

Andrea MENNA \*

## Alla ricerca del patrimonio immateriale e identitario nella pittura moderna rumena \*\*

### In search of a National Identity: Immaterial Heritage in Modern Romanian Painting

**Abstract:** The article aims to reconstruct the historical path that led to the birth of the Romanian modern cultural imaginary. More specifically, it analyses certain works of art (paintings) that constitute an integral part of the Romanian symbolic heritage and national identity. In so doing, the article analyses the first major intellectual divide we encounter in the history of Romanian art: the one between “religious” painting and “secular” painting introduced by the so-called “primitives”. The article then proceeds to evaluate the role of Western artistic models, and of the regime of cultural openness generated by the struggles for independence and national unity. In light of these events, the essay also explores the sudden transformation of painting styles and techniques, and the political role and function of works of art. Finally, the article will shed some light on the role played by the Orthodox Church in the development of a ‘national’ art.

**Keywords:** primitive painting, votive portrait, religious art, revolutionary painting, easel lay painting, national identity, Orthodox Church, United Church with Rome, Protestant Reformation, allegory.

A volte patrimonio culturale materiale e patrimonio immateriale coincidono.

E questo tramite un processo di ipostatizzazione. Cioché un’opera d’arte considerata parte del patrimonio culturale materiale può allo stesso tempo rappresentare un bene immateriale grazie al valore simbolico che essa esprime. Lo spartito manoscritto di un inno nazionale rappresenta senz’altro un bene materiale, ma quell’inno nazionale e la musica che deriva da quello spartito sono parte del patrimonio immateriale di un popolo.

Dipinti come *România revoluționară* di Rosenthal oppure i vari *Carul cu boi* (*Carro trainato da buoi*) e *Ciobanașul (Pastorello)* di Nicolae Grigorescu non sono soltanto beni materiali, ma patrimonio identitario nazionale rumeno: patrimonio intangibile. Quando si pensa alla pittura rumena si pensa a

---

\* Researcher, Lecturer, PhD, Faculty of Philosophy, University of Bucharest, Romania; e-mail: menna.andrea@gmail.com

\*\* **Acknowledgement:** This paper was supported by the research project PATCULT#RO (“Platforma pluridisciplinară complexă de cercetare integrativă și sistematică a identităților și patrimoniului cultural tangibil și nontangibil din România”), PN III-P1-1.2-PCCDA-2017-0686, 52PCCDI/2018, funded by UEFISCDI

questo tipo di opere, produzioni artistiche che hanno la medesima datazione: la metà del diciannovesimo secolo.

Come mai questo patrimonio pittorico nasce soltanto allora? In che modo tali opere diventano simboli di un'identità nazionale?

Per tentare di dare alcune risposte bisogna abituarsi all'idea che in quelle regioni che successivamente comporranno la Romania, e cioè nei principati di Valacchia, Moldavia e Transilvania, il Medioevo – specie nell'arte – si prolunga praticamente fino al '700, e fenomeni come l'Umanesimo o il Rinascimento restano completamente sconosciuti. E se un'età “di mezzo” tra l'antichità e la modernità ha visto altrove il nascere di stili, linguaggi e correnti, il Medioevo rumeno, salvo poche manifestazioni sporadiche, resta uguale a sé stesso.

Prima del diciannovesimo secolo, infatti, le sole creazioni pittoriche presenti in Moldavia e in Valacchia erano quelle di natura religiosa.

A partire dalla seconda metà del Settecento è tuttavia possibile trovare alcuni esempi di pittura laica, ma si tratta più che altro di fenomeni isolati; poche opere effettuate da artisti spesso e volentieri anonimi, che dipingono “all'occidentale”, quasi sempre legati alla scuola veneziana, dove questi artisti probabilmente erano riusciti ad approdare<sup>1</sup>. Queste esperienze non sono ancora rappresentative di una tendenza artistica unitaria e coerente. Ma ecco che laddove elementi di laicità, di osservazione e trattazione di tipo realista sembravano essere solamente delle semplici deroghe alle regole rigidamente codificate dell'arte medievale religiosa, senza tuttavia cambiarne il suo significato primordiale, alla soglia del diciannovesimo secolo inizia a far breccia una pittura di ispirazione occidentale, con funzioni completamente diverse da quelle dell'arte tradizionale (Florea 1976, 127).

### **La pittura “primitiva”: la nuova borghesia rumena tra linguaggi occidentali e modelli bizantini**

I primi dipinti a carattere laico, e realizzati al di fuori delle pareti di una chiesa, appaiono nei principati danubiani rumeni solo a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo ad opera di artisti che saranno a posteriori definiti *primitivi*. Questi dipingeranno fino al 1848 circa, ovvero fino alla nascita di quella pittura romantica e rivoluzionaria realizzata da artisti come C.D. Rosenthal, Ion Negulici e Barbu Iscovescu.

I *primitivi* furono quindi l'anello di collegamento tra la secolare arte religiosa e la pittura nazionale moderna rumena. È il caso dunque di interrogarci su quale sia il ruolo di questa esperienza artistica nello sviluppo della pittura rumena e sui modelli identitari che ne furono il risultato.

I pochi pittori locali che entrarono a far parte di questa cerchia furono ex-pittori di chiese o maestri iconari. Grazie ai nuovi costumi, frutto di cambiamenti sociali che andremo a menzionare, la loro categoria assiste ad

un cambiamento di *status*. In Valacchia essi prendono le distanze dal resto dei maestri artigiani, dai “*zugravii de gros*”<sup>2</sup>, creando nel 1787 la propria categoria professionale, quella dei “*zugravii de subtire*”, ovvero dei pittori con pennelli sottili, adatti alla nuova pittura di dimensioni più ridotte. Da una nuova figura professionale nascerà quindi una nuova figura sociale, quella dell’*artista* inteso come rispettato professionista e non legato obbligatoriamente alla Chiesa.

Questi introdurranno un modo di far pittura che porterà con sé un nuovo *status* ontologico: il ritratto ad olio su cavalletto.

Molti di questi *primitivi*, nonostante non avessero origini rumene, non sembravano essere neanche portatori di quelle tradizioni pittoriche proprie dei loro rispettivi paesi di provenienza. Artisti come Giovanni Schiavoni, Anton Chladeck, Niccolò Livaditti, Joseph August Schoefft, Ludovic Stawski, Carol Valștain, Eustatie Altini<sup>3</sup>, non applicano con la necessaria disinvoltura le tecniche e gli stili appresi nelle scuole, nelle accademie (di solito italiane, parigine o viennesi) o nelle botteghe e nei laboratori dove si erano cimentati come apprendisti. Il rispetto dei canoni post-rinascimentali, ma anche di quelli accademici (come ci si poteva aspettare da questo tipo di artisti a quel tempo), era sommariamente disatteso. In quest’ottica la loro pittura risulta essere caratterizzata da grossolanerie, errori di disegno e nella prospettiva geometrica, problemi di chiaroscuro, mancanza di espressività dei volti, poca cura rispetto a proporzioni e volumetrie.

Riguardo a tali limiti, a tali *peculiarità*, la storiografia ha trovato risposte tanto sbrigative quanto semplicistiche e difficilmente plausibili. La scarsa maestria che caratterizzerebbe questa pittura sarebbe causata dalla mancanza di esperienza e di preparazione professionale degli autori. Questa posizione è condivisa addirittura da studiosi avvisati del calibro di Vasile Florea<sup>4</sup>.

Ma come spiegare allora i limiti tecnici e concettuali di questi artisti, la loro pittura *naïf* o *primitiva* che dir si voglia, considerando il fatto che queste *peculiarità* nel dipingere sono le medesime, seppur essi provengano da paesi diversi? Come spiegare il fatto che gli stessi artisti dimostrano di padroneggiare al meglio le tecniche pittoriche in alcune opere anziché in altre? Che dire del fatto che addirittura nella medesima opera si possono trovare al tempo stesso dimostrazioni di maestria e di goffaggine? Come è possibile per un pittore fare *errori* di una tale banalità che un artista, in quanto tale, non potrebbe mai commettere, indipendentemente dal suo grado di preparazione?

Forse le risposte devono essere cercate altrove. Pensiamo infatti che non si possa prescindere dalla relazione tra la tipologia della nuova creazione con la sua motivazione: tra il ritratto laico, di cavalletto, completamente sconosciuto fino ad allora e l’entusiasmo delle nuove classi abbienti rispetto a tale opera.

Nei primi anni del Settecento i principati rumeni entrano in modo repentino e brutale nell'epoca moderna, affrettandosi a raccordarsi alle tendenze culturali europee, saltando tappe che altrove sono durate secoli. Le correnti artistiche e culturali non hanno avuto il tempo di confrontarsi e succedersi: classicismo, romanticismo, simbolismo ecc. sono arrivate praticamente simultaneamente, sovrapponendosi, a volte integrandosi. Spesso dunque le novità verranno semplicemente riprodotte, in modo superficiale, prima di essere definitivamente assimilate. La riproduzione delle forme e degli stili europei non potrà quindi essere totale e automatica. Sarà influenzata dalla resistenza della tradizione e delle circostanze locali che filtreranno e interpreteranno i modelli occidentali. In questo contesto, il risultato spesso non portentoso della riproduzione di tali modelli ha fatto parlare, nell'arte rumena, di *forma senza contenuto*, di copie grossolane prive di slancio e significato. Una forma presa in prestito e trapiantata senza la propria sostanza originaria, un prodotto altrui senza forza ideale. Le critiche vengono sia dagli esterofili che biasimavano un'esecuzione parziale e non convincente degli stili occidentali, sia da quelli che, sulla sponda opposta, accusavano la perdita di una presunta identità, precedente a tali forme importate. Tuttavia siamo d'accordo con Andrei Cornea quando sostiene che si tratta di forma senza contenuto solo se per fondo intendiamo soltanto il suo fondo genetico (Cornea 1980, 32)<sup>5</sup>.

All'origine dello scarto con il vocabolario estetico del resto d'Europa sta la committenza locale, il gusto autoctono, la difficoltà ad accettare integralmente le nuove forme, l'esigenza di conservare aspetti di religiosi in una produzione artistica che non era mai stata altra rispetto al sacro.

La scelta di partire dallo stile accademico, neoclassico, che nel resto d'Europa era oramai in declino, fungeva perfettamente da strumento utile all'affermazione della nuova borghesia rumena<sup>6</sup>, sfruttando la reputazione che comunque tale stile continuava ad avere in Occidente, specie nelle accademie romane, parigine o monacensi. Questa emanazione tardo neoclassicista, una volta prelevata dagli artisti autoctoni, dovette fare i conti con le condizioni sociali e culturali imposte dalle dinamiche e dai ritmi di cambiamento della società rumena (Florea 1967, 155).

In quegli anni si assiste all'ascensione dei cosiddetti uomini nuovi, la classe media che si alza a rango di boiardo (*boier*). Questi saranno i soggetti rappresentati dalla nuova pittura. Accanto, dunque, alla nuova figura sociale del pittore, nascerà quella di un pubblico "consumatore" d'arte.

Saranno ritratti soprattutto i magnati (*titoli*), finanziatori della costruzione di chiese, e i nuovi ricchi, spesso in competizione tra loro, che vedevano nell'esecuzione del proprio ritratto l'ostentazione del proprio *status*, o l'emulazione dei boiardi di origine aristocratica.

Il desiderio di autoglorificazione, le preoccupazioni araldiche, genealogiche e claniche corrispondevano ancora alle mentalità tipiche medievali. Cambiava

invece il luogo della manifestazione figurativa che vedeva svanire dalle navate delle chiese le grandi rappresentazioni dei loro finanziatori. A tal proposito, non è fuori luogo sottolineare che la grande richiesta di ritratti laici si afferma storicamente in coincidenza della mancata costruzione di nuove chiese tra il Settecento e l'Ottocento, cosa che ovviamente provoca l'assenza di pittura votiva<sup>7</sup>.

Dunque il ruolo del ritratto era innanzitutto quello esprimere la posizione e il ruolo sociale della persona raffigurata. Ma la pittura importata doveva fare i conti con una tradizione ancora viva, integrando il nuovo *portret* con l'immagine votiva di stampo bizantino. Cosicché i committenti non si aspettavano di ritrovare sulla tela la propria fedele somiglianza fisica. Non c'era bisogno di precise ricerche chiaroscurali e volumetriche né di una fedelissima rappresentazione del reale.

Invece le figure dipinte dovevano esprimere saggezza patristica e trasmettere insegnamenti e suggerimenti morali tipici dell'approccio medievale dell'opera come oggetto didattico. Cosicché il ritratto laico arriva ad essere esempio, l'oggetto diventa simbolo, il movimento diventa gesto e l'immagine emblema (Cornea 1980, 52).

Le figure, nel pieno spirito bizantino, si spogliano di ogni materialità corporea, trasformandosi in forme prive di plasticità, ferme in un'immobilità ieratica, prive di ogni fondamento spaziale e temporale. L'immagine non rappresenta il reale, ma un mondo ideale, lontano dalla corruttibilità della carne.

Possiamo quindi credere che i comandatari dei quadri, per far sì che la loro immagine corrispondesse a canoni più metaforici e tradizionali anziché realistici, abbiano spinto quei pittori, che lavoravano in posizione di sudditanza, a tradire la propria arte. Stilisticamente le scelte dei pittori non sono quindi il risultato di concezioni estetiche arcaiche o di incapacità professionale, bensì manifestano la necessità di assecondare la volontà del cliente nell'essere rappresentato con una certa postura: con un aspetto trascendente. Questo, insieme alla considerazione che l'ambiente sociale non era così raffinato da apprezzare altro al di là del ritratto, spiegherebbe anche la scarsa inclinazione del pubblico rispetto al paesaggio o alla natura statica, temi privi di antenati nella tradizione iconica, e confermerebbe invece l'immenso interesse per il ritratto laico come continuazione del ritratto votivo e come suo sostituto o surrogato.

A riprova di ciò che si sta ivi dicendo, dall'osservazione dei ritratti *primitivi* anche l'occhio meno esperto può facilmente notare come le rappresentazioni maschili siano diverse da quelle femminili. Le prime, coerentemente con la maggiore sobrietà imposta all'uomo nel rappresentare il proprio rango, risultano essere più serafiche, rigide ed iconiche rispetto alle seconde, che invece mostrano una maggiore fluidità di esecuzione e meno imprecisioni.

Le opere di quel periodo conservano quindi delle caratteristiche strutturali che non possono essere semplicisticamente ridotte ad un approccio *primitivo* o *naïf*, nell'accezione che oggi si dà a questi termini, ma sottendono se non uno stile in sé, quantomeno una tendenza artistica deliberata, con determinate procedure retoriche. Pertanto rispetto a tale pittura c'è la necessità di un'analisi semiotica dell'immagine dedicata. Possiamo parlare di un certo tipo di manierismo, dato dall'incontro della grammatica pittorica occidentale con le tradizioni autoctone che guidano le preferenze dei clienti. Il *contenuto* di cui si parlava siede nella vecchia pittura religiosa medievale, con il ritratto votivo di tradizione bizantina.

Il contributo di questi artisti alla storia dell'arte rumena si deve quindi al fatto che tramite le loro opere la società rumena ha (ri)trovato la forza di esprimersi. I *primitivi* rompono i chiavistelli dell'arte tradizionale religiosa e aprono le porte a quelle che saranno le più importanti espressioni della pittura nazionale rumena.

Pertanto tale esperienza pittorica, a nostro avviso, non può essere considerata un tentativo maldestro di copiatura di modelli europei occidentali, ma un primo esempio di linguaggio pittorico nazionale, risultato da determinati contesti e modelli culturali che si incontrano e scontrano con le nuove forme che allo stesso tempo attraggono e spaventano.

Infatti il ritratto, oltre a soddisfare il puro piacere dei nuovi clienti abbienti, si inserisce in un contesto di emancipazione nazionale. Le personalità rappresentate sono anche il buon esempio da seguire per i cittadini della futura nazione rumena. Tra tanti, l'esempio della traduttrice Maria Burada, ritratta da Giovanni Schiavoni. Alla *vorniceasă* (moglie del governatore) Burada si riconosce il merito di essere stata la prima donna in Moldavia a tradurre in rumeno le opere teatrali.

### **La pittura al servizio delle lotte di liberazione e di unificazione: tra simbolismo e allegoria**

Dicevamo che la pittura laica inizia ad affermarsi con la nascita della classe borghese che diventa consumatrice d'arte. Tra il Settecento e l'Ottocento l'inclinazione dei *carturari* (i dotti, gli alfabetizzati) a seguire le correnti illuministe si fa sentire anche per quel che riguarda le arti plastiche. Ma il fenomeno è limitato, e il gusto per questa nuova produzione artistica viene importato. Non si può non menzionare finanche l'esempio dagli ufficiali austriaci e russi arrivati con le truppe di occupazione tra il 1787 e 1791, 1806 e 1812, 1828 e 1834, e che erano soliti appendere alle pareti quelle opere non religiose e di piccola dimensione. Nello stesso periodo arrivavano nei principati rumeni molti pittori stranieri, soprattutto dall'Europa Centrale, ma anche commercianti d'arte, tutti attratti da un mercato ancora vergine.

È questa la fase in cui si assiste alla diversificazione dei generi e soprattutto alla laicizzazione dei temi. È il periodo cruciale della modernizzazione

della pittura e delle altre arti plastiche, che rispecchia il clima culturale che si era venuto a formare durante l'Ottocento, e che culmina con i risvolti sociali provocati dall'abolizione del monopolio turco sul commercio estero dei principati rumeni.

Questo si ottiene formalmente con il Trattato di Adrianopoli, a seguito della guerra russo-turca del 1828-1829, tramite la quale le grandi potenze europee sottraevano i principati rumeni di Moldavia e Valacchia dalla dominazione ottomana. Queste potenze troveranno nuove vie di comunicazione, prime tra tutte la foce del Danubio sul Mar Nero, fondamentali per sviluppare un commercio strutturato sui modelli economici del libero mercato. Il trattato, prevedendo l'indipendenza della Grecia, l'autonomia della Serbia e l'autonomia amministrativa dei due principati rumeni, creava quindi un vero e proprio corridoio commerciale che arrivava fino al Mar Mediterraneo e al Mar Nero.

La Russia, dal canto suo, tramite l'amministrazione sui due principati rumeni, estenderà e consoliderà la propria influenza nella regione. È verosimile che tale influenza oltre che politica e commerciale, fosse anche culturale, e che la nobiltà russa, che amava l'arte occidentale e riusciva a tenere il passo con essa, abbia contribuito allo sviluppo dei nuovi costumi in ambito artistico nei principati.

L'amministrazione russa di Valacchia e Moldavia permise nel 1831-1832 l'emanazione dei Regolamenti Organici, ovvero una proto-costituzione che rappresentava il primo sistema comune di governo e il primo strumento che rendeva possibili riforme commerciali, fiscali, politiche e sociali in stile occidentale. Con l'istituzione dei Regolamenti Organici nascono i primi nuclei di insegnamento artistico. Si inizia a parlare solo adesso del ruolo educativo dell'arte, soprattutto per quanto riguarda il suo ruolo nel processo di rinascita della coscienza nazionale.

Quest'ultima rinasceva nella misura in cui si acutizzavano le crisi sociali ed economiche. La Rivoluzione del 1821 di Tudor Vladimirescu era stata la risposta ai soprusi del governo dei *fanarioti*, i greci di Costantinopoli che governavano i principati rumeni perpetrando abusi e una pressione fiscale insostenibile. La Rivoluzione venne sedata, ma il governo fanariota era finalmente dismesso e la coscienza nazionale sembrava oramai risvegliata.

Partendo dalla Rivoluzione del 1821 per poi arrivare a quella del 1848, passando per l'unione dei principati nel 1859 e fino alla guerra per l'indipendenza del 1877-1878 (russo-turca), le arti plastiche avevano accettato il loro nuovo ruolo, cariche di una missione ideologica: il risveglio (o la creazione) della coscienza nazionale.

Questo segna l'abbandono della ritrattistica dei *primitivi* e il passaggio ad un nuovo tema: la composizione storica. Allo spirito votivo che anima il ritratto si sostituisce lo spirito rivoluzionario che anima il tema storico. Per prima cosa cambia la relazione tra il cliente e l'artista. Il rapporto di

dipendenza, quasi feudale, tra i due svanisce. Con la pittura patriottica l'artista-cittadino non è più commissionato da una persona, ma si sente incaricato dall'intera comunità. Il committente dell'arte rivoluzionaria è la (futura) nazione. L'arte abbandona quindi i saloni lussuosi dei boiardi e dei mercanti e si indirizza alle masse popolari che ne diventano i soggetti ritratti, ma anche i beneficiari, se non dell'opera come bene materiale, del suo valore simbolico intangibile. I soggetti sono i personaggi delle lotte politiche, della rivoluzione, le masse popolari, i patrioti dipinti con uno slancio eroico e grave. Il romanticismo di questa pittura sta nel rappresentare la tragedia dell'uomo comune che si erige a paladino della libertà.

Eloquenti in questo senso le parole di Alexandru Golescu:

La musica e l'arte del disegno sono particolarmente adatte allo sviluppo del sentimento nazionale delle masse... Una musica nazionale è la vibrazione dell'anima di una nazione, come un quadro, e una statua nazionale è come un grande pensiero nazionale che si è fatto pietra: il popolo lo cattura, perchè esso ha una forma che si trasmette da generazione a generazione. (Jianu 1954, 6)<sup>8</sup>

I ritratti dei condottieri rivoluzionari circolavano sotto forma di litografie volanti, disegni, dipinti ad olio o acquarello che, insieme a scorcii rappresentativi di località entrate nella storia, formavano una sorta di *album nazionale* figurativo, usato sempre più spesso come mezzo di propaganda di massa. Si costituisce così l'abbondante iconografia dell'unione dei principati, a partire dagli anni della rivoluzione fino al 1859 circa, comprensiva degli anni del governo di Alexandru Ioan Cuza (Frunzetti 1977, 158).

I pittori della rivoluzione del 1848 saranno del calibro di Gheorghe Tattarescu, Mişu Popp, Constantin Lecca, Costache Petrescu, Petre Mateescu, alcuni in qualità di testimoni degli accadimenti bellici, altri come veri e propri combattenti in prima linea. Ma sarà Constantin Daniel Rosenthal, insieme a Barbu Iscovescu e Ion Negulici, a formare il celebre nucleo di pittori rivoluzionari *paşoptişti*. Con essi si rafforza la concezione dell'arte come azione, come mezzo educativo e politico, come strumento per la diffusione delle idee della Rivoluzione e per il sostegno alla lotta popolare per la libertà e l'indipendenza.

Constantin Daniel Rosenthal sarà l'autore dell'opera *România Revoluţionară*. La sua musa fu Maria Rosetti, prima giornalista rumena e moglie dell'amico C. A. Rosetti, uno dei leader della rivoluzione del 1848 in Valacchia. Nel dipinto la donna indossa un costume tradizionale rumeno, tiene stretto una pugnale nella mano destra e con la sinistra salva la bandiera della rivoluzione, mentre sullo sfondo si intravedono le ostilità del 13 settembre 1848 con gli eserciti turchi. Il quadro fu dipinto a Parigi dove Rosenthal soggiornava insieme agli altri esiliati della Rivoluzione. L'opera risulta di grandissimo successo, ed è entrata a buon diritto nell'immaginario collettivo rumeno come un simbolo nazionale, come patrimonio immateriale.

Il passaggio all'arte patriottica porterà con sé il passaggio all'allegoria. La *Romania Rivoluzionaria* può considerarsi forse il tentativo più riuscito di una rappresentazione allegorica (in questo caso degli ideali sociali e nazionali condivisi da molti popoli europei in quegli anni), una novità assoluta nella pittura rumena. Un altro esempio pertinente sono le *hore*<sup>9</sup> che simboleggiano l'unità nazionale.

Il simbolismo del ritratto boiardo – che era già stata una conquista concettuale – con la sua valenza commemorativa, lascia il posto alla pittura allegorica, che sarà declinata nei temi sociali e politici tramite artisti come Rosenthal e nei temi bucolici e tradizionali ad opera di pittori come Nicolae Grigorescu. Il raggiungimento dell'allegoria fu un traguardo incredibile per un pubblico che solo fino a pochi anni prima non poteva concepire alcuna rappresentazione che potesse avere altro significato se non quello della sublimazione mistica – laddove ci fosse stata davvero una popolazione in grado di comprendere tale sublimazione, che in realtà era appannaggio di pochissimi dotti.

Dicevamo di Nicolae Grigorescu. A dieci anni entra nell'atelier del pittore ceco Anton Chladek<sup>10</sup>, per poi accedere nel 1861 alla Scuola di Belle Arti di Parigi, frequentando l'atelier di Sebastien Cornu, dov'è collega con Renoir. Presto si ritroverà ad essere uno degli esponenti della scuola del paesaggismo realista di Barbizon, conosciuta per artisti come Jean-François Millet, Gustave Courbet e Théodore Rousseau, per poi approdare in Italia dove, a nostro avviso, verosimilmente si imbatte nella corrente dei Macchiaioli.

Un momento decisivo per Grigorescu e per l'intera storia dell'arte rumena fu la Guerra russo-turca del 1877-1878, dal cui risultato la Romania otterrà l'indipendenza dall'Impero Ottomano tramite il Trattato di Santo Stefano che permetterà di recuperare la regione della Dobrugia con il relativo delta del Danubio. Il Grande Quartiere Generale dei Principati Uniti invitò quattro pittori ad accompagnare le truppe in guerra in qualità di inviati dal fronte. I quattro artisti erano George Demetrescu-Mirea, Sava Hentia, Carl Popp de Szathmary e Nicolae Grigorescu.

Anche Grigorescu è considerato dunque un simbolo nazionale, sia per il suo ruolo come pittore-cronista di guerra, ma soprattutto per il modo in cui ha portato in primo piano quelli che oggi sono comunemente considerati i valori della spiritualità rumena. La sua produzione artistica, famosa per le scene rurali ed edulcorate della campagna rumena realizzate in *plein-air*, è anch'essa parte dell'immaginario nazionale. E come nel caso di Rosenthal, anche le opere di Grigorescu sono allegorie. Rappresentano i valori della cosiddetta vera tradizione rumena: il lavoro dei campi con i carri trainati da buoi, i villaggi, le contadinelle, le zingare o i pastorelli. Le scene sono idilliache, non corrispondono alla realtà poverissima della campagna rumena, ma simboleggiano l'ideale di purezza della vita contadina che unisce i

rumeni sparsi sotto l'uno o l'altro impero. Grigorescu non sarà il solo a fissare su tela queste scene, ma sicuramente sarà il più degno rappresentante di quello che diventerà presto un genere.

### **La creazione dei simboli nazionali**

Come nasce il tema campestre nella pittura di Grigorescu? Senz'ombra di dubbio esso fu generato dall'influenza che l'esperienza di Barbizon esercitò sull'artista. La scuola francese predilige anch'essa il paesaggio e la campagna. Gli stessi temi che nel medesimo periodo erano l'oggetto dei Macchiaioli italiani. Grigorescu però rende quei dipinti allegorici, mediando il rapporto tra significato e significante tramite il suggerimento di una spiritualità popolare che si esprime nei luoghi e nelle forme della campagna.

Ma forse non è tutto. Nel 1863, a quattro anni dall'Unione dei Principati, si attua finalmente una delle storiche richieste della Rivoluzione del 1848, la confisca da parte dello Stato delle proprietà delle chiese e dei monasteri *inchinati*, ovvero sottoposti integralmente con i loro ricavi all'amministrazione greca dell'Impero. Queste proprietà rappresentavano addirittura un quarto dell'intera superficie arabile e furono ridistribuite ai contadini grazie alla successiva riforma agraria del 1864. C'è da dire che oltre all'impegno per le riforme democratiche, gli artisti di quel tempo, tramite le loro opere, misero in campo azioni di propaganda proprio destinate alla secolarizzazione del patrimonio monastico e alla distribuzione delle terre.

Questo fece sì che i temi agrari potessero diventare lo strumento attraverso il quale creare – più che ricercare – un'unità simbolica, un'origine comune nazionale. Potrebbe essere questa una delle risposte alla questione spinosa accennata precedentemente, e cioè come mai i simboli identitari rumeni che si sviluppano alla luce delle lotte per l'indipendenza e l'unità nazionale siano di tipo bucolico e tradizionale, anziché sublimarsi in immagini urbane, coerenti con l'ambiente della borghesia cittadina delle lotte patriottiche di quel tempo. Può trattarsi allora di un'identità nazionale che si forma attorno alla solidarietà rispetto ai soprusi della dominazione straniera, che vede il contadino liberarsi finalmente dalle catene della miseria e riappropriarsi della terra, simbolo della dignità umana e del lavoro onesto. Questa forse la spinta propulsiva della pittura grigoresciana.

\*

L'emergere della coscienza nazionale in Romania e dei suoi simboli e immagini sembra proprio prestarsi a modello per l'analisi di Benedict Anderson. Per il sociologo irlandese, sebbene i fautori dei risorgimenti nazionali partano dall'assunto che le nazioni siano sempre esistite, in realtà si tratterebbe di un fenomeno storico databile solo dopo la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Le eventuali fratture storiche che

potrebbero confutare l'idea di una continuità storica nazionale, renderebbero necessario il richiamo al risveglio (o al ritrovamento) di una presunta nazione sopita o perduta<sup>11</sup>.

Quest'ultima è il prodotto di processi culturali e concettuali particolari, un costrutto artificiale determinato dall'incessante produzione mitopoietica di simboli, dall'invenzione di tradizioni, e dai processi di creazione di un immaginario comune e di un orizzonte di memorie collettivamente condivise: un processo di costruzione. Questo processo di creazione e sviluppo di culture nazionali sarebbe avvenuto grazie al capitalismo della rivoluzione industriale, tramite la nuova industria tipografica e l'esplosione della stampa come fenomeno di massa e di costume.

Pertanto il discorso nazionale e la sua ideologia non rappresentano il pensiero prodotto da una determinata nazione e dai suoi abitanti, rappresentano altresì i vettori che creano quella comunità politica che prende il nome di nazione, attraverso l'evocazione di una serie di pratiche, simboli, valori, e tradizioni condivise. È il discorso nazionale a determinare la costruzione di quella moderna comunità chiamata Stato-nazione, non il contrario. Cosicché i termini di "nazione", "nazionalità", "nazionalismo", non fanno parte di un costrutto ideologico, bensì devono essere collocati su un altro livello fenomenologico rispetto alla sfera politica: sono particolari *costrutti culturali*, sistemi complessi rispondenti a un insieme stratificato di bisogni sociali e individuali.

La cultura anteriore allo stadio di formazione della nazione è, per Anderson, una cultura a base religiosa: le nazioni hanno sostituito questo substrato religioso anteriore con culture nazionali "costruite". Infatti, l'immaginario nazionalista "*ha una notevole affinità con l'immaginario religioso*" [Anderson 1996, 31] e la dimensione della nazione è una dimensione sacra: per la nazione si è disposti a morire. Pertanto il nazionalismo va interpretato non come ideologia politica, ma equiparandolo ai grandi sistemi culturali che l'hanno preceduto: la Comunità religiosa e il Regno dinastico.

Sembra proprio il caso del "risorgimento" rumeno: una nazione perduta, divisa e dominata da imperi diversi, che deve ritrovarsi, risvegliarsi. E l'arte gioca il suo ruolo da patriota, tramite la propaganda che parte della grafica stampata, fino alle grandi opere ad olio la cui solennità non può che provocare fervore ideologico e trasporto emotivo in chi le contempla. E sulla scia di Anderson possiamo interpretare l'apparizione dei simboli, dei miti, delle tradizioni contadine e campestri: invenzione di un patrimonio valoriale ritrovato appartenente alla *stirpe* rumena adesso riunita.

## Le Chiese e la pittura

Il misticismo dell'arte religiosa nei principati rumeni la rende diversa dall'arte occidentale. In Moldavia e Valacchia l'arte esiste sono nell'ambito

religioso. L'Ortodossia ignora quasi integralmente la scultura e, per quanto riguarda la pittura, questa è obbligatoriamente caratterizzata da ieraticità, bidimensionalità, rigidità ed è severamente regolamentata dalle glosse<sup>12</sup> scritte dai “*dascali zografi*” come il monaco Dionisie da Furna. Il suo *Manuale di Pittura: Glossa della pittura bizantina*<sup>13</sup>, è considerato il più completo e sistematico commentario di pittura religiosa. Composto tra il 1730 e il 1734, il manuale è una compilazione di più testi antichi.

Nella prima parte ci sono le indicazioni sull'uso degli strumenti e dei materiali usati e sono presentate le principali tecniche di pittura. Nella seconda parte, quella iconografica, viene spiegato al pittore come rappresentare determinati soggetti, i volti sacri o le scene iconografiche. Vengono passati in rassegna tutti i personaggi e le scene presenti nelle sacre scritture ed è spiegato in dettaglio come dipingere i vari soggetti. Questo era il manuale da seguire pedissequamente per chiunque avesse voluto avvicinarsi alla pittura.

L'arte era dunque appannaggio della religione e doveva essere manifestata secondo i suoi canoni. Quella ortodossa era la confessione maggioritaria, considerata religione nazionale. In questa prospettiva il culto ortodosso era il depositario della stessa identità rumena. Tant'è vero, che gli storici della Chiesa Ortodossa Rumena come Nicolae Iorga (1871-1940) o Mircea Păcurariu (1932-) sono arrivati a considerare i tentativi di diffusione e penetrazione delle idee riformate tra i credenti ortodossi come un vero attentato all'identità nazionale. La stessa reazione si era avuta nel Trecento e nel Quattrocento in Transilvania e nelle zone Sub-Carpatiche di Muntenia e Moldavia nei confronti del cattolicesimo (Niculescu 2017, 144). Che l'ortodossia fosse considerata già dal XVII secolo la religione identitaria rumena, lo dimostra la difesa che ne fa l'arcivescovo Varlaam Moțoc, autore nel 1643 del *Libro Rumeno di Insegnamenti (Cartea românească di învățătură)*: l'ortodossia rappresentava l'unica garanzia dell'integrità e dell'unità del popolo rumeno.

Se alla resistenza dell'ortodossia possiamo riconoscere un ruolo nel tentativo di garantire una certa coesione politica delle comunità rumene separate le une dalle altre nell'Europa dell'Est e Sud-Est, tuttavia non possiamo prescindere dal fatto che essa ha contribuito sostanzialmente all'isolamento culturale rumeno e ad un fondamentalismo conservatore. Non bisogna dimenticare che la cultura scritta rumena ha conservato i caratteri cirillici (slavoni), presenti fin dal XIII secolo, fino alla metà del XIX secolo, e che le prime aperture all'Occidente europeo romanico sono iniziate solo a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento. Prima in Transilvania, con la Chiesa Unita con Roma e poi in Valacchia grazie ad Italia e Francia (Niculescu 2017, 83).

Il freno che la Chiesa Ortodossa pose per partito preso ad ogni fenomeno sociale ebbe importanti ricadute sulla società rumena la quale

riuscì a trarre beneficio più da forze e iniziative esterne che autoctone. Se si pensa al fatto che nonostante la Riforma non riuscì a modificare le tradizioni ecclesiastiche ortodosse, paradossalmente la sua azione risultò benefica per la stessa Chiesa Ortodossa sottomessa allo slavismo bizantino o alle influenze ucraino-russe nella regione moldava. In questo senso si pensi all'introduzione della lingua rumena nelle pratiche della chiesa. La Riforma di stampo calvinista portò in Transilvania all'apertura di scuole rumene e quella di stampo luterano alla traduzione dei testi sacri. Nicolae Iorga nelle sue ricerche sull'Ardeal e sulle sue chiese loda il tentativo dei transilvani, sebbene a suo dire improvvisato, di costituzione di una cultura rumena (Somesan 1999, 24).

Arriviamo quindi ad affermare che sebbene la Chiesa Ortodossa dica e faccia dire di sé di essere l'elemento essenziale e vivificatore dell'identità rumena, in realtà non sembra aver fatto altro che frenare la coesione e la coscienza nazionale. Basti pensare come, paradossalmente, la Riforma sia stata più attiva dell'ortodossia slavo-bizantina nell'affermazione dell'identità rumena tramite la sua opera di romanizzazione del culto sacro.

Nonostante le innovazioni apportate dalla Riforma, le pressioni del calvinismo ungherese sulla Chiesa Ortodossa e sui suoi fedeli si facevano sempre più difficili da digerire e da contrastare, soprattutto nella seconda metà del XVII secolo. L'avvicinamento alla Chiesa di Roma poteva, tutto sommato, rappresentare una via d'uscita percorribile. Quella romana era una chiesa potente, cristiana, occidentale e latina. Ed era anche una chiesa collegata all'Impero Austriaco, superiore alle autorità ungheresi. L'unione con Roma era dettata quindi più da ragioni di convenienza che di credo. La conversione alla nuova confessione permetteva l'uscita dall'*apartheid* in cui versavano i preti ortodossi che avevano statuto di iobagi (servi della gleba) e l'accesso dei convertiti ai ranghi superiori della società (Niculescu 2017, 111). Così, tra il 1697 e il 1699 parte del clero ortodosso transilvano riconobbe il primato papale e si unì a Roma secondo le norme del concilio Ecumenico di Firenze del 1439, senza tuttavia rinunciare alla liturgia orientale: nasceva la Chiesa Unita con Roma, altrimenti detta Greco-Cattolica.

Come abbiamo visto, la Riforma Protestante in Transilvania sosterrà soprattutto l'identità linguistica rumena, ma non sarà assolutamente d'aiuto per la causa dell'arte, per colpa dell'iconoclastia che la Riforma portava con sé<sup>14</sup>. La Chiesa Unita con Roma invece, aprendo una finestra diretta su tutto quello che avveniva in Italia, provvedeva ad un certo – anche se limitato – dialogo in ambito artistico. Già da secoli, quindi, la Transilvania risulterà avere un piede in Occidente, e questo spiega lo sviluppo, di gran lunga maggiore, dell'arte moderna transilvana rispetto a quella degli altri due principati.

Per capire come i greco-cattolici abbiano anch'essi contribuito enormemente alla coscienza nazionale, identitaria e unitaria rumena, basta

ricordare la cosiddetta Scuola Transilvana. Si trattava di un movimento che si inseriva nel contesto illuminista di stampo tedesco, a dispetto di quello francese che era anticlericale, e non poteva essere altrimenti dal momento in cui la Scuola era diretta emanazione della Chiesa Unita con Roma. I suoi rappresentanti sostenevano la tesi della latinità, ovvero della discendenza del popolo rumeno dai coloni romani della Dacia, cosa che rafforzava il rapporto con Roma a dispetto di quello con le chiese ortodosse orientali. Il movimento rappresentò un caposaldo dell'emancipazione spirituale e socio-politica di tutti i rumeni, non solo di quelli transilvani. Uno dei documenti più importanti resta la petizione del *Supplex Libellus Valachorum* (1791, 1792), una richiesta rivolta all'imperatore Leopoldo II per il riconoscimento della nazione rumena come parte costitutiva del Gran Principato di Transilvania.

Inoltre, fu grazie alla Scuola Transilvana che si ebbe l'introduzione della scrittura latina in lingua rumena, al posto di quella cirillica. Tant'è vero che un altro "prodotto" della Scuola Transilvana fu Gheorghe Lazar, considerato il fondatore dell'insegnamento in lingua rumena nella Valacchia. Questi, sebbene non fosse greco-cattolico, forgiò le proprie convinzioni ideologiche e pedagogiche influenzato dall'ambiente della Scuola Transilvana. Dopo aver tradotto una serie di testi pedagogici in rumeno, fu perseguitato dal vescovo ortodosso Vasile Moga, fermo sostenitore dell'insegnamento in cirillico e dovette scappare da Sibiu per rifugiarsi nel 1816 a Bucarest, dove due anni più tardi fondò la prima scuola con insegnamento in rumeno, il liceo *Sfântul Sava*. Gheorghe Lazar partecipò alla rivoluzione di Tudor Vladimirescu e formò una serie di allievi patrioti – personalità come Ion Heliade Rădulescu, ad esempio – che presero parte alla rivoluzione del 1848.

Nello sviluppo di un'identità nazionale, ecco come le altre Chiese, la Greco-Cattolica e quella riformata, fecero da contraltare a quella ortodossa, che dopo secoli di immobilismo, non riuscì – laddove non volle – a leggere ed interpretare gli eventi e le nuove sfide prorompenti che la storia ad un certo punto, avrebbe portato portava con sé anche in questo angolo dell'Europa.

## Notes

<sup>1</sup> Si fa riferimento, ad esempio, a pittori come Grigore Zugravul e Iordache Vernier. L'opera *Urceala lui Mavrogheni pe tron* (*L'incoronazione di Mavrogheni*), de Iordache Vernier, è l'esempio più eloquente di un embrione di pittura rumena non religiosa. La scena può essere considerata il primo tentativo di composizione storica nell'arte moderna rumena. A tal rispetto, sarà senz'altro utile la consultazione del volume ad opera di (Drăguț 1976).

<sup>2</sup> Letteralmente "pittori del grosso", indicando i pittori che usavano pennelli e attrezzi di grandi dimensioni, adatti alle grandi pitture murali. In questa categoria si trovavano indistintamente pittori, artigiani imbianchini tintori, verniciatori di ogni genere.

<sup>3</sup> G. Schiavoni e N. Livaditti erano triestini, A. Chladeck ceco, J.A. Schoeffft ungherese, L. Stawski era galiziano, C. Valstain croato, E. Altini greco.

<sup>4</sup> Si consulti il testo di (Florea 1976, 127).

<sup>5</sup> Lo spiega (Cornea 1980, 32-33), il quale, a tal proposito, cita anche (Marino 1968).

<sup>6</sup> Eustatie Altini (1772<sup>2</sup>-1815) è tra i primi pittori a studiare in quel periodo all'Accademia di Vienna, e introdurrà elementi neoclassici nella pittura rumena, riuscendo a scostarsi, per quanto possibile, dalle severe regole bizantine.

<sup>7</sup> I 4/5 delle Chiese esistenti a Bucarest, ad esempio, furono costruite, e quindi affrescate, prima del 1800. Questo spiegherebbe anche il "riciclo" professionale di molti pittori di chiese che iniziano a lavorare su temi laici, anche e soprattutto conservano l'anonimato.

<sup>8</sup> Lettera di Alexandru Golescu del dicembre 1846, in (Jianu 1954, 6).

<sup>9</sup> Danze popolari in cui i partecipanti formano un cerchio tenendosi per mano.

<sup>10</sup> Su Chladek, consigliamo il volume di Teodora Voinescu, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, editat in 1936.

<sup>11</sup> Il tema dell'invenzione del passato non era nuovo ai tempi della pubblicazione del saggio: già Ernest Gellner aveva osservato come il nazionalismo sia un processo di "invenzione" di nazioni inesistenti, camuffato da risveglio. A riguardo anche il saggio di (Hobsbawm 1983).

<sup>12</sup> Abbiamo tradotto "ermīnia" con il termine *glossa*. Troviamo sinonimi come *spiegazione*, *interpretazione*, *commento*. Essendo il testo in questione una raccolta di suggerimenti e commenti, abbiamo ritenuto opportuno prendere il prestito i termini di *glossa* o, più avanti nel testo, *commentario*, a seconda del contesto.

<sup>13</sup> È possibile avere accesso al testo pubblicato dalle Edizioni Sophia di Bucarest nel 2000.

<sup>14</sup> In Transilvania l'arte ricevette un duro colpo fin dal Cinquecento. La Riforma aveva eliminato le icone e gli altari dipinti, considerandoli "chip cioplit", un idolo, una blasfemia. Questo ha permesso, oltre le altre congiunture che hanno favorito lo sviluppo del ritratto laico, a far sì che quest'ultimo rimanesse l'unica produzione a poter continuare la sua evoluzione.

## Riferimenti

Anderson, Benedict. 1996. *Comunită imagineate*. Roma: Manifesto Libri.

Cornea, Andrei. 1980. *Primitivii picturii românești moderne*. București: Meridiane.

Drăguț, Vasile et alii. 1976. *Pictura românească în imagini* (Ed. a II-a revizuită). București: Meridiane.

Florea, Vasile. Drăguț V., Florea V., Grigorescu D., Mihalache M. 1976. *Pictura românească în imagini*, ediția a II-a revizuită. București: Meridiane.

Frunzetti, Ion. 1977. *Plastica independenței*, in *Arta și literatura în slujba independenței naționale*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (Eds.). 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jianu, Ionel. 1954. *Barbu Ionescu*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Marino, Adrian. 1968. "Din istoria teoriei formei fără fond." *Anuar de lingvistică și istoria literaturii* 19: 185-188.

Niculescu, Alexandru. 2017 *Creștinismul Românesc, Studii Istorico-Filologice*. București: Spandugino.

Opreșcu, George H. 1943. *Pictura românească în secolul XIX*. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă.

Someșan, Maria. 1999. *Începuturile Bisericii Române Unite cu Roma*. București: All Educational.

Voinescu, Teodora. 1936. *Anton Chladek și începuturile picturii românești*. București: Împrimeria Națională.