ou à pieds (*pedites singulares Augusti*).[2] Ils étaient vêtus et armés comme les auxiliaires à cravate/écharpe.[3] Cette garde impériale se trouvait essentiellement à proximité de l'empereur pour le protéger (scènes XVI, XVIII, XXIV, XLII, LXXII, CII, CV, CXIV, CXLI fig. 5.1, 5.4), mais elle jouait également d'autres rôles, comme monter la garde pendant que les troupes légionnaires étaient affectées aux travaux (scènes XI, XIV, LXVIII), ou garder un camp (scènes XXI, LXII, CIX, CX, CXIII, CXXVIII fig. 5.2-3), et servir également d'explorateurs (scènes XXXVI, LXXXIX).

Les *singulares Augusti* de Trajan étaient donc composées de Barbares. En ce qui concerne leur identification ethnique, au niveau iconographique cela reste encore difficile à éclaircir. Cependant, grâce à l'épigraphie nous savons que les *Pedites singulares Britannici*[4] ont participé aux guerres daciques auprès de Trajan. Il est ainsi plausible que ces gardes barbares soient d'origine britannique.

Cette garde n'est pas à confondre avec celle des prétoriens (on les reconnait avec leur casque à panache, voir scène CIV). Celle-ci aurait participé à l'assassinat de l'empereur Domitien, aussi Trajan préféra-t-il s'entourer de *singulares Augusti*, une garde aussi fidèle qu'habile[5] placée sous les ordres du préfet du prétoire.[6] Cependant les cohortes prétoriennes ont bien participé aux guerres daciques[7], des enseignes prétoriennes étant visibles sur les scènes de la Colonne Trajane (scènes V, XXIV, XXXIII, XL, XLII, LI, LIII, LIV, LXIII, LXXIV, LXXXVI, LXXXVII, XCIX, CII, CIV, CXIII, CXXXVII fig. 3. 1, 4-6).[8]

---

[1] Strobel 1984, p. 31, 244 ; Stefan-Chew 2015, p. 72 ; Strobel 2019, p. 289-290.
[2] Strobel 1984, p. 244.
[3] Strobel 1984, p. 241, 243.
[4] CIL XVI 54 ; Strobel 1984, p. 148 ; Petolescu 2002, p. 129 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 98 ; Popescu-Tentea 2018, p. 76 ; Petolescu 2021, p. 254.
[5] Ursu 1971, p. 38 ; Speidel 1994, p. 24-25.
[6] Jallet-Huant 2004, p. 19.
[7] Jallet-Huant 2004, p. 48, 85 ; Bennett 2006, p. 127.
[8] Les enseignes prétoriennes étaient richement décorées par des couronnes honorifiques et des médaillons portant au centre le portrait impérial. Au sommet, les enseignes pouvaient être surmontées par divers éléments, comme des effigies, un aigle, des couronnes, des victoires ailées, etc. Les enseignes légionnaires

e. Les troupes germaniques

Parmi les auxiliaires et les légionnaires nous pouvons voir plusieurs troupes ethniques spécialisées, engagées en général pour leur pratique d'armes et leur tactique de lutte spécifiques.

On voit des Germains[1] (fig. 6. 1-6), torse nu, vêtus d'un pantalon retroussé à la taille, et qui portent des boucliers ovales. Ils utilisaient essentiellement la massue comme arme offensive (scènes XXIV, XXXVI, XXXVIII, LXX fig. 6. 1-4). Des épées font également partie de leur équipement (scènes XL, CVIII fig. 6. 6), tandis que d'autres armes ne sont pas visibles (scènes XLII, LXVI, LXXII CXV fig. 6. 5). Dans certaines scènes, on peut apercevoir au niveau de la coiffure un bandeau (scène LXXII), ou un chignon latéral, suggérant ainsi la présence de Germains-Suèves[2] (scènes XXVII, XL, XLII fig. 7.1-3).

Lors des confrontations militaires, ces Germains étaient utilisés pour la lutte rapprochée et pour briser les lignes ennemies. En ce qui concerne leur identification, nous pouvons peut-être faire le lien avec ces noms trouvés dans l'épigraphie : *Cohors I Vindelicorum milliaria c.R p.f.*[3] ; *Cohors VIII Raetorum equitata*[4] (de Rhétie) ; *Cohors Ubiorum*[5] (de Germanie Inférieure).

Dans les scènes XCII et XCVII, on rencontre des soldats en train d'abattre des arbres pour dégager le chemin afin de construire des routes. Ils sont vêtus d'une tunique courte laissant le torse à moitié nu (fig. 8.1-2). Alexandre Simon Stefan pense que les soldats représentés ici sont des légionnaires.[6] Cette affirmation ne semble pas pertinente. Une analyse plus approfondie nous permet de voir dans un premier temps que les légionnaires exécutaient des travaux en gardant toujours l'armure sur eux et leurs boucliers rectangulaire courbé à côté d'eux (scènes XI, XII, XV, XVI, XIX, XX, XXIII, XXXIX, LII, LVI, LX, LXV, LXVIII, LXIX, LXXIII, XCVI, CXVII, CXXVII, CXXIX). Tandis que sur les scènes XCII et XCVII, les soldats ne portent pas d'armure sur eux et ne semble pas être des Romains. De plus, non loin d'eux se trouve des boucliers hexagonaux. Ces boucliers n'étaient pas utilisés par les Romains mais

étaient bien différentes. Elles étaient décorées par de nombreuses (cinq ou six) phalères (décorations militaires de formes circulaires) et surmontées d'une main droite ouverte.

[1] Tacite, *Histoires*, II, XXII ; Cichorius 1896, p. 120, 137 ; Coulston 2001, p. 127 et note 158 ; Krierer 2004, p. 213-214 ; Stefan-Chew 2015, p. 73 ; Strobel 2019, p. 271.

[2] Tacite, *Germanie*, XXXVIII ; Cichorius 1896, p. 137 ; Holscher 1999, p. 287, note 30 ; COUSLTON 2001, p. 127 et note 158 ; Krierer 2004, p. 213-214 ; Stefan-Chew 2015, p. 73.

[3] CIL XVI 46 ; RMD III 48 (= IDRE II, 307) ; CIL XVI 163 (= IDR I, 3) ; Petolescu 2002, p. 125 ;Tentea-Popescu2002/2003, p. 296 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 97-98 ; Popescu-Tentea 2006b, p.61 ; Popescu-Tentea 2018, p. 74 ; Petolescu 2021, p. 248.

[4] CIL XVI, 26, 30, 31, 47 ; CIL XVI, 54 ; RME, 148 = AE 1990, 860 = IDRE II, 307 ; Petolescu 2002, p. 119.

[5] CIL XVI, 44 ; CIL XVI, X, 6015 ; ISM, V, 24 ; AE 1997, 1330 ; OPRIS 1997, p. 277-278 ; Petolescu 2002, p. 124 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 97 ; Petolescu 2021, p. 247.

[6] Stefan-Chew 2015, pl. 36 et 38.

essentiellement par les Germains (fig. 9 et 10).[1] Dans ce sens on peut faire le lien avec les *Numerus Germanicianorum exploratorum*[2] trouvé dans l'épigraphie.

f. Les frondeurs des îles Baléares

On voit également la participation de frondeurs dans l'armée romaine, très probablement d'origines des îles Baléares.[3] Les frondeurs sont habillés d'une tunique assez courte, arrivant au-dessus des genoux, à manches courtes, serrée au niveau de la taille et par-dessus une pèlerine agrafée à l'épaule droite. Le reste du corps n'est pas couvert, les jambes et les pieds sont nus, ainsi que les bras et la tête. Les frondeurs ne possèdent aucun élément de protection, ils ne portent aucune armure et pas de casque. Ils sont munis de projectiles[4] qu'ils stockent dans un rabat de leur pèlerine, du côté main gauche, et qu'ils lancent de la main droite. Les frondeurs lançaient à l'aide d'une fronde (fig. 11.1) mais aussi à main nue (fig. 11.2). Dans la scène LXVI on peut voir un frondeur (le seul) avoir un bouclier ovale dans la main gauche pour se défendre et une épée à la ceinture (fig. 11.1).

Ces frondeurs peuvent être visibles en train de se déplacer avec l'armée romaine (voir scène CVIII), ou positionnés à l'arrière de l'armée lors des confrontations (scènes LXVI ; LXIX ; LXXII), ou encore en train de siéger une forteresse dace (scène CXIII). On peut supposer que les frondeurs pouvaient remplacer l'utilisation des catapultes romaines. Il était en effet très difficile pour les Romains d'utiliser leurs machines de guerres sur des territoires accidentés et boisés de la Dacie ; ces machines sont efficaces en général sur un terrain dégagé. Trajan combla ce problème en enrôlant des frondeurs, comme des catapultes humaines mobiles.

En ce qui concerne leur identification épigraphique nous pouvons supposer les groupes ethniques comme étant d'origine ibériques : *Ala I Asturum*[5] ; *Cohors I Flavia*

[1] D'après la numismatique romaine, le bouclier hexagonal parait être une arme défensive spécifique aux Germains : voir RIC 274 (II.1) : avers : IMP CAES DOMITIAN AVG GERM COS XI ; revers ; GERMANIA CAPTA S C.

[2] CIL III, 12574 (= AE 1912, 304 = IDR III/3, 262) ; CIL III, 8074, 29b ; AE 1972, 487 ; AE 1974, 548 ; Strobel 1984, p. 148 ; Petolescu 2002, p. 131 ; Strobel 2019, p. 269 ; Petolescu 2021, p. 257.

[3] Richmond 1935, p. 17 ; Cichorius 1896, p. 310 ; Holscher 1999, p. 287, note 31 ; Coulston 2001, p. 127 ; Stefan-Chew 2015, p. 73 ; Strobel 2019, p. 289.

[4] Les projectiles étaient de formes ovoïdes, en pierre, en terre cuite ou en plomb : voir Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, V, XVII ; V, XVIII.

[5] Participation à la première guerre dacique. CIL IX 4753 = (ILS, 1350 ; IDRE I, 112) ; Petolescu 2002, p. 63 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 80 ; Petolescu 2021, p. 155.

Hispanorum milliaria equitata[1], *Cohors I Hipanorum Pia Fidelis Civium Romanorum*[2], *Cohors II Hispoanorum equitata*[3], et les *Symmachiarii Astures*.[4]

D'après Arrien, ces frondeurs étaient considérés comme des tirailleurs, des hommes se servant uniquement d'armes de jet à distance. D'un point de vue tactique, ils n'entraient jamais dans la « mêlée » dans un combat et restaient toujours à distance pour pouvoir lancer leurs projectiles.[5]

g. Les archers orientaux

L'armée de Trajan comportait également des archers orientaux.[6] On peut distinguer trois types d'archers. Le premier type est visible sur les scènes LXIX-LXX (fig. 12. 1-2). Ils sont vêtus d'une courte tunique flottante, aux manches courtes, et aux extrémités découpées en lignes brisées (en « V »). En-dessous, une longue robe plissée recouvre leurs jambes jusqu'aux chevilles et les pieds sont protégés par des chaussures fermées. Ils portent un casque de forme conique composé de plusieurs lignes verticales, pourvu de paragnathides et d'un protège-nuque assez long. Ils utilisent un arc plutôt grand et aux extrémités courbées. Certains ont même les avant-bras protégés (le bras qui tient l'arc, en l'occurence le bras gauche) par une manique souple, contre la friction et les blessures de la corde et de la flèche (scènes LXIX-LXX fig. 12. 2).

Le deuxième type d'archers orientaux se trouve dans la scène CVIII (fig. 12.3). Ils sont habillés de la même manière que les archers de la scène LXIX-LXX. Cependant, leurs casques et leurs arcs sont différents : leur casque est conique, lisse, pourvu d'une visière, de paragnathides et de protège-nuque très courts ; leur arc est plus épais, plus grand, avec plusieurs courbures et les extrémités légèrement courbées. Ils portent également un carquois en bandoulière et une épée à la taille.

Sur la scène CXV on peut voir un troisième type d'archers orientaux (fig. 12. 4). Sur la partie haute du corps ils portent une armure formée d'écailles et qui est visiblement rembourrée au niveau du cou. En-dessous de celle-ci il y a une tunique manches courtes dont le bas est découpé en ligne brisée (en « V »). Les vêtements de la partie basse du corps des archers ne sont malheureusement pas visibles à cause de la composition de la scène iconographique. On devine peut être une sorte de longue robe, qui peut probablement s'apparenter à celle des archers des scènes LXIX-LXX et CVIII. Sur leur tête ils portent des casques coniques composés de plusieurs tiges verticales de renforcements. Les casques sont pourvus de longs protège-nuques, de paragnathides,

[1] CIL XVI, 46 ; RMD 143 ; CIL III 1627. ; Petolescu, 2002, p. 111-112 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 93 ; Popescu-Tentea 2018, p. 59 ; Petolescu 2021, p. 228.
[2] CIL XVI 57 (= IDR I, 2) ; CIL XVI 163(= IDR I, 3) ; RMD IV 216 ; Popescu-Tentea 2006, p. 140 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 93 ; Popescu-Tentea 2006b, p. 58 ; Popescu-Tentea 2018, p. 58 ; Petolescu 2021, p. 227.
[3] IDRE II, 307 ; IDR I, 3 ; CIL XVI 46 ; Petolescu 2002, p. 113 ; Popescu-Tentea 2006, p. 128 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 94 ; Popescu-Tentea 2018, p. 60. Cette *cohors* a participé à la construction du pont sur le Danube : CIL, III, 1703 ; IDR, II, 104 ; ILD, I, 76 ; Petolescu 2021, p. 230.
[4] AE, 1926, 88 ; IDRE, I, 177 ; Strobel 1984, p. 148 ; Petolescu 2021, p. 278.
[5] Arrien, *Art tactique*, 4, 5.
[6] Richmond 1935, p. 16, note 4 ; Holscher 1999, p. 287, note 32 ; Stefan-Chew 2015, p. 73.

et au-dessus d'un élément de forme pointue. Pour ce qui est de leurs armes, ils utilisent un arc assez fin et sans courbures spécifiques. Ils portent également une épée à la taille comme les archers du deuxième type ; les archers du premier type n'en portent pas.

Lors des confrontations, les archers orientaux se positionnent comme les frondeurs, c'est-à-dire derrière les premières lignes (scènes LXIX-LXX et CXV). En tactique militaire, les archers orientaux sont considérés comme étant des tirailleurs, comme les frondeurs, c'est-à-dire des combattants utilisant des armes de jet et qui restaient toujours à distance de l'ennemi.[1]

En lien avec les archers orientaux, plusieurs identifications épigraphiques sont ainsi possibles : *Ala I Augusta Ituraeorum*[2], *Cohors I Augusta Ituraeorum Sagittariorum*[3] (de Syrie) ; *Cohors II Flavia Commagenorum sagittariorum equitata*[4] (de Cappadoce) ; *Palmyreni sagittarii*[5] (de Syrie) ; *Cohors I Cretum Sagittariorum*[6] (de Crète/Cyrénaïque). Ces inscriptions épigraphiques nous montrent des troupes originaires de provinces romaines orientales (Syrie, Cappadoce et Crète Cyrénaïque) et qui peuvent être spécialisées dans le tir à l'arc (*sagittariorum*/*sagittarii*).

h. Les Sarmates-Iazyges cataphractaires

La participation des Sarmates aux côtés des Daces est assez bien connue (scènes XXXI et XXXVII)[7], contrairement à celle aux côtés des Romains. On peut voir ces derniers dans la scène LXVI de la Colonne Trajane (fig. 13. 1-3). Les Sarmates du côté des Daces sont représentés à cheval alors que ceux de Trajan sont à pieds. Les Sarmates alliés à Trajan sont habillés avec un cataphracte[8], une armure moulante, mono-pièce formée d'écailles, qui couvre ainsi la totalité du corps. La tête est protégée par un casque conique renforcé par deux armatures horizontales et maintenue par une jugulaire. Entre les Sarmates du côté des Daces et ceux du côté des Romains, la seule différence réside dans la présence des renforts du casque : pour les alliés des Daces le casque possède des armatures verticales et horizontales, alors que pour les alliés des Romains il y a seulement deux armatures horizontales.

Leur identification épigraphique est assez complexe ici à cause des indices géographiques des Sarmates un peu floues, car c'était un peuple partiellement nomade. Cependant, nous savons qu'au début du Ier siècle après J.-C. les Iazyges (un groupe de

[1] Arrien, *Art tactique*, 4, 5.
[2] AE 1990, 860 ; RMD, 148 ; IDRE II, 307 ; ILD, I, 10 ; CIL XVI, 57 (= IDR I, 2) ; CIL XVI, 163 (= IDR I, 3) ; Petolescu 2002, p. 74 ; Petolescu 2021, p. 170-171.
[3] CIL XVI, 42 ; CIL XVI, 47 ; CIL, XVI, 57 ; Petolescu 2002, p. 116 ; Petolescu 2021, p. 234.
[4] IDRE II, 307 ; IDR I, 3 (=CIL, XVI, 163) ; CIL XVI 39 ; RMD V 335 ; Petolescu 2002, p. 97 ; Popescu-Tentea 2006, p. 136 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 87 ; Popescu-Tentea 2018, p. 48 ; Petolescu 2021, p. 206.
[5] IDR I, 5 (= RMD, 17) ; CIL XVI, 68 (= IDR I, 6) ; Petolescu 2002, p. 138 ; Petolescu 2021, p. 268-269.
[6] CIL XVI 163 (= IDR I, 3) ; RMD IV 226 ; Petolescu 2002, p. 100 ; Popescu-Tentea 2006a, p.88-89 ; Popescu-Tentea 2018, p. 50 ; Petolescu 2021, p. 209 ; Cette *cohors* a également participé à la construction du pont sur le Danube : CIL, III, 1703, 2 (=14216 ; IDR, II, 103) ; Petolescu 2021, p. 209.
[7] Lebedynsky 2015, p. 262 ; Stefan-Chew 2015, pl. 12, pl. 15.
[8] Tacite, *Histoires*, I, LXXIX ; Pausanias, *Description de la Grèce*, XXI, 6 ; Ammien Marcellin, *Histoire*, XVII, XII, 2.

Sarmates) s'étaient installés dans une province danubienne, en Pannonie (actuelle Hongrie).[1] Il est ainsi possible que ces Sarmates au sein de l'armée de Trajan soient des Iazyges. Les sources épigraphiques mentionnent quelques troupes de Pannonie : *Ala II Pannoniorum*[2], *Cohors I Pannoniorum Veterana Pia Fidelis*[3], *Cohors I Montanorum c. R.*[4] ;

Au niveau tactique, on remarque que les Iazyges étaient positionnés à l'arrière de l'armée. Cette position était généralement réservée aux guerriers qui utilisaient des armes de jet. Or, les armes utilisées par les Iazyges ne sont pas visibles sur la scène LXVI de la Colonne Trajane. Nous ne pouvons donc pas préciser avec exactitude les armes utilisées ; par comparaison, les Sarmates du côté des Daces utilisaient des lances (scène XXXI), des arcs (scène XXXVII) et des épées (scène XXXVII).

i. Les cavaliers Maures

Dans la scène LXIV de la Colonne Trajane, dans l'armée romaine, apparait une troupe de cavaliers barbares en train d'attaquer des fantassins Daces (fig. 14. 1-3). Ces cavaliers ont les cheveux mi-longs et coiffés par d'épaisses tresses (fig. 14. 3). Ils portent une légère tunique, assez large, sans manches et qui arrive au-dessus des genoux. Ce vêtement est agrafé par une fibule ronde à l'épaule droite (fig. 14. 2) et serré au niveau de la taille par une corde. Le reste du corps est complètement nu. Ils combattent à l'aide de boucliers ronds et de lances (non figurées dans la scène mais dont le mouvement est suggéré). Leurs chevaux ne paraissent pas très grands, mais plutôt une race adaptée aux régions montagneuses, et ne possèdent pas de selle ni d'harnais. On peut cependant voir une corde en bas du cou des chevaux maures (fig. 14. 1). Cette corde remplaçait très probablement le harnais traditionnel. D'après les spécialistes, la scène LXIV représenterait vraisemblablement des cavaliers Maures.[5] Dion Cassius nous relate dans ses écrits que Trajan avait engagé un corps de cavalerie Maures, commandé par Lucius Quietus, lui même d'origine maure :

> « […] Lusius Quiétus était Maure et chef de soldats maures ; il commanda même un corps de cavalerie. Condamné pour sa perversité, il fut renvoyé du service et dégradé ; mais, dans la suite, lorsque la guerre contre les Daces fut imminente, Trajan

[1] Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, IV, 25, 80. La province de la Pannonie a été crée en 20 apr. J.-C, elle fut ensuite divisée en deux par Trajan, en Pannonie Supérieure et en Pannonie Inférieure.
[2] IDRE II, 307 ; IDR I, 3 ; AE 1969-1970, 583 = IDRE II, 363 ; Petolescu 2002, p. 75 ; Popescu-Tentea 2006, p. 134 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 83 ; Popescu-Tentea 2018, p. 25.
[3] IDRE II, 307 ; CIL XVI 54 (= IDR I, 3) ; RMD III 148 ; Popescu-Tentea 2006, p. 140 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 95 ; Popescu-Tentea 2006b, p. 59 ; Popescu-Tentea 2018, p. 67 ; Petolescu 2021, p. 241.
[4] Cette *cohors* a pris part à la deuxième guerre dacique : RMD,148 (= IDRE II, 307) ; CIL XVI, 163 (= IDR I, 3) ; CIL XVI 42 ; CIL XVI 47 ; Petolescu 2002, p. 117-118 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 94 ; Popescu-Tentea 2018, p. 65 ; Petolescu 2021, p. 238.
[5] Cizek 1980, p. 279 ; Cichorius 1896, p. 294 ; Holscher 1999, p. 287, note 29 ; Petolescu 2002, p. 134 ; Stefan-Chew 2015, p. 73, pl. 24 ; Strobel 2019, p. 270, 305.

ayant eu besoin du secours des Maures, Lusius vint le trouver de lui-même et fit de grandes actions. […] ».[1]

Les Romains avaient beaucoup de mal à se battre sur les reliefs escarpés de la Dacie et dans des combats de type guérilla (combats harcelés, menés d'embuscades, etc.). Afin de combler ces lacunes militaires, Trajan enrôla les cavaliers Maures entre autres pour leur aptitude à se battre à cheval sur des reliefs montagneux et accidentés.

En ce qui concerne une éventuelle identification épigraphique, les spécialistes pensent qu'il s'agirait probablement des *Numeri Maurorum*[2], auxquels nous ajoutons également la *Cohors II Flavia Numidarum*.[3]

j. Le Barbare non identifié

Dans la scène LXXII de la Colonne Trajane il y a un Barbare qui semblerait être singulier[4], ne ressemblant avec aucun autre (fig. 15. 1). Il est ainsi probable que ce Barbare soit un mercenaire engagé par Trajanc ; ce Barbare est seul et ne fait partie d'aucune troupe, ou d'un groupe ethnique semblable à lui. Il porte un casque conique lisse, sans décorations ni couvre-nuque ou paragnathides. La composition iconographique de la scène ne nous permet pas de voir le Barbare dans sa totalité, le bas du corps n'est pas visible. Le haut du corps est ainsi habillé par une tunique à manches longues. Son arme offensive n'est pas représentée mais la position de sa main droite suggère l'utilisation d'une lance. Quant à son arme défensive, celle-ci est bien visible, il s'agit d'un bouclier de forme ovale. Au niveau typologique, ce Barbare possède une pilosité assez dense, des cheveux plutôt longs, des pommettes saillantes, et un grand nez proéminent.

Conclusion

Trajan a engagé un nombre impressionnant de guerriers barbares pour combler les points faibles dans le système stratégique de l'armée romaine. Dion Cassius nous rappelle que les Romains ont dû faire face à de grandes difficultés militaires lors des confrontations contre les Daces :

« Mais la plus grande guerre alors pour les Romains fut contre les Daces, qui avaient alors à leur tête Décébale, homme propre au conseil, dans les choses de la guerre, et propre à l'exécution ; connaissant le moment d'une attaque vigoureuse et faisant retraite à propos, habile à dresser une embuscade, et vaillant au combat,

[1] Dion Cassius, *Histoire romaine*, LXVIII, 32.
[2] CIL, XVI, 108 (=IDR, I, 16) ; CIL XVI, 114 (= IDR I, 29) ; Petolescu 2002, p. 134-135 ; Popescu-Tentea 2018, p. 76 ; Petolescu 2021, p. 260.
[3] IGB III 1741bis = AE 1965, 147 = IDRE II 350 ; Petolescu 2002, p. 118 ; Popescu-Tentea 2006a, p. 95.
[4] Stefan-Chew 2015, p. 73.

sachant également profiter d'une victoire et se tirer avec avantage d'une défaite, qualité qui le rendirent longtemps pour les Romains un adversaire redoutable. […] ».[1]

Il n'était donc pas envisageable pour Trajan de se battre uniquement avec ses légionnaires. Ces derniers n'étaient pas préparés à se battre sur le territoire de la Dacie, c'est-à-dire dans des forêts denses ou sur des terrains accidentés. Dans ces conditions, l'armée romaine se trouva dépourvue de ses capacités militaires et c'est pourquoi Trajan du combler les difficultés en engageant des guerriers barbares spécialisés dans différentes tactiques de lutte.

Trajan plaçaient essentiellement les auxiliaires à cravate/écharpe en première ligne de confrontation. Ils apparaissent dans pratiquement toutes les scènes de la Colonne Trajane. À leurs côtés, il y avait également des Germains, utilisés pour briser les lignes ennemies et pour la lutte rapprochée. Ces troupes (les auxiliaires à cravate/écharpe et les Germains) étaient épaulées par d'autres Barbares, de différentes ethnies, connus pour leur professionnalisme des armes de jet. Les frondeurs étaient ainsi employés pour leur adresse à lancer des projectiles. Ils remplaçaient en quelque sorte les machines de guerres romaines (comme les catapultes), car la configuration du territoire dacique ne permettait pas de les utiliser. Les archers orientaux ont également été engagés pour leur précision au tir à l'arc, ainsi que les Sarmates-Iazyges pour leur maniabilité de la lance. Sur d'autres fronts, Trajan se servit aussi de cavaliers maures[2], car ces derniers savaient se battre à cheval sur des terrains accidentés (rappelant ainsi leurs massifs montagneux de l'Atlas).

Toute une diversité de Barbares ont été employée par Trajan, parce qu'ils étaient spécialistes d'une arme particulière ou d'une façon de lutter. Ainsi, pour leur efficacité, l'armée romaine laissa les groupes barbares utiliser leurs propres compétences spécifiques, avec leurs propres armes et selon leurs propres traditions, gardant ainsi leur identité militaire. Selon Tacite, les Barbares étaient identifiés entre autres par leurs armes : « Quant à Vitellius [69 apr. J.-C.], il était parti du pont Milvius […] ; il fût entré à Rome comme dans une ville prise, […] En tête s'avançaient les aigles de quatre légions, […] ; après les lignes d'infanterie venait la cavalerie, puis trente-quatre cohortes d'infanterie auxiliaires distinguées d'après le nom de leurs nations ou l'aspect de leur armement ».[3]

Les ordres de l'empereur pouvaient même être donnés dans la propre langue des Barbares : « […] Et l'empereur a imposé l'innovation qui consiste à ce qu'ils s'appliquent également aux exercices barbares, que pratiquent les archers montés des Parthes ou des Arméniens, conversions d'un quart et volte-face des cavaliers sauromates ou celtes équipés de lances longues, les cavaliers s'élançant à tour de rôle,

[1] Dion Cassius, *Histoire romaine*, LXVII, 6.
[2] Les Romains n'excellaient pas vraiment dans la cavalerie et préféraient utiliser la cavalerie barbare (des auxiliaires ou des groupes ethniques) : voir Feugere 2019, p. 133.
[3] Tacite, *Histoires*, II, 89.

lancers divers et variés, fort utiles dans les combats, cris de guerre propres à chaque nation, celtes pour les cavaliers celtes, gètes pour les Gètes, rhètes pour ceux qui viennent de chez les Rhètes ».[1]

Nous remarquons cependant que certains auxiliaires n'ont pas gardé entièrement leurs propres costume et armes en combattant aux côtés des Romains : sur la Colonne Trajane les auxiliaires à cravate/écharpe portent les mêmes chaussures et casques que ceux des légionnaires. Il semblerait que ces échanges ne soient pas inhabituels. Au Ier siècle avant J.-C. l'auteur antique Diodore de Sicile nous explique que certains auxiliaires Ligures (Celto-Gaulois) avaient modifié leur armement pour s'assimiler à leurs dirigeants (aux Romains) : « […] certains d'entre eux, parce qu'ils partagent la citoyenneté romaine, ont modifié leur armement en s'assimilant à leurs dirigeants ».[2]

L'armée romaine est représentée très équipée et diversifiée par de nombreux peuples barbares, enrôlés pour leur spécificités militaires déployées. L'iconographie est très riche et corrobore bien les sources épigraphiques et littéraires. Les scènes offrent une grande qualité artistique, aussi bien au niveau des compositions que des détails iconographiques. Les compositions sont bien équilibrées (les personnages ne sont pas répétés), naturelles, réalistes et les détails d'une extrême richesse (sur la typologie, les armes, les costumes, etc.). Ces précisions iconographiques proviennent vraisemblablement de documents rapportés. On admet en effet de plus en plus que les scènes de la Colonne Trajane ont été sculptées d'après des dessins réalisés sur place au moment des confrontations militaires[3], ainsi que d'après le journal de Trajan (*Bello Dacico*) qui est malheureusement aujourd'hui perdu.[4]

Ainsi, l'iconographie de la Colonne Trajane nous montre que les Romains n'ont pas été en mesure de vaincre les Daces sans l'aide des troupes barbares ; les troupes militaires de Trajan étaient composées majoritairement d'étrangers, d'auxiliaires barbares.

Abréviations

AE : *L'année épigraphique*, Paris.

CIL : *Corpus Inscriptiorum Latinarum*, Berlin.

Fontes I : Vladimir C. Iliescu, Virgil Popescu, Gheorghe Stefan, *Fontes ad historiam dacoromaniae pertinentes*, I, Bucarest, 1964.

Fontes II : C. Virgile Popescu et *alii*, *Fontes historiae dacoromanae*, II, Bucarest, 1970.

IDR : *Inscriptiile Daciei Romane I. Diplomele militare si tablitele cerate*, Bucarest. I. I Russu, vol. I, 1975 (introduction, diplômes militaires) ; II, 1977 (Oltenia et Muntenia) ; III/1 (Banatul) ; III/2, 1980 (Ulpia Traiana Sarmizegetusa ; III/3, 1984 (Ulpia Traiana, Micia, Apulum, Alburnus Maior, Valea Crisului ; III/4, 1988 ; III/5, 2001 (Apulum).

[1] Arrien, *Art tactique*, 44.1 ; Velcescu 2010, p. 114.

[2] Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, V, XXXIX, 7.

[3] Pline le Jeune, *Panégyrique*, XVII ; Panaitescu 1923, p. 409 ; Lehmann-Hartleben1926, p. 139 ; Turcan-Deleani 1958, p. 170-171 ; Petolescu 1991, p. 39 ; Velcescu 2010, p. 69.

[4] L'empereur Trajan avait écrit comme l'avait fait César auparavant, en plusieurs livres, ses campagnes militaires en Dacie. Voir Papadopol-Calimah 2007, p. 49.

IDRE I : C.C Petolescu, *Inscription de la Dacie Romaine. Inscriptions externes concernant l'histoire de la Dacie (Ier-IIIème siècles), t. Ier : l'Italie et les provinces occidentales*, Bucarest, 1996.
IDRE II : C.C Petolescu, *Inscription de la Dacie Romaine. Inscriptions externes concernant l'histoire de la Dacie (Ier-IIIème siècles), t. II : Zones du CIL III et du CIL VIII*, Bucarest, 2000.
IGB : G. Mihailov, *Inscriptiones Graecae in Bulgaria repertae*, I-IV, Sofia, 1958-1970.
ILD : C.C. Petolescu, *Inscripții Latine din Dacia*, Bucarest, 2016.
ILS : H. Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae*, Berlin, 1892-1916.
IPD : A. Dobo, *Inscriptiones extra fines Pannoniae Daciaeque repertae ad res earundem provinciarum pertinentes*, Budapest, 1940.
ISM : *Inscriptiile din Scythia Minor*, Bucarest : I, 1983 (Histria et alentours) ; II, 1989 (Tomis) ; V, 1980 (Capidave-Troemis-Noviodunum).
RMD : Margaret Roxan, *Roman Military Diplomas 1954-1977*, University of London, Institute of Archaeology, Occasional Publication 2, Londres, 1978.
TIR : *Tabula Imperii Romani*, L 34, Budapest, 1968 ; L 35, Bucarest, 1969.303.

Auteurs antiques

Ammien, Marcellin. 1970. *Histoire*, t. II, livres XVII-XIX, texte traduit par Guy Sabbah. Paris: Les Belles Lettres.
Anonyme. 2016. *Les Hommes illustres de la ville de Rome*, texte traduit par Paul Marius Martin. Paris: Les Belles Lettres.
Appien. 2008. *Guerres civiles*, livre I, texte traduit par Paul Goukowsky. Paris: Les Belles Lettres.
Arrien. 2017. A*rt tactique*, texte traduit par Pierre-Olivier Leroy. Paris: Les Belles Lettres.
César. 1961/2007. *Guerre des Gaules*, t. I, livres I-IV, texte traduit par L.-A. Constans. Paris:Les Belles Lettres.
César. 2008. *Guerre des Gaules*, t. II, livres V-VIII, texte traduit par L.-A. Constans. Paris: Les Belles Lettres.
Diodore de Sicile. 2015. *Bibliothèque historique*, livre V, texte traduit par Michel Casevitz. Paris: Les Belles Lettres.
Dion Cassius. 1865. *Histoire romaine*, t. VII, livre 55, traduit par E. Gros et V. Boissée. Paris: librairie de Firmin Didot Frère.
Dion Cassius. 1867. *Histoire romaine*, t. IX, livres 61 à 70, traduit par E. Gros et V. Boissée. Paris: librairie de Firmin Didot Frère.
Eutrope. 1999. *Abrégé d'histoire romaine*, texte traduit par Joseph Hellegouarc'h. Paris: Les Belles Lettres.
Hérodote. 1960. *Histoires*, livre IV, traduit par Ph.-E. Legrand. Paris Les Belles Lettres.
Histoire Auguste. 1992. *Vies d'Hadrien*, texte traduit par Jean-Pierre Callu, Olivier Desbordes, Anne Gaden. Paris: Les Belles Lettres.
Jordanès. 1995. *Histoire des Goths*, texte traduit par Olivier Devillers. Paris: Les Belles Lettres.
Juvénal. 1964. *Satires*, texte traduit par Pierre De Labriolle et François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres.
Orose. 1991. *Histoires*, livres VII, texte traduit par Marie-Pierre Arnaud-Lindet. Paris: Les Belles Lettres.
Pline l'Ancien. 2015. *Histoire Naturelle*, livre IV, texte traduit par Hubert Zehnacker et Alain Silberman. Paris: Les Belles Lettresș.
Pline le Jeune. 2019. *Panégyrique de Trajan*, texte traduit par Marcel Dyrry. Paris:Les Belles Lettres.
Plutarque. 1972. *Vies*, t. VII, *Crassus*, texte traduit par Robert Flacelière et Emile Chambry. Paris: Les Belles Lettres.
Polybe.1972. *Histoires*, livre IV, texte traduit par Jules de Foucault. Paris: Les Belles Lettres.
Polybe. 1977. *Histoires*, livre VI, texte traduit par Raymond Weil. Paris: Les Belles Lettres.
Pomponius Mela. 1988. *Chorographie*, texte traduit par A. Silberman. Paris: Les Belles Lettres.
Strabon. 1966. *Géographie*, t. II, livre III-IV, texte traduit par François Lasserre. Paris: Les Belles Lettres.
Suétone. 1996. *Vie des douze Césars*, t. I, *Auguste*, texte traduit par Henri Ailloud. Paris: Les Belles Lettres.

Suétone. 2011. *Vie des douze Césars*, t. III, *Domitien*, texte traduit par Henri Ailloud. Paris: Les Belles Lettres.
Tacite. 1963. *Annales*, livres I-III, texte traduit par Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres.
Tacite. 1962. *La Germanie*, texte traduit par Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres.
Tacite. 1968. *Histoires*, t. I traduit par Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres.
Tacite. 1956. *Histoires*, t. II traduit par Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres.
Tacite. 2018. *Vie d'Agricola*, texte traduit par E. De Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres.
Tite-Live. 2018. *Histoire romaine*, livre II, texte traduit par Gaston Baillet. Paris: Les Belles Lettres.
Tite-Live. 1969 *Histoire romaine*, livre VII, texte traduit par Raymond Bloch. Paris: Les Belles Lettres.
Tite-Live. 1971. *Histoire romaine*, livres XLI-XLII, traduit par Paul Jal. Paris: Les Belles Lettres.
Varron. 1954. *De Lingua Latina*, livre V, texte traduit par Jean Collart. Paris: Les Belles Lettres.

Bibliographie

Absil, Michel. 2000. « Legio I Italica », Les légions de Rome sous le Haut-Empire, Actes du congrès de Lyon, 17-19 septembre 1998, Lyon, p. 227-238.
Barruol, Guy. 1996. « La statue du guerrier de Vachère (Alpes-de-Haute-Provence) », Revue archéologique de Narbonnaise, t. 29 , p. 1-12.
Bennett, Julian Bennett. 2006. *Traian*. Bucarest.
Cadiou, François. *« Cavalerie auxiliaire et cavalerie légionnaires dans l'armée romaine au Ier s. a.C. », Les auxiliaires de l'armée romaine*. Des alliés aux fédérés , Octobre 2014, Lyon, p. 53-78.
Cichorius, Conrad. 1896. *Die reliefs der traianssäule*, vol II. Berlin.
Cizek, Eugen. 1980. *Epoca lui Traian*. Bucarest.
Coulston, J.C. 1989. *« The value of Trajan's Column as a source for military equipment », Roman Military Equipment : the Sources of Evidence. Proceedings of the Fifth Roman Military Equipment Conference*, ed. / C. van Dreiel-Murray. British Archaeological Reports, p. 31-44.
Coulston, J.C. 2001. *« Transport and travel on the Column of Trajan », Travel and geography in the Roman Empire*, p. 106-137.
Daremberg, Saglio. 1969. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Mm. Ch, Daremberg, t. Ier. Paris: Edm. Saglio.
Daremberg, Saglio. 1969. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Mm. Ch, Daremberg, t. II. Paris: Edm. Saglio.
Daremberg, Saglio. 1963. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Mm. Ch, Daremberg, t. III. Paris: Edm. Saglio.
Daremberg, Saglio. 1963. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Mm. Ch, Daremberg, t. IV. Paris: Edm. Saglio.
Espérandieu. 1907. *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, t. I. Paris.
Feugère, Michel. 2019. *Les armes des Romains. De la République à l'Antiquité tardive*. Arles.
Gaffiot, Félix. 1934. *Dictionnaire latin français*. Paris.
Galinier, Martin. 2018. *« Traianus, OPTIMUS PRINCEPS ? », DIVVS TRAIANVS*, Colloque international de Drobeta-Turnu Severin, 16-17 juin 2017, Bucarest, p. 11-16.
Garlan. 1972. *La guerre dans l'Antiquité*. Paris.
Gomez-Pantoja, Joaquin. 2000. *« Legio X Gemina », Les légions de Rome sous le Haut-Empire*, Actes du congrès de Lyon, 17-19 septembre 1998, Lyon, p. 169-190.
Hölscher, Tonio. 1999. « Alle welt für Traian. Beobachtungen zur dartellung von fremdvölkern an traianischen staatsdenkmälern », *Imago antiquitatis. Religions et iconographie du monde Romain. Mélanges offerts à Robert Turcan* (de l'archéologie à l'histoire, Paris, p. 281-289.
Jallet-Huant, Monique. 2004. *La garde prétorienne dans la Rome antique*. Paris.
Krierer, Karl Reinhard. 2004. *Antike germanenbilder*. Vienne.
Lebedynsky, Iaroslav. 2014. *Les Sarmates. Amazones et lanciers cuirassés entre l'Oural et Danube*, VIIe siècle av. J.-C.- VIe siècle apr. J.-C. Arles.

Le Bohec, Yann. 2000. *« Legio XXX Vlpia », Les légions de Rome sous le Haut-Empire, Actes du congrès de Lyon, 17-19 septembre 1998*, Lyon. p. 71-74.
Le Bohec, Yann. 2000. *« Legio I Minerva (Ier-IIe siècles) », Les légions de Rome sous le Haut-Empire, Actes du congrès de Lyon, 17-19 septembre 1998*. Lyon. p. 83-85.
Le Bohec, Yann. 2009. *Rome et les provinces de l'Europe occidentale jusque'à la fin du principat*. Pornic.
Le Bohec, Yann. 2019. *L'armée romaine sous le Haut-Empire*. Paris.
Le Bohec, Yann. 2019. *La guerre romaine, 58 avant J.-C. - 235 après J.-C.* Paris.
Le Bohec, Yann. Wolff, Catherine. 2000. *« Legiones Moesica Superioris », Les légions de Rome sous le Haut-Empire, Actes du congrès de Lyon, 17-19 septembre 1998*. Lyon. p. 239-245.
Lehmann-Hartleben, Karl. 1926. *Die Trajanssäule.* Berlin-Leipzig.
Le Roux, Patrick. 1985. *« L'exercitus hispanus et les guerres daciques de Trajan », Mélanges de la Casa de Velàzquez*, t. 21. p. 77-97.
Le Roux, Patrick. 2011. *La toge et les armes*. Rennes.
Lorinez, Barnabas. 2000. *« Legio I Adiutrix », Les légions de Rome sous le Haut-Empire, Actes du congrès de Lyon, 17-19 septembre 1998*. Lyon, p. 151-158.
Lorinez, Barnabas. 2000. *« Legio II Adiutrix », Les légions de Rome sous le Haut-Empire, Actes du congrès de Lyon, 17-19 septembre 1998*. Lyon, p. 159-168.
Napoli, Joëlle Napoli. 2010. *« Rome et le recrutement des mercenaires », Revue historique des armées, 260*. p. 68-77.
Opris, I. C. *« O nouă mărturie epigrafică privitoare la staționarea cohortei I Ubiorum la Capidava », SCIVA 48*, 3-4, p. 277-281.
Panaitescu, Emil. 1923. *« Il ritratto di Decebalo »*. ED, I, p. 387-413.
Piso, Ioan. 2000. *« Les légions dans la province de Dacie », Les légions de Rome sous le Haut-Empire, Actes du congrès de Lyon, 17-19 septembre 1998*. Lyon, p. 205-225.
Popescu, Florian Matei. 2007. « *Participarea legiunilor din Moesia Inferior la expedițiile dacice ale lui Traian », Dacia Felix, Studia Michaeli Barbulescu Oblata*, p. 290-300.
Popescu, Florian Matei. 2006. *O. Tentea, « Participation of the Auxiliary Troops from Moesia Superior in Trajan's Dacian Wars », Dacia NS*, n°50, p. 128-140.
Popescu, Florian Matei. 2006. *O. Tentea, « Participarea Trupelor Auxiliare din Moesia Superior și Moesia Inferior la Cucerirea Daciei », Dacia Augusti Provincia*. Bucarest, p. 72-120.
Popescu, Florian Matei. 2006. *O. Tentea, « Trupele auxiliare din Germania inferior și expedițiile dacice ale împăratului Trajan », Simpozionul internațional Daci și Romani. 1900 de ani de la integrarea Daciei în Imperiul Roman*. Timișoara, p. 56-65.
Popescu, Florian Matei. 2018. *O. Tentea, Auxilia Moesiae Superioris*. Cluj-Napoca.
Petolescu, Constantin C. 2002. *Auxilia Daciae*. Bucarest.
Petolescu, Constantin C. 2010 *Dacia, un milleniu de Istorie*. Bucarest.
Petolescu, Constantin C. 2021. *Armata romană din Dacia*. Bucarest.
Reinach, Salomon. 1893. *« Nouvelles archéologiques et correspondance », Revue archéologiques*. t. XXII, p. 270-272.
Richmond, I.A. 1935. *« Trajan's Army on Trajan's Column », Papers of the British School at Rome*, vol. 13, p. 1-40.
Speidel, Michael P. 1994. *Riding for Caesar. The Roman Emperor's Horse guards*. Londres.
Stefan, Simion. Chew, Hélène. 2015. *La Colonne Trajane : édition illustrée avec les photographies exécutées en 1862 pour Napoléon III*. Paris.
Strobel, Karl. 1984.*Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans. Studien zur Geschichte des mittleren und unteren Donauraumes in der Hohen Kaiserzeit*. Bonn.
Strobel, Karl. Traian, Kaiser. 2019. *Eine Epoche der Weltgeschichte*. Ratisbonne.
Tentea. Fl. Matei-Popescu. « Alae et Cohortes Daciae et Moesiae. A review and update of J. Spaul's Ala2 and Cohors2 », *Acta Musei Napocensis*, 39/40.1, n°2002/2003, p. 259-296.
Turcan-Deleani, Marie. 1958. *« Les monuments représentés sur le colonne Trajane : schématisme et réalisme », Mélanges d'archéologie et d'histoire, 70*. p. 149-176.
Ursu, Horia. 1971. *Traian*. Bucarest.

Velcescu, Leonard. 2010. *Les Daces dans la sculpture romaine. Étude d'iconographie antique*. Saint-Estève.

Voisin, JeanLouis. 1984. *« Les Romains, chasseurs de têtes », Du châtiment dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique. Table ronde de Rome (9-11 novembre 1982)* : *École française de Rome*, p. 241-293.

Voisin, JeanLouis. 2008 *« Têtes coupées antiques. Face à face, textes et images », Textes-Images, quatrième colloque Icône-Image, Textes-Images, Musée d'Auxerre, 5-7 juillet 2007*, p. 27-45.

Vulpe, Radu. 2002. *Columna lui Traian*. Bucarest.

Wolff, Catherine. 2000. *« La legio XIII Gemina au Ier siècle », Les légions de Rome sous le Haut-Empire, Actes du congrès de Lyon, 17-19 septembre 1998*. Lyon, p. 203-204.

Illustrations

Figure 1.1

Figura 1.2

Figure 1.3

Figure 1.4

Figure 1.5

Figure 1.6

Figure 1.7

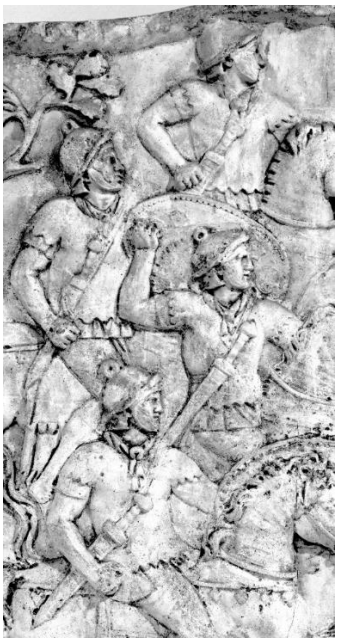


Figure 1.8

Figure 1.9

Figure 1.10

Figure 1.11

Figure 1.12

Figure 2.1

Figure 2.2

Figure 2.3

Figure 2.4

Figure 2.5

Figure 3.1

Figure 3.2

Figure 3.3

Figure 3.4

Figure 3.5

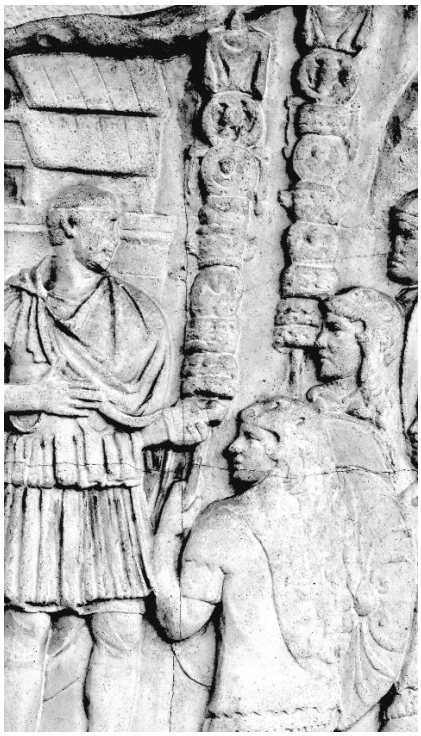


Figure 3.6

Figure 4.1

Figure 4.2

Figure 4.3

Figure 4.4

Figure 4.5

Figure 5.1

Figure 5.2

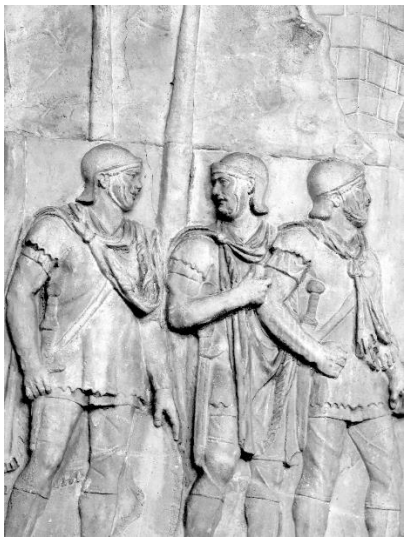


Figure 5.3

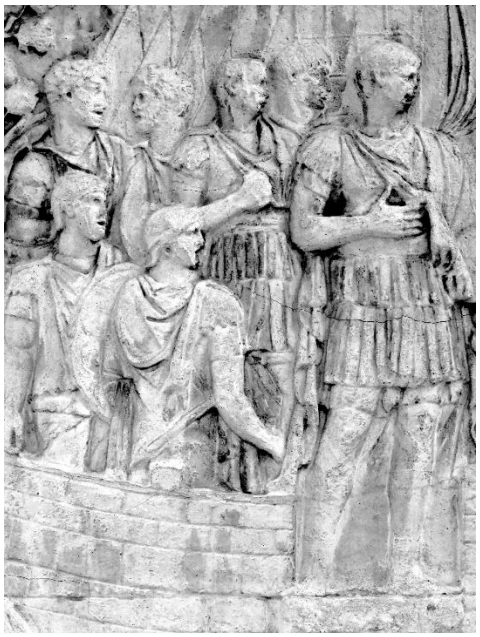


Figure 5.4

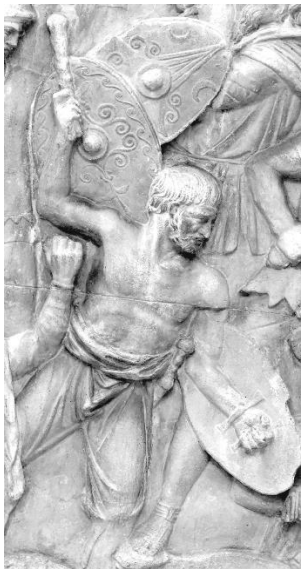


Figure 6.1

Figure 6.2

Figure 6.3

Figure 6.4

Figure 6.5

Figure 6.6

Figure 7.1

Figure 7.2

Figure 7.3

Figure 8.1.

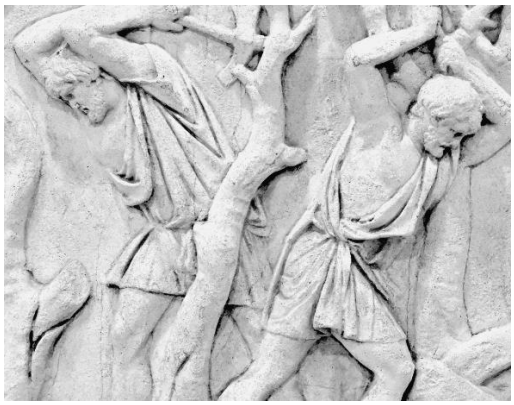


Figure 8.2

Figure 9

Figure 10

Figure 11.1

Figure 11.2

Figure 12.1

Figure 12.2

Figure 12.3

Figure 12.4

Figure 13.1

Figure 13.2

Figure 13.3

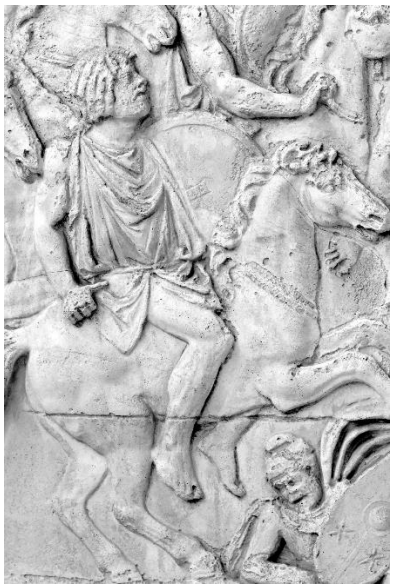


Figure 14.1

Figure 14.2

Figure 14.3

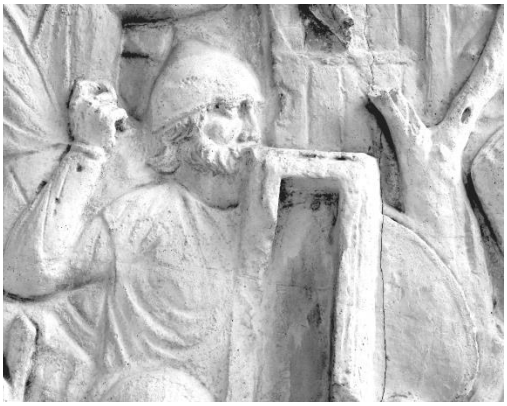


Figure 15

Volum apărut cu sprijinul:

Universitatea de Vest din Timişoara

FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ŞI TEOLOGIE

PONTEM ROMANITATIS SERVEMVS!
SRT
Centrul de Studii Romanice din Timişoara

SOCIETATEA DE STUDII CLASICE

DA
SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI
Comitato di Timisoara

CONSULADO HONORARIO DE ESPAÑA EN TIMISOARA

EMBAJADA DE ESPAÑA EN BUCAREST

UNITA
universitas montium

BCU
BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ EUGEN TODORAN
TIMIŞOARA