



STUDIA UNIVERSITATIS  
BABEŞ-BOLYAI



# HISTORIA ARTIUM

---

1/2021

**STUDIA  
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI  
HISTORIA ARTIUM**

**1 / 2021**

**January – December**



# STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES

## HISTORIA ARTIUM

---

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

---

### GENERAL EDITOR:

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

### EDITORIAL BOARD:

Professor NICOLAE SABĂU, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,  
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Professor KOVÁCS ANDRÁS, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,  
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Lecturer KOVÁCS ZSOLT, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,  
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

### COORDINATOR EDITOR:

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

### COLLABORATOR:

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

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

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

YEAR  
MONTH  
ISSUE

Volume 66 (LXVI) 2021  
DECEMBER  
1

---

PUBLISHED ONLINE: 2021-12-30  
PUBLISHED PRINT: 2021-12-30  
ISSUE DOI: 10.24193/subbhistart.2021

---

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

**1**

---

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

---

**CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT**

- GUDRUN-LIANE ITTU, 300 de ani de la nașterea baronului Samuel Von Brukenthal (26 iulie 1721 - 9 aprilie 1803) \* *Three Centuries Since Baron Samuel von Brukenthal was Born (26<sup>th</sup> of July 1721 - 9<sup>th</sup> of April 1803)* \* *Dreihundert Jahre seit der Geburt des Barons Samuel von Brukenthal (26. Juli 1721 - 9. April 1803)* ..... 5
- CLAUDIA M. BONȚA, Dinamica dintre portret și peisaj în secolul al XVIII-lea. Studiu de caz: *portret de femeie* de Johann Martin Stock \* *The Second Half of the 18<sup>th</sup> Century Highlights a New Fashion in Painting, the Portrait in Landscape that Combines the Portrait and the Landscape.* ..... 27
- COSMINA-MARIA BERINDEI, Elemente de arhitectură tradițională într-un fond documentar inedit: răspunsurile la *Chestionarul II. Casa* al Muzeului Limbii Române \* *Elements of Traditional Architecture in a Unique Documentary Fund: The Replies to The Romanian Language Museum's 2<sup>nd</sup> Questionnaire. The House* ..... 43

NICOLAE SABĂU, American and Jewish Art Historians in Correspondence with Prof. C. Petranu (1893-1945) * <i>Istorici de artă americani și evrei în corespondență cu Prof. C. Petranu (1893-1945)</i> .....	69
MIKLÓS SZÉKELY, Programul unei vieți: rolul lui Lajos Pákei în înființarea muzeului industrial și a școlii industriale din Cluj * <i>One Life's Mission: Lajos Pákei's Role in Establishing the Industrial Museum and the Industrial School in Cluj</i> * <i>Egy élet programja: Pákei Lajos szerepe a kolozsvári iparmúzeum és -iskola létrehozásában</i> .....	115
PAOLO TOMASELLA, La partecipazione degli architetti, scultori e impresari italiani alla costruzione dei monumenti ai caduti della grande guerra nella Romania interbellica * <i>The Participation of Italian Architects, Sculptors and Entrepreneurs in the Construction of the Heroes' Monuments Fallen in the First World War in Interwar Romania</i> * <i>Participarea arhitecților, sculptorilor și antreprenorilor italieni la construirea în România interbelică a monumentelor eroilor căzuți în Primul Război Mondial</i> .....	155

## RECENZII – BOOK REVIEWS

Nicolae Sabău, <i>Arte e Maestri italiani in Transilvania tra '500 e '700</i> , Editura MEGA, Cluj-Napoca, 2019, pp. 300, ilustrazioni a colori e in b/n (MARGHERITA FRATARCANGELI).....	181
Anca Elisabeta Tatay, Cornel Tatai-Baltă, <i>Arta grafică a cărților românești vechi tipărite la Brașov (1805-1827)</i> , Editura Mega, Cluj-Napoca, 2020, 245 p., anexe, ilustrații, indice (CLARA FULEA).....	185
Gheorghe Mândrescu, <i>Patrimoniul Sfânt</i> , Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2020, 618 p. + ilustrații color și alb-negru (CORNELIU FLOREA) .....	187

## IN MEMORIAM

GHEORGHE MÂNDRESCU, <i>In Memoriam Florica Cruceru (Postolache) (1926-2021)</i> ....	193
--	-----

## 300 DE ANI DE LA NAȘTEREA BARONULUI SAMUEL VON BRUKENTHAL (26 IULIE 1721 - 9 APRILIE 1803)

GUDRUN-LIANE ITTU\*

**ABSTRACT.** Three Centuries Since Baron Samuel von Brukenenthal was Born (26<sup>th</sup> of July 1721 - 9<sup>th</sup> of April 1803). Baron Samuel von Brukenenthal was an outstanding personality, a man of great erudition and refined taste, whose political career culminated with the dignity of Governor of Transylvania, a dignity he held between 1777 and 1787. Brukenenthal was the only Transylvanian Saxon who enjoyed this great honor. Living for many years abroad, he got acquainted with Viennese cultural patterns he tried to implement in his own country. As a Transylvanian representative of the Enlightenment, Brukenenthal became famous through his major creation, the first museum in the South Eastern part of Europe opened in 1790 to connoisseurs and foreign travelers and in 1817 to the large public. His fine art collection comprised about 1100 paintings belonging to the major European art schools. Besides paintings he also had a rich collection of etchings in copper, a library consisting of about 16000 volumes, rare archeological objects, as well as a numismatic collection and one of minerals. But his sphere of interest was much wider, including a large scale of sciences, the educational system, the musical life of Sibiu, the art of gardening.

**Keywords:** Brukenenthal, baron, politician, governor of Transylvania, Enlightenment, museum, paintings, major European art schools, library, archeological objects, numismatics, minerals.

**ZUSAMMENFASSUNG.** Dreihundert Jahre seit der Geburt des Barons Samuel von Brukenenthal (26. Juli 1721 - 9. April 1803). Baron Samuel von Brukenenthal war eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der Siebenbürger Sachsen, ein sehr gebildeter Mann, Politiker, Sammler und Kulturförderer. Als Höhepunkt seiner politischen Karriere ist das Amt des Gouverneurs von Siebenbürgen zu nennen, das er als zwischen 1777 und 1787 bekleidete. Während seiner Studienjahre in Jena und Halle

---

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

sowie während seiner Amtszeit in Wien eignete er sich das Gedankengut der Aufklärung an, das er in seiner Heimat umzusetzen versuchte. Der Nachwelt ist er vor allem als Sammler und Gründer des ältesten Museums Südosteuropas bekannt, einer Anstalt, die seit 1790 von Kennern und Reisenden besucht werden konnte und 1817 dem breiten Publikum zugänglich war. Seine Gemäldesammlung beinhaltete ungefähr 1100 Gemälde, die allen wichtigen europäischen Malschulen angehörten. Dazu kam ein Kupferstichkabinett, eine wertvolle Bibliothek mit 16000 Bänden, eine numismatische, archäologische sowie eine Mineraliensammlung. Darüber hinaus interessierte sich Brukenthal für verschiedene Wissenschaften, für Landwirtschaft und Gartenkunst und förderte das Schulwesen und das Musikleben von Hermannstadt.

**Schlagwörter:** Brukenthal, Baron, Politiker, Gouverneur von Siebenbürgen, Aufklärung, Museum, Gemälde, europäische Malschulen, Kupferstiche, Bibliothek, archäologisches Fundmaterial, Münzen, Mineralien

**REZUMAT. 300 de ani de la nașterea baronului Samuel von Brukenthal (26 iulie 1721 - 9 aprilie 1803)** Reprezentant de prim rang al Iluminismului transilvănean, baronul Samuel von Brukenthal a fost una dintre marile personalități ale sașilor transilvăneni. Format la universitățile din Jena și Halle, von Brukenthal a avut o carieră politică impresionantă, fiind singurul sas luteran care a ocupat, la Viena, demnitatea de președinte al Cancelariei aulice, iar apoi fiind numit guvernator al Transilvaniei (1777-1787). Numele său este, însă, mai degrabă asociat de creația sa culturală, cea mai importantă fiind înființarea, la Sibiu, a primului muzeu din sud-estul Europei, instituție accesibilă din 1790 unui cerc restrâns de vizitatori, iar din 1817 deschis pentru publicul larg. Colecțiile baronului au inclus pinacoteca cu aprox. 1100 de tablouri aparținând marilor școli de pictură europeană, un cabinet de stampe, o bibliotecă valoroasă, ce conținea aprox. 16000 de volume, o colecție numismatică, una de obiecte arheologice și o colecție de minerale. Brukenthal a sprijinit viața științifică, învățământul și viața muzicală sibiană, iar pe moșiile sale a practicat o agricultură modernă după model central european.

**Cuvinte cheie:** Brukenthal, baron, politician, guvernator al Transilvaniei, Iluminism, muzeu, pictură, gravuri, bibliotecă, obiecte arheologice, monede, minerale.

## **Omul și cariera**

Despre baronul Samuel von Brukenthal s-a scris foarte mult, iar fiecare generație s-a raportat la personalitatea sa complexă în funcție de propriile nevoi și interese. La sfârșitul sec. al XIX-lea, când presiunea Ungariei de maghiarizare a învățământului a fost puternică, istoricii sași au pus accentul pe statornicia sa și pe



refuzul lui de a trece la religia oficială a imperiului, la cea catolică. De asemenea, au scos în evidență faptul că nu și-a renegat niciodată limba maternă, adresându-se în continuare sașilor în graiul săsesc (nu în germana literară), iar prin testament a dispus ca gimnaziul evanghelic din Sibiu să moștenească bogatele-i colecții. Apoi, în perioada naționalismului exacerbă, baronul a fost instrumentalizat drept precursor al acestuia, iar în ziua de azi Brukenthal este privit ca un european *ante litteram*, un *homo europaeus* a cărui operă culturală este un bun universal. Sibienii, primii beneficiari ai Muzeului Brukenthal, sunt conștienți că, în absența acestuia, orașul lor nu ar fi fost ales drept *Capitală culturală europeană 2007* înainte de aderarea României la Uniunea Europeană.

Împlinirea a trei secole de la nașterea baronului este un prilej important pentru a rememora viața și opera unei personalități care s-a constituit nu numai într-un *lieu de mémoire* – în accepțiunea lui Pierre Nora –, ci a creat un model care a influențat generații întregi<sup>1</sup>.

Creatorul muzeului s-a născut în 26 iulie 1721 la Nocrich, o comună din apropierea Sibiului, unde tatăl său, Michael Breckner (1676-1736), deținea funcția de jude regal. Mama, Susanna von Heydendorff (1685-1734) aparținea unei familii nobiliare mici din Mediaș, familie înnobilită în sec. al XVI-lea. Judele, un fidel al Casei imperiale, a fost înnobilit în 1724 de împăratul Carol al VI-lea cu *predicatul* von Brukenthal, intrând astfel în rândurile nobilimii funcționărești, un segment social cultivat în Imperiul Habsburgic.

Tânărul Samuel a urmat gimnaziul evanghelic din Sibiu și colegiul unitarian din Târgu-Mureș, iar apoi a lucrat timp de doi ani ca funcționar în cadrul magistratului sibian, unde s-a familiarizat cu legislația transilvăneană. La 22 de ani, în 1743, s-a hotărât să plece la Halle la studii, iar în drum spre orașul universitar german a poposit un timp la Viena, unde, la 2 martie 1743, a devenit membru al lojei masonice *Aux Trois Canons*. Calitatea de mason a fost, probabil, de mare importanță pentru viitoarea sa carieră, deoarece a cunoscut numeroase persoane influente, punând astfel bazele unui valoros *capital social*. La Halle a audiat prelegeri de științe politice, istorie, filosofie și teologie, dobândind o cultură temeinică, impregnată de ideile Iluminismului francez și de cele ale *Aufklärung*-ului german<sup>2</sup>, învățând

<sup>1</sup> Konrad Gündisch, *Samuel von Brukenthal (1721-1803): Museumsstifter und siebenbürgisch-sächsischer Erinnerungsort*, în *Danubiana Carpathica*. Jahrbuch für Geschichte und Kultur in den deutschen Siedlungsgebieten Südosteuropas, Bd. 6 (53), 2012, Oldenbourg Verlag München, p. 185-194.

<sup>2</sup> Brukenthal a fost contemporan cu Immanuel Kant (1724-1804), reprezentant de seamă al filosofiei clasice germane. Filosoful din Königsberg a dat *Aufklärung*-ului următoarea definiție: *Luminismul este ieșirea omului din starea de minorat de care el însuși s-a făcut vinovat. Minoratul înseamnă neputința de a se servi de propriul său intelect fără a fi condus de altcineva. Acest minorat provine din vina noastră, dacă motivul său nu este o deficiență a intelectului, ci lipsa de curaj în a face uz de*

totodată rafinatele maniere ale Europei apusene. La finele anului 1743 a înființat și condus loja *Aux Trois Clefs d'Or*, dovada acestui fapt fiind o medalie bătută cu prilejul serbărilor Sf. Ioan din 1744, festivitate organizată tocmai de Brukenthal. Medalia este inscripționată cu deviza *studio, sapientia, silentio* și poartă imaginea tânărului mason, reprezentând totodată primul portret al acestuia. Pasiunea de colecționar a lui Brukenthal, care se înscrie de asemenea modelului iluminist, a luat naștere în perioada sa de formare, când studentul a început să achiziționeze cărți și monede. De altfel, atât Martin Schmeitzel (1679-1749), profesorul său de drept și istorie la Halle (prorector în 1743/1744), originar din Brașov<sup>3</sup>, cât și un unchi von Heydendorff, erau pasionați numismați. Pasiunea de colecționar s-a amplificat în timp și nu l-a mai părăsit până la sfârșitul vieții.

Izbucnirea, în 1744, a celui de-al doilea război silezian, a pus capăt șederii lui Samuel la Halle, oraș aparținând regatului Prusiei, tânărul mutându-se pentru scurt timp la Jena. Apoi s-a întors la Sibiu, unde s-a căsătorit, în 1745, cu Sophia Katharina von Klocknern (1725-1782), fiica primarului Sibiului. Căsătoria a atras după sine dobândirea *indigenatului* (orașele săsești erau închise atât pentru negermani, cât și pentru sașii din mediul rural. Căsătoria cu un/o indigen/ă și/sau dobândirea unei case erau condiții *sine qua non* pentru obținerea râvnitului statut) și ascensiunea în rândurile celor mai prestigioase familii ale urbei. În ciuda pregătirii sale, Brukenthal a ocupat, timp de câțiva ani, doar funcții modeste în cadrul guvernului.

În 1753 s-a aflat la Viena pentru rezolvarea unor probleme ale *Universității săsești*, organul administrativ suprem al sașilor, prilej cu care a fost primit în audiență de împărăteasa Maria Theresia (1717-1780; împărăteasă între 1740 și 1780). Brukenthal a reușit s-o impresioneze pe suverană cu inteligența, determinarea și manierele sale, audiența constituind astfel momentul de turnură în cariera sa. A urmat o ascensiune profesională relativ rapidă, la început în cadrul guvernului transilvănean, iar apoi la Viena. În 1765, Brukenthal a fost numit în funcția de președinte al Cancelariei aulice și de consilier secret (echivalentul unei funcții ministeriale în zilele noastre), demnitate pe care a deținut-o până în 1774, când, într-o perioadă de vacanță a funcției de guvernator, a asigurat interimatul în calitate de președinte al guvernului Transilvaniei. Starea de provizorat a durat până în

---

*el fără conducerea altuia. <Sapere aude>. Să ai curaj în folosirea propriului intelect! este deci deviza Luminismului, căci Luminismul nu necesită altceva decât libertatea, și anume cea mai puțin dăunătoare din tot ce poate fi numit libertate: folosirea în mod public în toate privințele a rațiunii.* Immanuel Kant, *Werkausgabe*, XI, Suhrkamp, 1978, cf. Victor Neumann, *Tentația lui homo europaeus*, București, 1991, p. 139.

<sup>3</sup> <https://www.fnz.geschichte.uni-muenchen.de/forschung/autoren-tabellenwerke/schmeitzel/index.html>

1777, an în care, prin decret imperial (*rescript*) semnat la data de 30 iulie, a fost numit guvernator. Samuel von Brukenthal a ocupat această funcție timp de un deceniu, până în primăvara anului 1787, când a ieșit la pensie. A fost un înalt funcționar dotat cu o inteligență scilicet, harnic, abil, cu merite profesionale incontestabile, apreciat pentru competență, atât de colaboratori, cât și de suverană, un om care a fost nevoit să compenseze prin muncă ceea ce alții dobândiseră prin naștere. Brukenthal debutase în cariera profesională cu un dublu handicap, primul fiind acela că era singurul sas protestant, aspirant la funcții înalte (la o curte catolică și într-un imperiu în care era favorizat catolicismul), iar cel de-al doilea consta în proveniența sa modestă, din rândurile micii nobilimi (într-un anturaj format preponderent din reprezentanți ai marii nobilimi). Cele două realități, de loc negliabile în vremea aceea, l-au plasat într-o poziție de inferioritate față de colegii săi de la guberniu și de la cancelaria aulică. Pentru surmontarea acestor handicapuri, împărăteasa l-a ridicat în 1762 la rangul de baron și i-a acordat, în 1765, crucea mică a Ordinului Sfântului Ștefan<sup>4</sup>. Mai târziu, în 1774, atunci când cariera sa se apropia de punctul culminant, i-a fost conferită aceeași distincție, în rang de comandor. Cu împărăteasa, Brukenthal a colaborat foarte bine, relația lor fiind una de încredere și stimă reciprocă.

După moartea Mariei Theresia (1780), între Brukenthal și tânărul împărat Iosif al II-lea (1741-1790; din 1765 coregent) s-au ivit dificultăți de comunicare, urmare a contradicțiilor dintre concepțiile politice ale celor doi. În ceea ce privește modul de înfăptuire a programului de reforme, guvernatorul nu era de acord cu radicalismul împăratului. Acesta din urmă le dorea realizate cât mai repede, în timp ce guvernatorul era adeptul căii pașilor mărunți, cu respectarea tradițiilor locului. Neînțelegerile, devenite insurmontabile, au condus, în 1787, la pensionarea oarecum forțată a guvernatorului. Dar, pentru ștergerea acestei impresii, odată cu decretul trecerii la pensie, împăratul i-a acordat drept premiu de consolare cel mai înalt grad al Ordinului Sfântului Ștefan, respectiv Marea Cruce cu colan.

Rămas văduv din 1782 și lipsit de descendenți direcți, baronul și-a petrecut ultimii ani de viață departe de scena politică. Vârșnicul guvernator redusese contactele sociale pe cât posibil, trăind ori în liniștea palatului din Sibiu, înconjurat de cărțile sale dragi și de valoroasele opere de artă, ori delectându-se cu frumusețile naturii, ajustate de artiști peisagiști în parcurile din Avrig sau de la Poarta Cisnădiei din Sibiu. A murit în Sibiu, la 9 aprilie 1803, după ce în ianuarie 1802 redactase un testament al cărui conținut este relevant pentru spiritul său iluminist. Temător că

---

<sup>4</sup> Ordinul Sf. Ștefan este primul ordin maghiar și a fost instituit de împărăteasa Maria Thereza la 5 mai 1764, limitat fiind la 100 de cavaleri. Privilegiul ridicării la rangul de baron, care însoțea acordarea Ordinului, a fost desființat în 1884.

cele adunate cu mari eforturi financiare și cu investiții sentimentale pe măsură ar putea fi împrăștiate în cele patru vânturi de un urmaș necugetat, baronul von Brukenthal a asigurat integritatea colecțiilor și a unei părți însemnate a averii prin crearea unei fundații. În virtutea literei și spiritului testamentului exista un singur urmaș, *moștenitorul universal*, care nu se putea bucura decât de uzufructul viager al averii, trebuind să o transmită, în integralitate, urmașului său direct. Totodată trebuie să avem în vedere faptul că testamentul a reprezentat actul de naștere al primului muzeu public din sud-estul Europei, deoarece conține dispoziții clare cu privire la accesul publicului larg la bibliotecă și la celelalte colecții.

În calitatea sa de persoană publică, baronul Samuel von Brukenthal a avut satisfacții și insatisfacții, și-a făcut prieteni și dușmani, a fost adorat și contestat, a cunoscut momente de bucurie și altele de profundă mâhnire. Opera sa culturală, în schimb, a fost aceea care i-a adus delectare și alinare, atât în momentele plăcute, cât și în cele de cumpănă, putând fi considerată, fără rezerve, un succes. Chiar dacă roadele ei n-au putut fi culese imediat, efectele acestora pot fi comparate cu propagarea undelor în urma aruncării unei pietre într-o apă stătătoare. Dacă, la început, doar un cerc restrâns de inițiați a beneficiat de tezaurul cultural pus la dispoziție cu generozitate, mai târziu, cercurile au devenit din ce în ce mai largi și mai ample. Efectele *luminării* având drept corelativ *fericirea*, ambele dorite de Brukenthal pentru conaționali săi, nu puteau fi dintru început spectaculoase, deoarece modelul străin pe care a încercat să-l impună nu s-a calchiat pe un mediu încă puternic ancorat în tradiție. Posteritatea lui Brukenthal nu a refuzat, așa cum deseori se afirmă, șansa *dialogului cu lumea* oferită de cel mai renumit cetățean sibian, acesta a fost doar amânat cu câteva decenii<sup>5</sup>.

### **Colecțiile baronului von Brukenthal**

Constând inițial din pinacotecă și cabinet de stampe, bibliotecă și colecție numismatică, acestea au luat naștere, în cea mai mare parte a lor, în intervalul 1759-1774, perioadă petrecută de baron cu precădere la Viena<sup>6</sup>. Cea mai cunoscută și valoroasă colecție, care a adus muzeului faimă internațională, este pinacoteca.

În capitala Habsburgilor existau, pe lângă galeriile de artă imperiale, numeroase cabinete particulare, printre care și cel al președintelui cancelariei aulice a Transilvaniei, baronul von Brukenthal, menționat în 1773, în calendarul lui Kurzböck.

<sup>5</sup> Iulia Mesea, *Modelul Brukenthal intenție și devenire*, în *Euphorion*, nr. 2 (85, 86, 87) 1998, Sibiu, p. 26-27.

<sup>6</sup> Georg Adolf Schuller, *Samuel von Brukenthal*, vol II, München, 1969, p. 291.

Autorul plasează cabinetul demnitarului ardelean pe locul al doilea în ordinea colecțiilor particulare din Viena, după cel al baronului von Hagen<sup>7</sup>.

În timpul petrecut de Brukenthal la Viena, oferta de opere de artă era destul de bogată, colecționarului oferindu-i-se numeroase ocazii pentru achiziții: licitații, loterii, reorganizarea unor colecții etc. Asemenea tuturor colecționarilor, baronul și-a dorit cât mai multe opere ale unor artiști de prim rang, dar această dorință nu a putut fi realizată întocmai, deoarece pe de-o parte, marii maeștri ai Renașterii italiene și germane erau greu de găsit, iar pe de altă parte, numeroase tablouri achiziționate drept originale s-au dovedit ulterior a fi falsuri, copii, lucrări de atelier sau atribuiri greșite. În ciuda acestor erori, galeria baronului se poate lăuda cu numeroase lucrări de valoare excepțională de la Renaștere la epoca Rococo-ului, lucrări aparținând școlilor de pictură flamando-olandeză, italiană, germană și austriacă<sup>8</sup>. Pinacoteca adăpostește și un număr redus de tablouri din școala franceză și spaniolă, lucrări interesante, care însă nu se număra printre capodoperele colecției. Menționăm doar câteva dintre numele de referință ale Galeriei, nume care i-au adus faimă europeană și mondială: Jan van Eyck, Hans Memling, Anton van Dyck, Jakob Jordaens, Frans Snyders, Jan Fyt, Antonello da Messina, Tizian, Alessandro Magnasco, Hans Schwab von Wertinger, Lucas Cranach, Hans von Aachen, Paul Troger, Martin Meytens, Jan Kupetzky ș. a. În 1948, după naționalizarea muzeului, Galeria Brukenthal a fost deposedată de 19 dintre tablourile sale cele mai valoroase în favoarea Muzeului de Artă al R. P. R. din București, situație rămasă neschimbată până în 2006, când acestea au revenit în colecția sibiană.

Numărul mare de tablouri aparținând unor artiști din școala austriacă și germană, contemporani ai colecționarului, poate fi un indiciu că pe unii dintre ei baronul i-a cunoscut personal. Conform tradiției, pictorul Johann Martin Stock (1742-1800)<sup>9</sup> a fost unul dintre emisarii lui Brukenthal, însărcinat cu achiziționarea de opere de artă. Emil Sigerus, autorul unui cuprinzător studiu privind istoricul

<sup>7</sup> *Almanach de Vienne en faveur des etrangers ou Abregé Historique*, Vienne, Joseph Kurzböck, 1773, p. 180-181. *Cabinets particuliers de tableaux: Le cabinet de SEM le Baron de Hagen [...], celui de SEM le Baron de Bruckenthal de la Chancellerie de Transilvanie, celui de M. de Reitzer [...], celui de M. Grosser [...], On a nommé ces quatre Cabinets parcequ'on les a cru les plus dignes de remarque, il en est encore plusieurs autres moins considerables.*

<sup>8</sup> Christine Lapping, *Die Sammlungen des Baron Samuel von Brukenthal (1721-1803)*, în *Barocke Sammellust. Die Sammlung des Baron Samuel von Brukenthal*, Haus der Kunst München, 2003, p. 26-33.

<sup>9</sup> Johann Martin Stock s-a născut la Sibiu ca fiu al pictorului de altare Martin Stock (1693-1752). A studiat la Academia de Artă din Viena, unde s-a numărat printre studenții pictorului de curte Martin van Meytens. Vezi și Elena Popescu, *Johann Martin Stock, ein Vertreter des siebenbürgischen Barock in europäischen Sammlungen. Ausstellung zum 200. Todesjahr des Künstlers*, Hermannstadt/Sibiu 2000.



Galeriei Brukenthal<sup>10</sup>, chiar dacă admite implicarea lui Stock, afirmă că acesta n-a călătorit niciodată dincolo de granițele Austriei.

Informațiile privind modul de constituire al colecțiilor, în special al pinacotecii, sunt destul de sumare. A existat o ipoteză conform căreia împărăteasa Maria Thereza, cunoscând pasiunea demnitarului ei, i-ar fi dăruit tablouri, iar o alta că ar fi achiziționat tablouri din colecțiile unor refugiați francezi la Viena, urmare a revoluției de la 1789. Ambele ipoteze nu se susțin. În privința celei dintâi, Theodor von Frimmel a identificat șase tablouri ca provenind din colecția imperială, cele mai cunoscute fiind lucrarea lui Hendrik van Balen *Judecata lui Paris* (inv. 48) și *Fumătorul de pipă* (inv. 3185) al lui Frans Mieris or, pinacoteca Brukenthal număra peste 1000 de tablouri. Cea de-a doua ipoteză este contrazisă chiar de almanahul lui Kurzböck, despre care a fost vorba anterior, care enumera deja în 1773 cabinetul baronului printre cele mai importante colecții particulare din Viena. Sursa autohtonă care contrazice ipoteza privind filiera franceză, este calendarul tipărit de Martin Hochmeister cel Tânăr, care menționează în 1790 galeria din Piața Mare din Sibiu<sup>11</sup>. Nu este, desigur, exclus, ca ulterior un număr neînsemnat de lucrări să fi fost achiziționate și de la emigranți francezi.

După întoarcerea lui Brukenthal în Transilvania, în 1774, *marea galerie* a rămas la fostul său domiciliu din Viena, după cum aflăm dintr-o scrisoare din 1777 a lui Johann Theodor von Herrmann<sup>12</sup>, dar o parte a ei a fost totuși expediată la Sibiu, după cum informează agentul imperial Samuel Türi într-o scrisoare datată 21 octombrie 1774<sup>13</sup>. Potrivit unei alte informații, care provine de la Michael Conrad von Heydendorff, vărul baronului, în 1775 ar fi existat deja mai multe tablouri valoroase în casa acestuia din Sibiu<sup>14</sup>.

Din momentul în care a ocupat demnitatea de guvernator, dobândind o poziție stabilă și definitivă, Samuel von Brukenthal a făcut demersurile necesare pentru ca toate colecțiile să ajungă în Transilvania. În acest sens, o însemnare

<sup>10</sup> Emil Sigerus, *Beiträge zur Geschichte der Baron Brukenthalischen Gemäldegalerie*, în *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum*, V, 1935, Sibiu, p. 25–42.

<sup>11</sup> *Versuch eines Allgemeinen Handlungs-, Gewerbs- und Reisekalenders von Hermannstadt auf das Jahr 1790*, Sibiu, p. 100 și 114, în *Muzeul Brukenthal, Studii și comunicări*, Nr 5, Sibiu, 1956, p. 49-66.

<sup>12</sup> Georg Adolf Schuller, *op. cit.*, vol II., p. 292, cf. *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, vol. 23, p. 397.

<sup>13</sup> *Briefe an den Freiherrn Samuel von Brukenthal mitgeteilt von H. Herbert*, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, vol 31, Hermannstadt, 1903, p. 82.

<sup>14</sup> *Michael Conrad von Heydendorff. Eine Selbstbiographie mitgeteilt von Dr. Rudolf Theil* în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, vol 16, Hermannstadt, p. 665. Longevivul Heydendorff (1730–1821), autor al unei cuprinzătoare autobiografii, a fost funcționar administrativ la Sibiu și, timp de trei decenii, primar la Mediaș. Lucrarea lui Heydendorff se referă la perioada istorică 1730–1818.

păstrată în arhiva casei, consemnează faptul că, la 22 iulie 1777 a sosit la Sibiu *marele bagaj*<sup>15</sup>.

După stabilirea baronului la Sibiu, amenajarea galeriei a întârziat mult, având loc, după toate probabilitățile, între 1787 și 1789. Persoanele cele mai avizate de a se angaja la munca de clasificare și etalare fiind pictorii Johann Martin Stock<sup>16</sup> și Franz Neuhauser jr. (1763–1836). Ei au contribuit, de asemenea, la identificarea lucrărilor nesemnate, după cum reiese din prefața primului catalog tipărit al galeriei, editat în anul 1844.

*Calendarul* tipărit de Hochmeister, prima sursă autohtonă care, în 1790, menționează printre atracțiile orașului Sibiu pinacoteca Brukenthal, informează că aceasta este formată din 800 de tablouri și ocupă 13 săli ale palatului, expusă fiind, după moda timpului, pe școli naționale: 4 săli de pictură italiană, 6 de pictură flamando-olandeză și 3 de pictură germană. Primul catalog manuscris al pinacotecii (*Älteste Katalog*) a fost redactat încă în timpul vieții baronului de către pictorul Franz Neuhauser jr., după cum relatează Lukas Joseph Marienburg în 1813. Inventarul prezintă o pinacotecă compusă din 1070 de tablouri și adăpostită în 15 încăperi de la etajul al doilea al palatului<sup>17</sup>. Diferențele mari în ceea ce privește numărul lucrărilor de la o inventariere la alta nu se explică prin achiziții masive, ci prin faptul că, în 1790, numeroase lucrări se mai aflau în alte locuințe ale baronului, respectiv în casa de la Poarta Cisdădiei și la reședința din Avrig<sup>18</sup>.

După moartea baronului Samuel von Brukenthal și transformarea instituției în muzeu public, situația galeriei nu s-a schimbat în mod semnificativ, deoarece curatorul a privit-o ca pe o colecție relativ încheiată, iar mijloacele financiare precare ale instituției nu ar fi permis o extindere spectaculoasă.

Inventarul colecției de gravuri, realizat de Johann Friedrich Seiwert în 1783, cuprindea deja 712 de piese, fiind ulterior îmbogățită de însuși proprietarul ei. Spre deosebire de marile cabinete de stampe din Europa centrală și de vest, din colecția baronului lipsesc desenele, iar gravura de autor este rară, predominantă fiind cea de interpretare. Dacă în cadrul secolelor XVI și XVII predomină artiștii italieni, flamando-olandezi și francezi, majoritatea lucrărilor din secolul al XVIII-lea aparțin școlii germane și austriece, deoarece, ca și în cazul picturii, acestea erau cele mai

<sup>15</sup> Emil Sigerus, *op. cit.*, p. 32.

<sup>16</sup> În luna august 1788 precum și în lunile următoare este atestată prezența lui Johann Martin Stock la Sibiu, în *ibid.*, p. 40.

<sup>17</sup> L(ukas) J(oseph) Marienburg *Geographie des Großfürstentums Siebenbürgen*, Hermannstadt, 1813, p. 246. cf. Emil Sigerus *op. cit.*, p. 33.

<sup>18</sup> *Der Nachlass Samuel von Brukenthals. Einblicke in Haushalt und Lebenswelt eines siebenbürgischen Gouverneurs der Barockzeit* (ed. Monica Vlaicu, Konrad Gündisch), Hermannstadt 2007.

accesibile pe piața vieneză. Colecția sibiană, constituită după modelul cabinetelor din Viena *chiar dacă nu excelează prin piese rare, conține o serie de nume importante, fiind expresia privirii de cunoscător a lui Brukenthal* – susține custodele Michael Csaki<sup>19</sup>.

Dacă Muzeul Brukenthal și-a câștigat renumele mai ales datorită pinacotecii, fondatorul, pentru care luminarea prin intermediul cărții a reprezentat lucrul cel mai de preț, a preferat biblioteca, depozitara înțelepciunii de veacuri, menționată pe primul loc chiar și atunci când își redactează testamentul. Pasiunea pentru carte i-a fost trezită de pe băncile școlii și continuată în amfiteatrele universităților. S-a amplificat în contact cu mediile intelectuale și masone, dobândind un plus de rafinament în proximitatea Curții imperiale. După 1774, distanța mare de Viena n-a însemnat provincializarea gustului său literar. Timp de un deceniu a fost sprijinit în demersurile sale de îmbogățire permanentă a bibliotecii de abatele Neumann, un veritabil consilier al său în materie de carte, de librarul și editorul Gräffer, de consilierul imperial baron Karl Adolf von Braun, de consilierul imperial baron Tobias Philipp von Gebler, de contele Georg Bánffy ș. a.<sup>20</sup>. Dorind ca biblioteca să fie în mâini bune, Brukenthal l-a angajat în 1777 ca bibliotecar pe Samuel Hahnemann (1755-1843), părintele homeopatiei, care a petrecut un an și jumătate la Sibiu<sup>21</sup>. Urmașii lui Hahnemann au fost personalitățile locale Daniel Georg Neugeboren (1759-1822) și Johann Friedrich Seiwert (1755-1832).

Brukenthal, un veritabil *homo europaeus* prin vocație și prin cultura asimilată, și-a conceput biblioteca ca pe un canal de pătrundere a spiritului iluminist european în Transilvania sfârșitului secolului al XVIII-lea. Biblioteca, expresie a gustului literar rafinat și a unei competențe de bibliofil de rang european a proprietarului ei, s-a constituit într-un loc de întâlnire a gândirii iluministe franceze cu cea a *Aufklärung*-ului german, a reflecției pure cu științele aplicative, a frumosului în sine cu cel pragmatic, folositor obștii. În mai mare măsură decât celelalte colecții, biblioteca a fost locul de întâlnire și de stimulare a spiritelor afine, locul în care un număr important de librari, bibliofili, artiști au plănuțit crearea de societăți științifice cu scopul luminării poporului și spre folosul economiei. Biblioteca, prin colecția de *Transilvanica* și interesul creatorului ei pentru istoria acestor ținuturi, a format

<sup>19</sup> Michael Csaki, *Die Kupferstiche des Baron Brukenthalischen Museums*, Sibiu, 1906, p. 5.

<sup>20</sup> Doina Năgler, *Die Beziehungen Brukenthals zu europäischen Buchhändlern*, în: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, vol. 31, nr. 2, București, 1988, p. 105-107; Constantin Ittu, *Cărți achiziționate de abatele Neumann pentru baronul Samuel von Brukenthal*, în: *Transilvania*, 11-12/2003, Sibiu, p. 6-11; Constantin Ittu, *'Revolutio alphabetaria' în Biblioteca Brukenthal*, Bibliotheca Brukenthal VII, Sibiu, 2007; Constantin Ittu, *Tainele Bibliotecii Brukenthal*, ed. A II-a, Bibliotheca Brukenthal X, Sibiu, 2007.

<sup>21</sup> Maria Ordeanu, *Samuel Hahnemann: Sieben Vierteljahre in Hermannstadt/Sibiu (1777-1779)*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, Band 49/2006, p. 143-157.

prima generație de istorici autohtoni, o preocupare care, în secolul următor, cel al națiunilor, a atins cote ridicate. Istoricul Victor Neumann a surprins foarte bine efervescența intelectuală instalată în anturajul guvernatorului, situație devenită posibilă datorită desființării cenzurii iezuite și a politicii lui Iosif al II-lea de laicizare a statului: *În tot cazul, suflul lui Homo Europaeus se resimte în Palatul sibian, în sufletul și mintea celor ce-l înconjoară. Cărțile, ca și tablourile dau cea mai bună măsură cu privire la conținutul luminist ce intră acum în Transilvania. Literatura teologică, predominantă în secolele anterioare, cedează treptat locul științelor: geometrie, geologie, medicină, geografie, astronomie, tehnologie, optică, în vreme ce limbile naționale înlocuiesc din ce în ce mai mult limba latină*<sup>22</sup>.

În momentul inaugurării sale ca bibliotecă publică, așezământul sibian însuma 15.972 de volume, în majoritatea lor literatură social-politică, filosofică și beletristică a secolului al XVIII-lea, importantă atât prin conținut, cât și prin realizare artistică. De o importanță deosebită este partea de manuscrise a bibliotecii, numită de fondator *Alte Sammlung* care, la moartea acestuia, era formată din 200 de volume. Printre capodoperele acestei secțiuni se află renumitul *Breviarium Brukenthal*<sup>23</sup>, un manuscris miniat din secolul al XVI-lea, *Codex Altenberger* ș. a. Biblioteca a fost colecția care, după moartea baronului, a cunoscut cea mai puternică dezvoltare, toți custozii văzând în creșterea *institutului literar* o datorie de onoare față de memoria creatorului ei și totodată față de contemporanii lor, dornici să studieze.

Ideea unei colecții de minerale<sup>24</sup> își are originea, probabil, în interesul crescând din deceniul al optulea pentru resursele solului și ale subsolului Transilvaniei. Cercetările întreprinse au avut drept rezultat lucrări precum *Beiträge zur Mineralgeschichte Siebenbürgens* („Contribuții la istoria mineralelor din Transilvania”) a lui Ehrenreich von Fichtel și descoperirea unui nou element chimic, telurul, de către Müller von Reichenstein, funcționar în domeniul mineritului. Brukenthal, care a deținut acțiuni la minele de aur din Munții Apuseni, a îmbrățișat moda cercetării și colecționării mineralelor. Pe la 1780 a început să colecționeze în mod sistematic, iar calitatea de guvernator și de acționar i-a dat posibilitatea să ajungă în posesia

<sup>22</sup> Victor Neumann, *op. cit.*, p. 162.

<sup>23</sup> Despre cea mai valoroasă carte din cele 15.972 ale Bibliotecii Brukenthal, achiziționată, probabil, cu ocazia vizitei baronului la Viena în 1785-1786 au scris: Michael Csaki, *Das Breviarium Brukenthal*, Sibiu, 1912; Gheorghe David, Doina Năgler, *Breviarul Brukenthal*, București, 1981; Jan De Maere, *Ein wertvolles Werk in der Bibliothek. Das Breviarium Brukenthal*, în OKV, *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, Antwerpen 2007, p. 16-19; Maria Ordeanu, *Gloria in excelsis deo. Liber Horarum Brukenthal – Cartea Orelor*, Biblioteca Brukenthal XVIII, Sibiu 2007.

<sup>24</sup> Viorel Ciuntu, *Colecția de minerale „Samuel von Brukenthal”*, în *Samuel von Brukenthal. Modell Aufklärung*. Bibliotheca Brukenthal VI, Sibiu/Hermannstadt 2007, p. 98-99.

unor mostre de valoare rară<sup>25</sup>. Pe la mijlocul anilor '90, colecția era într-atât de avansată încât s-a putut trece la catalogarea ei, lucrare realizată de abatele Karl Josef Eder (1761-1810). Catalogul lui Eder, dar mai ales aprecierile naturalistului danez Jens Esmark, care a călătorit în 1798 în Ungaria și Transilvania, unde a văzut colecția lui Brukenthal<sup>26</sup>, au contribuit la dobândirea unui înalt prestigiu al acesteia și la numirea baronului, în 1798, ca membru de onoare al Societății Mineralogice din Jena<sup>27</sup>.

Numismatica<sup>28</sup> a fost pasiunea cea mai veche a baronului von Brukenthal, o pasiune pe care o cultivau mai multe persoane apropiate lui, printre care și unchiul din partea mamei, Daniel Conrad von Heydendorff. Într-o scrisoare, datată 5 februarie 1754, viitorul guvernator îi solicita unchiului, contra cost, întreaga sa colecție de monede de aur, argint și cupru, amintindu-i de o promisiune mai veche<sup>29</sup>. Registrele de casă, o corespondență întinsă, precum și felurite inventare sunt documente grăitoare ale interesului său constant pentru acest domeniu. La Viena a găsit, în persoana abatelui Neumann, directorul Cabinetului Imperial de Numismatică și de Antichități, un consilier competent, prin intermediul căruia a achiziționat monede și medalii, cataloage și tratate de numismatică<sup>30</sup>.

Monedele și medaliile colecției Brukenthal sunt extrem de diverse tematic, de la bronzurile arhaice romane, contemporane cu Scipio Africanul și cu Hanibal, până la medalii de aur și de argint din secolul al XVIII-lea, ori de la monedele divizionare din tezaurile țărănești medievale, la taleri și ducați transilvani, precum și de la monede dacice la cele din mileniul migrațiilor. Un loc aparte îl ocupă ducații emiși în secolele XV-XVII în monetăria Sibiului și seriile de taleri care reprezintă valori foarte apreciate de colecționari. La moartea baronului, colecția număra deja 17000 de monede și se afla deja în atenția specialiștilor.

<sup>25</sup> Într-o scrisoare datată 3 mai 1786, dr. Andreas Joseph Zelekay, din Zlatna, îl informează pe baronul von Brukenthal despre expedierea unei lăzi conținând o piesă dintre cele mai frumoase de aur cristalizat (*Archiv des Vereins*, vol. 31, p. 904).

<sup>26</sup> Jens Esmark, *Kurze Beschreibung einer mineralogischen Reise*, Freyberg, 1798.

<sup>27</sup> Conținutul diplomei este reprodus în *Archiv*, vol. 31, p. 998.

<sup>28</sup> Oltea Dudău, *Numismatul Samuel von Brukenthal*, în *Transilvania*, 11-12/2003, Sibiu, p. 57-59; Oltea Dudău, *Numismatul Samuel von Brukenthal*, în *Samuel von Brukenthal. Modell Aufklärung*, Sibiu/Hermannstadt 2007, p. 88-93.

<sup>29</sup> Scrisoarea secretarului gubernial Samuel von Brukenthal către unchiul său Daniel Conrad von Heydendorff, datată Sibiu, 5 februarie 1754, în *Archiv des Vereins*, vol. 25, p. 8-9.

<sup>30</sup> Scrisorile lui Neumann expediate de la Viena și adresate baronului von Brukenthal din: 21 noiembrie 1775 (p. 103), 29 decembrie 1778 (p. 121-122), 24 iulie 1778 (p. 247-248), 31 octombrie 1780 (p. 424-425), 2 ianuarie 1781 (p. 441-442), 5 martie 1782 (p. 528-529), 7 martie 1783 (p. 587-588), 25 noiembrie 1783 (p. 626), 1 iunie 1784 (p. 662-663) conțin toate asemenea informații, în *Archiv des Vereins*, vol. 31.



Alături de monede, baronul a colecționat și medalii, secolul al XVIII-lea fiind unul remarcabil pentru medalistică. Toate evenimentele publice sau private importante în care erau implicate persoane politice, ecleziastice sau chiar și Scaunul Papal își găseau reflectarea în aceste obiecte de reprezentare.

Colecția de piese arheologice s-a constituit la sfârșitul secolului al XVIII-lea, formarea ei fiind înlesnită de funcția de guvernator a baronului. În această calitate, Brukenenthal era înștiințat despre descoperirile accidentale de astfel de obiecte care, în genere, ajungeau în colecția sa. Astfel, a ajuns în posesia unei piese de rară valoare, cunoscută ca *Donariul de la Biertan*, despre care relatează vărul său, Michael von Heydendorff<sup>31</sup>. Inventarul custodelui Ludwig Neugeboren, din 1837, menționează cu precădere piese romane. În cadrul colecției pot fi regăsite portrete, statui închinute numeroaselor divinități romane, statuete cultice, destinate atât altarelor private cât și lăcașurilor publice, statui funerare, basoreliefuli, monumente funerare. Reprezentările lui Mithras și ale lui Jupiter sunt destul de numeroase în colecția sibiană. Alături de acestea se află o piesă unică descoperită în spațiul Daciei romane, *Hecate triformis*, o divinitate htoniană originară din sudul Asiei Mici, a cărei statuie din marmură datează din secolele II-III d. Hr. este vorba despre o piesă care provine de la Salinae (Ocna Mureș, din județul Alba)<sup>32</sup>.

### Case, palate, parcuri și moșii

Numele baronului Samuel von Brukenenthal este în genere asociat cu muzeul omonim și cu pasiunea de colecționar a fondatorului său. Această personalitate complexă a avut și o altă pasiune care se înscrie în spiritul și gustul epocii, anume interesul pentru grădini ornamentale și pentru o agricultură modernă și eficientă. Pasiunea baronului pentru grădini și grădinărit se explică și prin legătura sa funciară cu pământul, componentă importantă a eredității sociale de mic nobil ridicat dintr-un neam de țărani, dar mai ales rafinatei culturi de extracție iluministă, dobândită la universitățile din Jena și Halle, precum și în anturajul Curții vieneze. Întreaga operă culturală a baronului von Brukenenthal constă de fapt în re-crearea în Transilvania, îndepărtata provincie a imperiului, a principalelor linii de forță ale spațiului cultural central-european, proiect în care se înscria și construirea de reședințe reprezentative.

<sup>31</sup> La 17 martie 1779, Michael von Heydendorff din Mediaș îi scrie vărului său, baronul von Brukenenthal, despre expedierea la Sibiu a unei piese arheologice din metal, descoperită cu 4 ani în urmă pe hotarul comunei Biertan, la distanța de aproximativ o oră de centrul acesteia (*Archiv des Vereins*, vol. 31, p. 340-341).

<sup>32</sup> Moritz von Kimakovics, *Die archäologische Sammlung*, în *Ostland*, an 3, nr 23/24, septembrie 1921, p. 673-677.

Astfel, la sfârșitul deceniului al șaselea a achiziționat mai multe loturi în Dealul bisericii din Avrig, loturi pe care ulterior a fost construită reședința de vară și au fost amenajate grădini ornamentale și utilitare<sup>33</sup>. O ședere mai lungă a baronului la Viena a făcut ca lucrările începute de el să fie continuate de Adolf von Buccow, general comandant al Transilvaniei și locțiitor al guvernatorului pe perioada vacanței postului (1762-1764). După moartea subită a generalului (1764), au trecut patru ani (1768) până la clarificarea statutului moșiei și a dreptului de proprietate a lui Brukenthal asupra acesteia. Deși locuia la Viena, baronul era preocupat de transformarea domeniului, urmărind de la distanță mersul treburilor. Revenit în Transilvania, în 1774, a găsit răgazul să se ocupe personal de îndrăgita-i reședință, transformând-o în acel *Eden transilvănean* despre care vorbesc o serie de martori oculari ai timpului. În perioada verii, reședința de la Avrig era un loc de recreere și de întâlnire a protipendadei transilvănene și a călătorilor străini, un loc în care nu se instala niciodată plictisul<sup>34</sup>. Din cele cinci grădini ale domeniului – menționate în inventarul din 1803<sup>35</sup> – a cărui suprafață era de aproximativ 8 ha, numai trei erau artistice, celelalte fiind utilitare.

Colina care cobora de la palat spre lunca Oltului, a fost terasată, iar grădina franțuzească amenajată în axul și la lățimea conacului. Astfel, din balconul clădirii centrale putea fi admirată grădina, iar în prelungirea ei peisajul natural. Grădina centrală din Avrig îmbina elemente caracteristice parcului de la Versailles, care aveau replici la Schönbrunn, anume: scara monumentală, fântâni arteziene, bazine cu apă, ermitajul, glorieta, ruine artificiale ș. a.

În epocă, interesul pentru botanică era foarte ridicat, iar deținerea de specii și soiuri noi sau rare aducea un plus de prestigiu social. O altă preocupare importantă în epocă era ameliorarea soiurilor de fructe și al raselor de animale. Aceasta își avea originea, pe de-o parte, în mercantilismul vremii, iar pe de altă parte în încrederea omului Iluminismului în forțele sale creatoare, în vocația sa demiurgică. Toate acestea se practicau și la Avrig, domeniul putând fi privit, conform terminologiei actuale, drept centru de cercetări agricole, cu ferme experimentale, horticole și zootehnice. Chiar și în ziua de azi impresionează bogăția plantelor ornamentale și comestibile cultivate în grădinile și serele de la Avrig, amintind de opulența naturilor moarte flamande din pinacoteca baronului. Multe dintre delicioasele specii de legume și fructe, reprezentate în tablourile maestrilor din Țările de Jos din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, creșteau și în grădinile baronului. Sparanghelul,

<sup>33</sup> Georg Adolf Schuller, *Samuel von Brukenthal*, vol. II, München, 1969, p. 232.

<sup>34</sup> *Aus den Briefen des Gubernialsekretärs Johann Theodor von Herrmann* (mitgeteilt von Julius Gross), în Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde, vol. 23, Sibiu 1890, p. 405-406.

<sup>35</sup> Biblioteca Brukenthal, *MSS 89*, 1803, p. 97 a.

anghinarea, conopida, varza creastă, varza de Bruxelles și diferite plante aromatice erau prelucrate în bucătăria castelului sau vândute doritorilor de trufandale. La masă nu puteau lipsi nici delicioase soiuri de fructe, europene și exotice. Spre exemplu, în primăvara anului 1788 s-au plantat pomi, aparținând de 95 de soiuri de păr, 40 de soiuri de piersic, 17 soiuri de măr. În oranjerie creșteau aproape 1000 de lămâi și portocali, mai multe exemplare de curmal, ananas, nucșoară, cafea, migdal, roșcov. Dintre plantele decorative, în oranjerie sunt menționate mai multe specii de aloe, de cactuși, mirt, iasomie, mimoze și alte douăzeci de specii exotice, iar în grădina franțuzească garoafele, trandafirii, primulele, verbinele, narcisele ș. a. încântau ochii și mirosul proprietarilor ori pe cel al musafirilor<sup>36</sup>.

Printre numeroșii străini care vizitaseră domeniul de la Avrig, s-a aflat și boierul valah Dinicu Golescu. Prima vizită a avut loc în timpul vieții baronului, în 1802, boierul revenind și douăzeci și patru de ani mai târziu, când proprietarul nu mai era în viață. Deși încântat de cele văzute, Golescu remarcă faptul că lucrurile se schimbaseră în rău: *Aceasta este moșia a baronului Bruchenthal, carele are o grădină din cele dintâi ce am văzut, întru care are seturi foarte frumoase, scări de piatră mari pe acele seturi, havuzuri cu șadrivanuri, apă curgătoare care curge prin multe locuri ale grădinii, din care fac și un frumos cataract.[...] Copaci roditori, atât din cei din partea locului, cât și mulțime de streini, care trebuiesc iarna să puie în florărie [...] Și toate acestea sunt destul de scăzute din ceia ce era mai nainte cu doaozeci și patru de ani, când întiaș dată am văzut*<sup>37</sup>.

După moartea baronului – cum bine remarcase boierul valah – reședința de la Avrig a intrat în declin și nu și-a mai recăpătat strălucirea nici până în ziua de azi<sup>38</sup>.

Primele grădini și fânețe achiziționate de Brukenthal erau cele din apropierea orașului, unde, între 1770 și 1772 și-a ridicat o reședință de vară, un edificiu a cărei plan are forma literei L. Se presupune că planul clădirii, a fost executat de inginerul austriac Theseo, un militar de carieră, care s-a stabilit la Sibiu. În perioada respectivă, baronul se afla la Viena, mersul lucrărilor fiind supravegheat îndeaproape de soția acestuia. Clădirea, compusă din parter și etaj este relativ modestă, departe de barocul impozant al capitalei imperiale. Grădina imobilului era atât ornamentală, cât și utilitară, speciile rare fiind cultivate în seră<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Direcția Județeană Sibiu a Arhivelor Naționale, Colecția Brukenthal. CD 1-5, inv. 86, nr. 53, 1784-1802.

<sup>37</sup> Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele, Constantin Radovici din Golești făcută în anul 1824, 1825, 1826*, București, 1977, p. 16-17.

<sup>38</sup> Cornelia Feyer, *Grădinile lui Brukenthal*, Editura Schiller, Sibiu-Bonn, 2008.

<sup>39</sup> *Der Nachlass Samuel von Brukenthals. Einblicke in Haushalt und Lebenswelt eines siebenbürgischen Gouverneurs der Barockzeit* (ed. Monica Vlaicu, Konrad Gündisch), Hermannstadt 2007.

În 1759, Brukenthal a achiziționat domeniul fiscal Sâmbăta de Jos de la contele Gabriel Bethlen. Câmpiile din Țara Făgărașului erau potrivite atât pentru agricultură, cât și pentru pășunat, astfel că și-a instalat aici și herghelia de cai. De asemenea, noul proprietar a transformat o clădire existentă într-un ansamblu cu trei niveluri și 12 camere, care a fost locuibil din 1785. Un parc englezesc înconjură întregul ansamblu<sup>40</sup>.

### **Palatul Brukenthal din Piața Mare, reședință a guvernatorului și loc de păstrare a colecțiilor**

În 1778, după ce cu un an în urmă fusese investit în funcția de guvernator al Transilvaniei, von Brukenthal a început lucrul la șantierul palatului din Piața Mare, edificiu care trebuia să servească ca reședință a guvernatorului și loc de păstrare a colecțiilor. Arhitectul nu este cunoscut, dar au fost emise câteva ipoteze care l-au vizat pe sibianul Johann Eberhardt Blaumann, constructorul palatului Bánffy din Cluj, respectiv pe Franz Joseph din familia arhitecților vienezi Martinelli. Alexandru Avram, autorul unui amplu studiu dedicat clădirii în discuție, nu a negat niciuna dintre variante<sup>41</sup>. Palatul guvernatorului a fost ridicat în Piața Mare din Sibiu, o piață care, în secolul al XVIII-lea, pierduse deja aspectul medieval datorită edificării pe latura sa nordică a bisericii iezuite (1726-1733), precum și a demolării casei Klockner și a casei învecinate pe latura sa vestică. În locul acestor două construcții a fost construit palatul Brukenthal, la ridicarea căruia constructorii au trebuit să țină seama de planul neregulat, reieșit din unirea celor două parcele. Prin urmare, planul palatului se prezintă cu un traseu frânt pe latura de nord și de sud.

Lucrările s-au desfășurat în mai multe etape. În prima fază a fost construit corpul de reprezentare dinspre stradă, care, deja în 1779, a fost în parte terminat și acoperit. Acestui corp i s-au adăugat alte trei, respectiv două laterale și o a treia, transversală, care a închis prima curte interioară. Această extindere a fost realizată în principal pentru crearea de spații suplimentare în vederea adăpostirii colecțiilor. Constructorii au încheiat lucrările la cele trei corpuri în data de 24 decembrie 1785, dată la care guvernatorul se afla la Viena. Nepoții săi, Karl von Brukenthal, Johann Friedrich Seivert și Michael Soterius von Sachsenheim, precum și menajera Therese Holzer îl țineau la curent cu evoluția șantierului, trimițându-i scrisori în zilele de

<sup>40</sup> *Excurs Brukenthal*. Expoziție documentară, Editura Muzeului Brukenthal 2021, p. 16.

<sup>41</sup> Alexandru Avram, *Palatul Brukenthal Sibiu*, Sibiu 1996, p. 3-4; Otto Maroscher, *Zur Baugeschichte des Brukenthalischen Palais*, în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, nr. 13866, 30 mai 1919, p. 4-5.

poștă. În scrisoarea din 24 decembrie 1785, Therese Holzer anunța cu bucurie: *astăzi se montează ultimele ancadramente și cu aceasta construcția va fi terminată*<sup>42</sup>.

Ca și în cazul altor palate, accentul cade pe primul etaj al corpului principal (cel dinspre Piața Mare), unde sunt amplasate încăperile reprezentative în număr de cinci, respectiv trei saloane și două cabinete. Toate sunt decorate cu tapet, salonul central cu un tapet de pânză imprimat cu motive florale pe un fond maroniu, *saloanele roșii*, aflate de-o parte și de alta a salonului central, cu mătase roșie cu motive florale, iar cabinetele, aflate la extreme, cu tapet de hârtie, imprimat cu un bogat decor orientat<sup>43</sup>. De remarcat în aceste săli sunt și alte elemente decorative<sup>44</sup>, precum stucaturile tavanelor, supraportele alegorice, sobele rococo sau clasiciste din faianță albă, candelabrele din cristal de Murano, decorurile de la ancadramentele ferestrelor, elemente care sporesc nota de eleganță a ansamblului. În general decorația este corelată cu funcția încăperii, facilitând chiar descifrarea acesteia.

Axându-și investigația pe binomul aliniere la/ abatere de la regulile de amplasare ale încăperilor în palatele epocii barocului, Alexandru Avram identifică la reședința Brukenthal din Piața Mare existența unei *sala terrena*, un fel de cafenea-cofetărie, o sală obligatorie în vremea aceea. Dar, spre deosebire de modelele timpului, în palatul sibian aceasta se afla la primul etaj în corpul transversal și nu în clădirea centrală. Existența unei biblioteci face de asemenea parte din canoanele vremii, ea situându-se la etajul al doilea, deasupra *sălii terrena*<sup>45</sup>.

Pentru decorarea interioară și exterioară a palatului s-a apelat la meșteri și artiști din Austria sau Germania, dar și la transilvăneni. În serviciul baronului s-au aflat pictorii Anton Steinwald, Daniel Knobloch, naturalizatul sibian Franz Neuhauser jr., transilvănenii Johann Martin Stock și Johann Krempels. Alți meșteri cunoscuți care, prin munca lor, au contribuit la realizarea artistică a palatului, au fost ebenistul Johann Bauernfeind<sup>46</sup>, sculptorul Simon Hoffmeyer, pietrarul Anton Hertzum ș. a. Chiar dacă cei menționați nu au fost artiști de anvergură europeană, rezultatul muncii lor este remarcabil, impozantul edificiu din inima Sibiului numărându-se printre realizările importante ale barocului transilvănean.

<sup>42</sup> Este vorba despre 9 scrisori, datate 22 oct. (p. 866-867), 26 oct. (p. 870.), 29 oct. (p. 871), 29 oct. (p. 827), 5 nov. (p. 880), 19 nov. (p. 889-890), 19 nov. (p. 890), 23 nov. (p. 896-897), 24 dec. (p. 921.), reproduse în: *Archiv des Vereins...* vol. 31.

<sup>43</sup> Anca Fleșeriu, *Tapetul din camerele de vizită ale baronului Samuel von Brukenthal*, în: *Samuel von Brukenthal. Modell Aufklärung*, Sibiu/Hermannstadt 2007, p. 127-133.

<sup>44</sup> Daniela Dâmboiu, *Palatul Brukenthal – „Templu al muzelor“*. *Simbolistica scenelor mitologice din saloanele de recepție*, în *Samuel von Brukenthal. Modell Aufklärung*, p. 100-109.

<sup>45</sup> Alexandru Avram, *op. cit.*, p. 4-5.

<sup>46</sup> Julius Bielz, *Kunsttischler Johann Bauernfeind und seine Arbeiten*, în *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum*, VII, Hermannstadt 1938, p. 19-25.



Adăpostirea unei colecții de artă într-un edificiu, el însuși o operă de artă, se înscrie în spiritul epocii, reprezentând totodată expresia statutului social ridicat al proprietarului amândurora.

### Testamentul baronului

În absența unui moștenitor direct, baronul Samuel von Brukenthal a dorit păstrarea integrității averii și colecțiilor sale. În acest sens, la redactarea testamentului, a optat pentru o formă neuzuală în Transilvania numită *fidei-comiss*. În conformitate cu această formă juridică, o parte însemnată a averii, precum și colecțiile, nu puteau fi dezmembrate, ci doar transmise din generație în generație. În testamentul, datat 3 ianuarie 1802, baronul l-a exclus de la prevederile acestuia pe nepotul său Michael Gottlieb von Brukenthal (1746-1813), împreună cu întreaga sa posteritate, dezmoștenind astfel întreaga linie a descendenților acestuia. Cauzele hotărârii dure, de îndepărtare de la moștenire a aceluia care, multă vreme, a fost considerat nepotul preferat al unchiului, au fost multiple, fiind discutate într-un studiu dedicat testamentului<sup>47</sup>.

*Fidei comiss*-ul prevedea ca averea să fie transmisă din generație în generație, unui singur moștenitor *universal*, iar la moartea ultimului vlăstar masculin să treacă în posesia Gimnaziului Evanghelic, respectiv a Bisericii Evanghelice din Sibiu.

Colecțiile au fost trecute în testament cu titlul de excepție, baronul dispunând ca: „*biblioteca, tablourile și gravurile, apoi colecția de minerale, antichitățile și colecția de numismatică în întregimea lor, împreună cu fondul de 36000 de florini, vor trece în proprietatea veșnică și de necontestat a Gimnaziului Evanghelic din Sibiu. Pentru menținerea integrității institutului, după dispariția mea, prim-preotul bisericii evanghelice din oraș, împreună cu un mirean, membru al consistoriului, vor deveni co-directori și vor veghea ca totul să fie rânduie așa cum am dispus eu*”.

Capitalul de 36.000 de florini renani, lăsat moștenire instituției muzeale, era o sumă destul de însemnată, dar neexistând lichidități, urma să rezulte din vânzarea produselor moșilor, cât și a unor obiecte de care se puteau dispensa descendenții. Li s-a lăsat libertatea de a hotărî asupra ceea ce urma a fi înstrăinat cu excepția unor bijuterii și obiecte prețioase, cu mare valoare sentimentală pentru fostul guvernator.

---

<sup>47</sup> Gudrun-Liane Ittu, *Considerații privind testamentul baronului von Brukenthal*, în *Samuel von Brukenthal. Modell Aufklärung*, p. 16-21.

Din dobânzile la capital urma să se aloce anual suma de 800 de fl. pentru bibliotecă, iar restul era prevăzut pentru întreținerea și extinderea celorlalte colecții, pentru întreținerea palatului, precum și pentru plata personalului muzeului. Constituirea capitalului de 36000 fl. trebuia să fie urmată de punerea colecțiilor la dispoziția publicului larg, constituindu-se în muzeu public, primul de acest fel din partea de sud-est a Europei.

*„Întrucât biblioteca, tablourile, gravurile, naturalia, mineralele și colecția de numismatică se vor afla sub incidența dispozițiilor speciale [...] dispun expres ca în momentul în care va fi constituit și depus capitalul de 36000 de fl., iar din dobânzi se va putea plăti un bibliotecar și personal de întreținere, accesul la bibliotecă, la pinacotecă, la colecțiile de minerale și numismatică să fie posibil în casa mea din Sibiu, destinată păstrării acestora, în anumite zile și la anumite ore”.*

Capitalul s-a constituit anevoie<sup>48</sup> și a cunoscut o devalorizare substanțială în 1811, consecință a pierderilor produse Imperiului Habsburgic de războaiele napoleoniene. La aceasta s-a adăugat faptul că Michael Gottlieb, nedreptățitul nepot, a purtat o serie de procese prin care a atacat în instanță decizia unchiului<sup>49</sup>. Mari dificultăți au fost întâmpinate și în acțiunea de inventariere și catalogare a colecțiilor, dificultăți care, la rândul lor, au contribuit la întârzierea deschiderii muzeului<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Situație reflectată în procesele verbale ale Consistoriului Bisericii Evanghelice, organ însărcinat cu coordonarea și supravegherea activității Muzeului Brukenthal. Întrucât banii lichizi erau puțini la moartea baronului, doar 16.898 fl. (după cum reiese din inventarul din 1803, MS 89, Biblioteca Brukenthal), iar legatele de onorat destul de multe, familia Brukenthal era supusă presiunilor permanente din partea consistoriului. Familia baronială era mereu somată să grăbească procesul de constituire a capitalului, iar aceasta, aflată în dificultate datorită proceselor care au urmat după moartea fostului guvernator, căuta să-l întârzie cât mai mult cu putință. La 6 august 1804 au fost depuși 10.000 de florini, într-o bancă vieneză, cu o dobândă anuală de 5%, un capital care nu mai fusese completat până în 1808. (Biblioteca Brukenthal, MS 364 și MS 105).

<sup>49</sup> Conform testamentului, lui îi reveneau doar cea mai bună caleașcă englezească, șapte cai murgi și harnașamentele pentru aceștia, cele mai frumoase blănuri de tigru, un ceas de aur cu briliante și o tabacheră din aur.

<sup>50</sup> În două scrisori, una datată 30 aprilie 1815, iar cealaltă 25 martie 1816, adresate baronului Johann Michael Joseph von Brukenthal de către Consistoriu, se vorbește despre dificultățile întâmpinate. Din prima aflăm că în 1815 colecția de tablouri, gravurile, numismatica și mineralele au fost predate curatorilor, iar de doi ani se lucrează la inventarierea bibliotecii. La 25 martie 1816, Daniel Georg Neugeboren, devenit episcop în 1806, și care, încă din timpul vieții baronului Samuel von Brukenthal se angajase să redacteze catalogul colecției numismatice, este solicitat să-l finalizeze și să-l predea cât mai repede cu putință (Biblioteca Brukenthal, MS 105).

Când, în sfârșit, sosisse ziua inaugurării oficiale a muzeului, ceremonie desfășurată în aula Gimnaziului Evanghelic la 25 februarie 1817, cuvântul prim-preotului orașului și co-director al instituției, Johann Filtsch, s-a constituit într-un profund mesaj umanist, pătruns de spiritul fondatorului prețioaselor colecții. Cuvântarea lui Filtsch a conținut *in nuce* un veritabil program a ceea ce își propunea să devină Muzeul Brukenthal, un program pe care cei care au condus instituția l-au respectat cu sfințenie: „[...] *putem spera ca și Muzeul Brukenthal sau Muzeul Națiunii Săsești, căruia fondatorul i-a oferit spațiosul său palat spre a-i fi templu, să fie patriei de folos și să se înalțe spre perfecțiune [...] dorința noastră fierbinte este ca, indiferent de barierele naționale și religioase dintre locuitorii acestui oraș și acestei patrii, vizitarea muzeului să constituie un prilej fericit ca oamenii de reală valoare morală și spirituală să se cunoască și să se respecte*”<sup>51</sup>.

Dotat cu o inteligență ascuțită, cu o excepțională disponibilitate pentru asimilarea noului, cu diplomatie și cu un șarm recunoscut, baronul Samuel von Brukenthal a rămas în memoria generațiilor următoare datorită generozității de esență iluministă de împărtășire a comorilor sale cu toți cei dornici să le vadă și să se bucure de ele.

---

<sup>51</sup> *Rede bei der Eröffnung des freiherrlich Brukenthal'schen Museums in dem großen Hörsaal des Hermannstädter evangelischen Gymnasiums, am 25 Februar 1817 gehalten von Johann Filtsch evangelischer Stadtpfarrer und Mitdirector des genannten Museums, Hermannstadt, 1817, p. 3-4.*

300 DE ANI DE LA NAȘTEREA BARONULUI SAMUEL VON BRUKENTHAL (26 IULIE 1721 - 9 APRILIE 1803)



Anonim austriac, sec. al XVIII-lea  
*Baronul Samuel von Brukenthal*



Anonim austriac, sec. al XVIII-lea  
*Sophie Katharina von Brukenthal*

## DINAMICA DINTRE PORTRET ȘI PEISAJ ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA. STUDIU DE CAZ: *PORTRET DE FEMEIE DE* JOHANN MARTIN STOCK

CLAUDIA M. BONȚA\*

**ABSTRACT.** *The Second Half of the 18th Century Highlights a New Fashion in Painting, the Portrait in Landscape that Combines the Portrait and the Landscape.* The long series of female portraits arouse admiration and are imitated all over Europe. The Transylvanian space joins the new artistic trend, and we owe some spectacular achievements in this field to one of the most famous painters of the genre, Johann Martin Stock. The National Museum of History of Transylvania shelters in its collections a compositional portrait signed by Johann Martin Stock, *Portrait of a Woman*, 1787, a remarkable success of the 18th century local painting.

**Key words:** portrait, rococo, landscape, 18th century painting, Johann Martin Stock.

**REZUMAT.** A doua jumătate a secolului al XVIII-lea marchează o nouă modă în pictură, portretul în peisaj care îmbină cele două genuri de sine stătătoare, portretul și peisajul. Seriile lungi de portrete feminine stârnesc admirația și sunt imitate pretutindeni. Spațiul Transilvaniei se realizează noilor tendințe artistice, iar cele mai spectaculoase realizări în acest domeniu le datorăm unuia dintre cei mai faimoși pictori ai genului, Johann Martin Stock. Patrimoniul Muzeului Național de Istorie al Transilvaniei adăpostește în colecțiile sale un portret compozițional semnat de Johann Martin Stock, *Portret de femeie*, 1787, o reușită a picturii autohtone de secol XVIII.

**Cuvinte cheie:** portret, peisaj, secolul XVIII, Johann Martin Stock.

---

\* Doctor în istoria artei, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca,  
email bonta.claudia@mnit.ro.

„Aceasta pare a fi o epocă a portretului” observa scriitorul William Combe în *Poetical Epistle to Sir Joshua Reynolds* din 1777, sintetizând escaladarea interesului pentru portretistică, fenomenul care cuprinde Europa secolului al XVIII-lea. De-a lungul vremii, portretistica a fost abordată ca un gen de sine stătător îndeosebi în cazul capetelor încoronate sau al personajelor ilustre, cărora le era rezervat un asemenea privilegiu. Dorința de a fi immortalizat într-o pictură exista, desigur, dintotdeauna, astfel că, frecvent, se apela la artificii redării portretelor diverselor personaje influente în cadrul unor scene mai ample, de inspirație religioasă, eroică sau mitologică, în poze dinamice care să ofere diferite niveluri de semnificație portretelor. Umanismul, cu preocupările sale asupra măreției umane, conduce la creșterea interesului pentru portret, însă reforma religioasă a constituit placa turnantă care a impulsionat genul portretisticii. Eliberați de limitările religioase, pictorii aleg să execute portrete tematice, cu personaje care îi inspiră. Odată cu epoca Renașterii, îndeosebi în Italia, moda portretului se răspândește cu repeziciune, iar o serie de personaje de vază apelează la portretistică pentru a sublinia situația privilegiată de care se bucură. Portretele erau produse la scară diferită, de la cele în mărime naturală la miniaturi, de la cele ce înfățișau personajul în întregime la busturi sau doar capete, frecvent cu o expresivitate facială accentuată. Flamanzii duc lucrurile la nivelul superior, iar portretul, care era inițial un apanaj al regalității și al personajelor importante, devine treptat un accesoriu nelipsit din casele mai înstărite, reflectând un nivel social superior. Dispariția picturii religioase în zonele în care reforma religioasă s-a impus, îndeosebi din nordul Europei, creșterea puterii economice a burgheziei și dorința de a accede la un nou statut sunt principalii factori care au contribuit la imensa popularitate a portretelor, care sunt tot mai căutate și devin un simbol al ascensiunii pe scara socială. Treptat, portretul se generalizează și sunt căutate noi modalități de a prezenta portrete inedite, speciale. Sunt realizate portrete individuale sau portrete de grup, între care predomină portretele de familie înfățișând deopotrivă bărbați, femei și copii. În epoca barocă portretul, îndeosebi portretul de aparat, devine modul de afirmare al unui anumit statut, social sau financiar. Sunt portrete întregi, din față sau trei sferturi, în posturi selectate anume pentru a dezvălui starea emoțională și psihică a personajului, portrete sofisticate, cu subiecții redați în ținute elegante, portrete frecvent idealizate. În perioada barocă și în rococo, în decursul secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, portretul devine un element de status și de poziție tot mai important. Frecvent imaginile erau inspirate de portretele opulente ale unor personaje autoritare precum cele redată de Antoon van Dyck, Peter Paul Rubens, Hyacinthe Rigaud etc. Tradiția portretelor stabilită în Țările de Jos va cunoaște o extindere prin intermediul migrației artiștilor flamanzi și olandezi spre întreaga Europă. Posibilitatea angajării unui artist pentru execuția portretului personal sau familial indica dealtfel gradul de importanță și de prosperitate al unui personaj în epocă.

Stilul rococo apărut la curtea franceză după moartea lui Ludovic al XIV-lea, la începutul secolului al XVIII-lea, a conferit un aspect decorativ picturii, care reflecta atitudinea comanditarilor. Portrețiștii sunt angajați să creeze portrete care să flateze, portrete vanitoase care accentuează eleganța grațioasă a personajelor într-o abordare diferită față de grandoarea caracteristică portretelor baroce. Epoca rococo se găsește complet sub influența franceză, iar curtea de la Versailles stabilește tonul în ceea ce privește gustul epocii, în artă, cultură, literatură, filozofie etc. Francezii impun moda portretelor care subliniază statutul și rafinamentul personajului prin imagini elegante cu referiri culturale care atestă educația personajelor, redată în portrete informale, foarte la modă. Jean-Antoine Watteau,<sup>1</sup> François Boucher și Jean-Honoré Fragonard<sup>2</sup> au fost pictorii care au influențat puternic artele din Franța în această perioadă. Ca o noutate, în secolul al XVIII-lea, femeile pictor câștigă o puternică notorietate și domină în preferințele publicului, îndeosebi în portretistică: Rosalba Carriera (*Autoportret*, 1709; *Nimfă din suita lui Apollo*, 1721; *Muza*, c. 1720; *Cele patru anotimpuri*, c. 1725, *Alegoriile celor patru elemente - Apa, Aerul, Pământul, Focul*, 1741-1743; *Alegoria picturii*)<sup>3</sup>; Elisabeth Vigée-Lebrun (*Maria Antoaneta*, 1783; *Madame du Barry* 1789-1820)<sup>4</sup>; Adélaïde Labille-Guiard (*Autoportret cu două ucenice*, 1785; *Portret de femeie*, 1787; *Marie Louise Thérèse Victoire de France*, 1788)<sup>5</sup>, Rose Adélaïde Ducreux (*Autoportret cu o harpă*, 1791; *Portretul unei femei ținându-și fiica pe genunchi*)<sup>6</sup>, Angelica Kauffman (*Autoportret 1770-1775*; *Autoportret ezitând între*

<sup>1</sup> Jean-Antoine Watteau, 1684-1721, pictor francez, creator al noului gen „fêtes galantes”, membru al Academiei Regale de Pictură și Sculptură, v. Hélène Adhémar, *Watteau: sa vie, son oeuvre*, Ed. Pierre Tisné, Paris, 1950.

<sup>2</sup> Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806, pictor francez, elev al lui François Boucher, membru al Academiei Regale de Pictură și Sculptură, v. [https://data.bnf.fr/en/11903342/jean-honore\\_fragonard/](https://data.bnf.fr/en/11903342/jean-honore_fragonard/) 21.09.2020.

<sup>3</sup> Rosalba Carriera, 1675-1756, pictoriță și miniaturistă venețiană, specialistă în pasteluri, v. Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, <http://www.pastellists.com/articles/carriera.pdf>/ 21.09.2020.

<sup>4</sup> Elisabeth Vigée-Lebrun, 1755-1842, portretistă franceză renumită, membră a Academiei Regale de Pictură și Sculptură, a Academiei San Lucca din Roma, a Academiei Ruse de Arte, v. Olivier Bernier, *The Eighteenth Century Woman*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1981, p. 130-141.

<sup>5</sup> Adélaïde Labille-Guiard, 1749-1803, portretistă și miniaturistă franceză, ucenică a lui Maurice Quentin de la Tour și a lui François André Vincent, membră a Academiei Regale de Pictură și Sculptură, v. Katharine Baetjer, *Adélaïde Labille-Guiard (1749–1803)*, in *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/lagui/hd\\_lagui.htm/](http://www.metmuseum.org/toah/hd/lagui/hd_lagui.htm/) 21.09.2020.

<sup>6</sup> Rose Adélaïde Ducreux, 1761-1802, portretistă și miniaturistă franceză, fiică a pictorului Joseph Ducreux, membră a Academiei Regale de Pictură și Sculptură, v. Melissa Hyde, «*Peinte par elle-même?*» in *Arts et Savoirs* [En ligne], 6/2016, <http://journals.openedition.org/aes/794>; DOI: <https://doi.org/10.4000/aes.794/> 21.09.2020.



*Pictură și Muzică, 1794; Judecata lui Paris, c. 1781; Moartea lui Alcestis, 1790*)<sup>7</sup> etc. „*Women reigned then*” spunea pe bună dreptate pictorița Elisabeth Vigée-Lebrun despre secolul al XVIII-lea când „*femeile modelau opinia publică, guvernau țări, stabileau standarde artistice și literare, făceau din modă o necesitate universală și conduceau societatea, fără însă a se socoti la fel cu bărbații – cereau și așteptau să fie tratate cu respect, considerație și cu admirația ce li se datora.*”<sup>8</sup> Numărul mare de portrete feminine marchează o perioadă dominată de femei puternice, ajunse în poziții importante, precum Elisabeta a Rusiei (1709-1762), Maria Terezia (1717-1780), Ecaterina cea Mare (1729-1796), Madame de Pompadour (1721-1764) etc. Portretul feminin cunoaște o afirmare deosebită în epoca rococo iar marchiza de Pompadour, promotoare generoasă a noului curent se lasă portretizată în noua manieră, care prezintă nu doar persoana ci și preocupările și gusturile sale alese. Observăm că marchiza este interesată de literatură, filozofie, arte, prin elementele adăugate de pictorii care o redau în interioare somptuoase, înconjurată de mobilier de lux și de obiecte cochete. Madame de Pompadour instrumentează arta prin portrete cu mesaj, înțesate de rafinament, definite de eleganța la superlativ. Munca unor pictori precum Maurice Quentin de la Tour<sup>9</sup> (*Madame de Pompadour, 1752-1755*) sau François Boucher<sup>10</sup> (*Madame Bergeret, 1746; Madame de Pompadour, 1756; Marquise de Pompadour, 1758*) au modificat modul de percepție al portretului care nu mai trebuia să fie atât de pompos și de oficial ci, îndeosebi în cazul femeilor, putea fi o imagine elegantă, cochetă, cu un mesaj premeditat. Cărți, instrumente muzicale, tablouri, statui, piese de mobilier, gravuri și decoruri rafinate subliniau un bun gust desăvârșit. Ambianța elegantă, mediul rafinat care seduce privitorul, concură în prezentarea personajului în cel mai fermecător mod posibil. Moda franceză impusă prin portretele marchizei de Pompadour conduce la escaladarea aprecierii pentru portretul la modă, *the fashionable portraiture*.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Angelica Kauffman, 1741-1807, pictoriță de origine elvețiană, fiica pictorului Joseph Johann Kauffman, membră a Accademiei di Belle Arti din Florența, v. Henry Austin Dobson, *Kauffman, Angelica*, in *Encyclopædia Britannica* 15 (11<sup>th</sup> ed.) Cambridge University Press, 1911, p. 697-698.

<sup>8</sup> Olivier Bernier, *The Eighteenth Century Woman*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1981, p. 7.

<sup>9</sup> Maurice Quentin de la Tour, 1704-1788, pictor francez specializat în portrete și pasteluri, v. Katharine Baetjer, *French Paintings in The Metropolitan Museum of Art from the Early Eighteenth Century through the Revolution*, Yale University Press, New Haven and London, 2019, p. 174-177.

<sup>10</sup> François Boucher, 1703-1770, pictor francez, reprezentant de seamă al stilului rococo, membru al Academiei Regale de Pictură și Sculptură, v. K. Baetjer, *French Paintings...*, p. 144-174; Michael Bryan, *Biographical and critical Dictionary of Painters and Engravers*, Londra, 1895, p. 103.

<sup>11</sup> Harold Koda, Andrew Bolton, *Dangerous Liaisons in Fashion and Furniture in the Eighteenth Century*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2006, p. 25-34.

Spiritul rococo se răspândește la toate nivelurile și în toate straturile societății. Portretele sunt plasate în interioare elaborate în care fiecare element contribuie estetic la spectacolul artistic ce implică farmec, eleganță și cultură. În secolul al XVIII-lea principala funcție a modei în portret era să infuzeze personajului *un sens al eternei frumuseți și eleganțe*,<sup>12</sup> iar spre mijlocul secolului al XVIII-lea se tinde spre idealul unei *femme d'esprit* care își exprimă personalitatea. Dincolo de delectarea vizuală oferită de imagine, portretul transmitea un mesaj legat de educația și rafinamentul personajului, de avere și de clasă, de eleganță și de mondenitate. Obiectele selectate, cadrul general, vestimentația, atitudinea personajului, creionează statutul superior al personajelor și compun portrete strategice din care răzbate pasiunea de a fi la modă precum și o parte din viața privată a personajelor.

Moda europeană a desăvârșirii educației prin călătoriile, *Grand Tour*, aduce cu sine și reinterpretarea antichității care devine o nouă sursă de inspirație în artă și impune moda portretelor având ruine antice drept fundal. Inovațiile nu se opresc aici și în secolul al XVIII-lea pictori ingenioși folosesc în portretele lor poze clasice din opere de artă consacrate, conferind un plus de sofisticare; astfel o serie de sculpturi clasice greco-romane influențează postura aleasă, iar cel mai emblematic exemplu este cel al statuii lui *Apollo din Belvedere*. Portretele devin mai complexe prin adăugarea unor elemente clasice - coloane, statui - sau prin circondarea personajelor cu obiecte simbolice care fac trimitere la interesele sau posesiunile acestora. Ca o încununare a experienței *Grand Tour* mulți dintre nobilii englezi revin acasă cu portrete în care apăreau în fundal locurile vizitate: ruine antice, monumente arhitectonice sau peisaje spectaculoase. Se cultivă pasiunea pentru pitoresc, se caută peisaje cât mai spectaculoase sau chiar se inventează peisaje (așa numitele *capricii*) și se amplasează personajele în astfel de cadre idealizate, cu natură și ruine antice deopotrivă de spectaculoase.

Formula de succes includea un cadru natural cât mai verde și neîmblânzit, câteva ruine (de preferință antice) și personajul elegant, surprins într-un moment de reverie. Pompeo Batoni<sup>13</sup> (*Sir Humphry Morice*, 1762, *General William Gordon*, 1765-1766; *Charles Crowle*, 1762, *Sir Peter Beckford*, 1766) își construiește reputația realizând portrete pentru aristocrația britanică între antichități, ruine ori opere de artă și devine un pictor la modă care contribuie la creșterea popularității genului în Anglia.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Pompeo Batoni, 1708-1787, pictor italian deosebit de prolific, celebrat îndeosebi pentru portretele sale, v. <https://www.gutenberg.org/files/34405/34405-h/34405-h.htm#ar58/> 15.06.2021.



**Fig. 1.** François Boucher, Madame Bergeret, 1746<sup>14</sup>



**Fig. 2.** Maurice Quentin de La Tour, Madame de Pompadour, 1752-1755<sup>15</sup>



**Fig. 3.** François Boucher, Madame de Pompadour, 1756<sup>16</sup>



**Fig. 4.** François Boucher, Marquise de Pompadour, 1758<sup>17</sup>



**Fig. 5.** François Boucher, Madame de Pompadour, 1759<sup>18</sup>



**Fig. 6.** Anton Rafael Mengs, Maria Luisa de Bourbon-Parma, 1765<sup>19</sup>



**Fig. 7.** Pompeo Batoni, General William Gordon, 1765-1766<sup>20</sup>



**Fig. 8.** Pompeo Batoni, Sir Peter Beckford, 1766<sup>21</sup>

<sup>14</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois\\_Boucher\\_-\\_Madame\\_Bergeret\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Boucher_-_Madame_Bergeret_-_Google_Art_Project.jpg/) 27.01.2020.

<sup>15</sup> [https://ro.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:Maurice\\_Quentin\\_de\\_La\\_Tour\\_-\\_Marquise\\_de\\_Pompadour\\_-\\_WGA12359.jpg/](https://ro.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:Maurice_Quentin_de_La_Tour_-_Marquise_de_Pompadour_-_WGA12359.jpg/) 20.01.2020.

<sup>16</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame\\_de\\_Pompadour.jpg/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame_de_Pompadour.jpg/) 20.01.2020.

<sup>17</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fran%C3%A7ois\\_Boucher,\\_Madame\\_de\\_Pompadour,\\_Mistress\\_of\\_Louis\\_XV\\_\(1758\).jpg/](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fran%C3%A7ois_Boucher,_Madame_de_Pompadour,_Mistress_of_Louis_XV_(1758).jpg/) 29.01.2020.

<sup>18</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois\\_Boucher\\_Portrait\\_of\\_Marquise\\_de\\_Pompadour\\_\(1759\).jpg/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Boucher_Portrait_of_Marquise_de_Pompadour_(1759).jpg/) 27.01.2020.

<sup>19</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mengs\\_-\\_Maria\\_Luisa\\_of\\_Parma,\\_Prado.jpg/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mengs_-_Maria_Luisa_of_Parma,_Prado.jpg/) 07.02.2020.

<sup>20</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William\\_Gordon\\_Batoni.jpg/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Gordon_Batoni.jpg/) 07.02.2020.

<sup>21</sup> [https://www.wikidata.org/wiki/Q20354384#/media/File:Sir\\_Peter\\_Beckford\\_\(1740%E2%80%931811\),\\_English\\_peerage,\\_writer,\\_hunterman.jpg/](https://www.wikidata.org/wiki/Q20354384#/media/File:Sir_Peter_Beckford_(1740%E2%80%931811),_English_peerage,_writer,_hunterman.jpg/) 23.09.2020.

A doua jumătate a secolului al XVIII-lea marchează o nouă modă în pictura portretului: portretul în peisaj care îmbină cele două genuri, portretul și peisajul într-o manieră reușită. Școala engleză de pictură afirmă pasiunea insularilor pentru natură și impune această modă. Înalta societate britanică defilează în portrete surprinse în cadru natural, în păduri, moșii ori grădini mai mult sau mai puțin sălbatice. După sobrietatea portretului de aparat acest tip de portret aduce o prospețime binevenită, chiar dacă frecvent peisajele nu sunt reale ci idilice. Inspirați de operele lui François Boucher sau Pompeo Batoni, pictori talentați precum Joshua Reynolds<sup>22</sup> și Thomas Gainsborough<sup>23</sup> au dezvoltat portretul compozițional, izbutind să impună acest curent care a proliferat pe toată durata secolului al XVIII-lea. Cadru natural este folosit ca o ramă iar rețeta succesului este dată de amalgamul de elemente. Pasiunea britanică pentru natura sălbatică, neîmblânzită, transpare în imagini, însă frecvent peisajul este imaginar, construit astfel încât să conțină cele mai spectaculoase elemente naturale la un loc: un izvor, o cascadă, ghirlande florale, păduri ori pășuni la care se adaugă câteva tușe arhitecturale ori sculpturale – temple, biserici, ruine antice, fântâni, coloane sau statui, conace sau castele, un amalgam care se voia definitiv pentru personaj sau pentru momentul surprins. Atenția este focalizată pe personajele redată cel mai adesea în întregime, în posturi studiate atent. Personaje îmbrăcate în ținute luxoase sunt prezentate adesea într-o stare contemplativă, înconjurate de frumusețe naturală, cu un element arhitectural care să ateste bunăstarea materială de care se bucură, un indiciu despre rafinamentul și sofisticarea acestora, subliniind că, deși au atins un nivel superior în viață, apreciază lucrurile simple și se bucură de natură. Cartea ținută în poală de marchiza de Pompadour în portretele sale se regăsește în portretele în peisaj unde doamne elegante aleg să-și petreacă timpul citind în mijlocul naturii. Gustul epocii impune compoziții pline de rafinament, contururi fluide, o atmosferă scenografică și un echilibru delicat între peisaj și portret. Arta seducătoare, omagiu adus frumuseții, creionează portrete strategice într-o natură alegorizată, în parcuri rococo unde florile cresc la picioarele frumuseților atent coafate, pe fundaluri cu natură impozantă și arhitectură la superlativ.

---

<sup>22</sup> Joshua Reynolds, 1723-1792, unul dintre cei mai mari pictori englezi din secolul al XVIII-lea, specializat în portretistică, unul dintre fondatorii *Royal Academy of Arts*, v. John Hayes, *British Paintings of the Sixteenth through Nineteenth Centuries. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*, Washington DC, 1992, p. 208-210.

<sup>23</sup> Thomas Gainsborough, 1727-1788, unul dintre cei mai mari pictori englezi din secolul al XVIII-lea, specializat în portrete la modă și peisaje, pictor favorit al familiei regale și rival al lui Joshua Reynolds, v. <https://artuk.org/discover/artworks/search/actor:gainsborough-thomas-17271788/page/3/> 16.11.2020; John Julius Norwich (ed.), *Oxford illustrated encyclopedia of the arts*, Oxford University Press, Oxford 1990, p. 168.

Termenul *grand manner* folosit de Sir Joshua Reynolds în *Discourses on Art*, 1769-1790<sup>24</sup>, prelegerile sale de la Academia Regală, face referire la un stil estetic care apelează la metafore vizuale derivate din clasicism și Renaștere. Acest termen descria un stil bazat pe o abordare idealizată, clasicistă, considerată drept cea mai înaltă formă de artă în secolul al XVIII-lea. Reynolds argumentează faptul că pictorii nu trebuie să copieze întocmai natura ci să caute o formă idealizată, fapt care dă prilejul pictorului să inventeze, să exploreze noi forme de compoziție, să ofere un surplus de expresivitate, să se inspire din arta clasică greco-romană sau din creațiile renascentiste, îndeosebi din operele lui Rafael. Această doctrină se regăsește în Discursul nr. 3 din 1770 unde Reynolds susține faptul că denumirile *gusto grande*, *beau idéal*, *great style* exprimă în fapt același lucru.<sup>25</sup> *Grand manner* era inițial destinat genului major al *picturii istorice*<sup>26</sup> însă Joshua Reynolds l-a adaptat cu succes în portretistică, transformată în *arta marelui portret*<sup>27</sup>, unde artistul își flata subiecții prin asemuirea cu personaje mitologice. Picturile sale apelau la o serie de metafore vizuale care alături de mediul și accesoriile alese exprimau noblețea personajului. Posturile, gesturile erau inspirate de sculptura clasică greco-romană, de pictura renascentistă italiană ori de portretele de curte realizate în secolul al XVII-lea de Peter Paul Rubens sau Antoon Van Dyck, iar cunoscătorii apreciau referințele artistice subtile.<sup>28</sup> Personajele erau redată în mărime naturală într-un ambient ce evoca statutul elitar al acestora, cu includerea arhitecturii clasice, simbol al culturii și sofisticării personajului, sau al unui fundal pastoral care făcea aluzie la sinceritatea subiectului, amintind totodată și de averea acestuia, de posesia unor domenii importante.<sup>29</sup> Aceste portrete rafinate cu fundaluri elaborate uimesc prin atenția pentru detalii și iradiază o eleganță proaspătă ce seduce privitorul. Proporțiile elegante, poza grațioasă, iluminarea scenei, fundalurile arcadiene sau pastorale sunt parte a rețetei de succes care încântă publicul. Accentul este mereu pe frumusețea spațiului în care este imersat personajul, captând dimensiunea poetică a epocii. Aerul visător, de melancolie romantică, postura și gesturile inspirate de arta

<sup>24</sup> <https://www.gutenberg.org/files/2176/2176-h/2176-h.htm/> 10.02.2020.

<sup>25</sup> <https://www.gutenberg.org/files/2176/2176-h/2176-h.htm/> 21.09.2020.

<sup>26</sup> Exista o ierarhie a genurilor picturale stabilită de *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* în secolul al XVII-lea, pe baza conceptului conform căruia *omul este măsura tuturor lucrurilor*. Astfel, pe primul loc era genul picturii istorice (incluzând pe lângă pictura istorică propriu-zisă și alegoriile, pictura mitologică, religioasă sau de inspirație literară), urmând, în ordine descrescătoare, portretul, scenele de gen (sau petit genre), peisajul, scenele cu animale, natura moartă, v. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/genres/> 21.09.2020; <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/french-academy.htm/> 21.09.2020.

<sup>27</sup> <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/grand-manner/>10.02.2020.

<sup>28</sup> <https://www.nga.gov/features/slideshows/british-and-american-grand-manner-portraits-of-the-1700s.html/> 24.06.2019.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

clasică sau renescentistă contribuie la realizarea unor portrete spectaculoase care flatează subiecții și delectează privitorul. Portretele realizate de Joshua Reynolds (*Lady Bampfylde*; *Lady Frances Finch*; *Lady Elisabeth Compton*; *The Honourable Miss Mary Monckton*; *Anne, Viscountess Townshend*; *Diana, Viscountess Crosbie*, *Lady Charlotte Hill*, *Countess Talbot* etc.) și Thomas Gainsborough (*The Honourable Mrs. Graham*; *Sarah Buxton*; *The Honourable Frances Duncombe*; *Anne, Countess of Chesterfield*; *Mrs. Mary Robinson*, *Mrs. Richard Brinsley Sheridan*; *Lady Alston*; *Frances Browne at Waddesdon Manor*, *Lady Anne Hamilton* etc.) devin foarte populare și se transformă în veritabile modele de urmat.

Seriile lungi de portrete feminine stârnesc admirația în întreaga Europă și sunt imitate pretutindeni. Aristocrația europeană apelează la pictura portretului în peisaj, doamnele din înalta societate pozează cu entuziasm pictorilor mai mult sau mai puțin consacrați. Portrete variate și totuși asemănătoare în linii mari, împânzesc continentul. Numărul covârșitor de portrete feminine din epoca rococo impresionează, confirmând faptul că femeile dominau sfera culturală și dețineau poziții proeminente în epocă. Moda portretelor în peisaj contaminează toate mediile sociale și pretutindeni regăsim ecouri artistice ale acestui trend. Spațiul Transilvaniei nu face excepție și se realizează acestei mode generale. Pictori formați la școlile apusene revin în Transilvania, transplantând cu succes noile tendințe artistice.



**Fig. 9.** Joshua Reynolds, *Lady Bampfylde* 1776-1777<sup>30</sup>



**Fig. 10.** T. Gainsborough, *Anne, Countess of Chesterfield*, 1777-1778<sup>31</sup>



**Fig. 11.** Joshua Reynolds, *The Honourable Miss Mary Monckton*, 1777-1778<sup>32</sup>



**Fig. 12.** T. Gainsborough, *Lady Anne Hamilton*, 1777-1780<sup>33</sup>

<sup>30</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir\\_Joshua\\_Reynolds\\_-\\_Lady\\_Bampfylde\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_Joshua_Reynolds_-_Lady_Bampfylde_Google_Art_Project.jpg)/ 29.01.2020.

<sup>31</sup> [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Thomas\\_Gainsborough\\_\(English\\_Portrait\\_of\\_Anne\\_Countess\\_of\\_Chesterfield\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg\)](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Thomas_Gainsborough_(English_Portrait_of_Anne_Countess_of_Chesterfield_-_Google_Art_Project.jpg))/ 07.02.2020.

<sup>32</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joshua\\_Reynolds\\_\(1723-1792\)\\_-\\_The\\_Hon.\\_Miss\\_Monckton\\_-\\_N04694\\_-\\_National\\_Gallery.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joshua_Reynolds_(1723-1792)_-_The_Hon._Miss_Monckton_-_N04694_-_National_Gallery.jpg)/ 21.02.2018.

<sup>33</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas\\_Gainsborough\\_-\\_Portrait\\_of\\_Lady\\_Anne\\_Hamilton.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Gainsborough_-_Portrait_of_Lady_Anne_Hamilton.jpg)/ 16.12.2020.



**Fig. 13.** Joshua Reynolds, Lady Elisabeth Compton, 1780-1782<sup>34</sup>



**Fig. 14.** T. Gainsborough, Mrs. Richard Brinsley, Sheridan, 1787<sup>35</sup>



**Fig. 15.** Joshua Reynolds, Anne, Viscountess Townshend, 1779-1780<sup>36</sup>,



**Fig. 16.** Joshua Reynolds, Lady Charlotte Hill, Countess Talbot, 1782<sup>37</sup>

Realizări spectaculoase în acest domeniu le datorăm unuia dintre cei mai faimoși pictori ai genului, Johann Martin Stock, 1742-1800.<sup>38</sup> Născut la Sibiu, fiu al pictorului Martin Stock cel Bătrân (1693-1752), Johann Martin Stock s-a format la Academia de Arte din Viena sub îndrumarea lui Martin van Meytens<sup>39</sup> și a fost cel mai renumit portretist transilvănean din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. A avut o activitate complexă, desfășurată în Leipzig, Bratislava și în Transilvania, unde va activa sub protecția guvernatorului Samuel von Brukenthal la Sibiu, peregrinând însă și în alte orașe ale provinciei precum Sighișoara, Brașov, Cluj, Mediaș, Sebeș. Activitatea sa prodigioasă stă dovadă a interesului pentru genul portretistic din Transilvania.

<sup>34</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reynolds\\_-\\_Elizabeth\\_Compton.jpg/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reynolds_-_Elizabeth_Compton.jpg/) 29.01.2020.

<sup>35</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Mrs.\\_Richard\\_Brinsley\\_Sheridan\\_\(painting\)#/media/File:Thomas\\_Gainsborough\\_-\\_Mrs.\\_Richard\\_Brinsley\\_Sheridan\\_.jpg/](https://en.wikipedia.org/wiki/Mrs._Richard_Brinsley_Sheridan_(painting)#/media/File:Thomas_Gainsborough_-_Mrs._Richard_Brinsley_Sheridan_.jpg/) 29.01.2020.

<sup>36</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anne,\\_Viscountess\\_Townshend.jpg/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anne,_Viscountess_Townshend.jpg/) 22.09.2020.

<sup>37</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joshua\\_Reynolds\\_\(1723-1792\)\\_Lady\\_Charlotte\\_Hill,\\_Countess\\_Talbot\\_-\\_N05640\\_-\\_National\\_Gallery.jpg/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joshua_Reynolds_(1723-1792)_Lady_Charlotte_Hill,_Countess_Talbot_-_N05640_-_National_Gallery.jpg/) 30.10.2020.

<sup>38</sup> Nicolae Sabău, *Metamorfoze ale barocului transilvănean*, vol. 2, *Pictura*, Ed. Mega, Cluj-Napoca 2005, p. 358-372; Elena Popescu, *Johann Martin Stock (1742-1800)*, Sibiu 2000, p. 47-48; Garas Klára, *Magyarországi festészet a XVIII. Században*, II, Budapesta 1955, p. 151; Julius Bielz, *Johann Martin Stock – un portretist transilvănean de seamă din secolul al XVIII-lea*, în *Muzeul Brukenthal. Studii și comunicări*, nr. 4, Sibiu 1956, p. 23-29; Nicolae Sabău, *Două portrete de Johann Martin Stock (1742-1800)*, în *Acta Musei Napocensis* XIV, Cluj 1977, p. 419-424.

<sup>39</sup> Martin van Meytens, 1695-1770, pictor născut la Stockholm, cu studii în Olanda și în Italia, stabilit la Viena unde a devenit pictorul oficial al curții imperiale și a condus Academia din Viena, v. Filippo de' Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia 1840, p. 648.



Catalogat drept un *pictor versat în arta portretului*<sup>40</sup> Johann Martin Stock lasă în urmă un șir impresionant de portrete înfățișând personaje importante, nobili, înalți funcționari, clerici, ofițeri superiori, membri ai patriciatului orășenesc: *Horanyi Elek*, 1774; *Joseph Haydn*, 1776; *Joseph Plenk*; căpitanul *Samuel Joseph Seuler von Seulen*, 1790; *Stephan Andreas Hann von Hannenheim*, 1791; episcopul *Jakob Aurelius Müller*, 1792; senatorul *J. G. Friedrich Polder*, 1793; generalul *Michael von Melas*, 1793; *Friedrich Arzt*, cca 1793/1794; preotul *Johann Seiwerth*, cca 1793/1794; *Michael Traugott Thaelmann*, cca 1793/1794; *Portret de bărbat*, 1794; *Johann Georg Graef*, 1794; primarul Sighișoarei *Karl Andreas Weisskircher*, 1794 și în pendant, soția sa *Johanna Rebecca Weisskircher*; *Adam Kendeffy copil*, 1795; *Tâmplarul Wolf*; preotul *Johann Gottlieb Fabritius*, 1796; *Johann Michael Joseph von Bruckenthal*, 1799; *Johann Michael II Soterius Sachs von Sachsenheim*, 1799; *Georg Peter Karl Bruckenthal*, 1800; episcopul *Andreas Funk*, 1800 etc.<sup>41</sup>

În majoritatea cazurilor sunt portrete de aparat convenționale, marcate de o doză considerabilă de austeritate compozițională. Siluetele se profilează pe fundaluri monocrome, neutre și sunt redată într-o manieră portretistică realistă. În general primează poza frontală, tip bust, frecvent dinamizată de o vagă răsucire, pe trei sferturi, a personajului redat, însă aproape întotdeauna personajele sunt descrise dintr-o perspectivă apropiată, fapt care conduce la ocuparea în mare măsură a câmpului imaginii. În ținute de ceremonie, cu o atitudine relativ hieratică, aceste portrete tradiționale se încadrează în linia portretului baroc, specific epocii. Totuși surâsul care apare pe fizionomia personajelor se constituie într-un artificiu ingenios care îmblânzește rigiditatea redării, remarcându-se frecvent tentativele de surprindere a psihologiei individuale. Două dintre portretele semnate de Johann Martin Stock se desprind însă din canonul auster și creează o punte de legătură cu portretele sale compoziționale: astfel portretul baronului *Michael II Breckner von Brukenenthal*, 1789, recurge la câteva elemente compoziționale (obeliscul din spate cu efigia împăratului surmontată de vulturul imperial, statueta Justiției, scrisoarea din mână etc.) fără a se desprinde total de tradiția portretului de aparat; un alt caz este *Contele Samuel Teleki cu portretul baronului Samuel Brukenenthal*, 1787, caracterizat

<sup>40</sup> N. Sabău, *Metamorfoze...*, p.359.

<sup>41</sup> Seria amintită face referire la portretele semnate de Johann Martin Stock, însă mai există un număr important de portrete nese mnate, atribuite lui Johann Martin Stock, v. N. Sabău, *Metamorfoze...*, p. 369-372.



drept *Freundschaftsbild*, portret de prietenie<sup>42</sup> în care apar o serie de accente definitorii pentru statutul social și intelectual al personajului portretizat: cărțile, harta, mobilierul, portretul baronului Samuel Brukenthal, bustul împăratului Iosif al II-lea etc. În acest din urmă caz, personajul este redat în întregime, apelându-se la un unghi mai îndepărtat prin care ambientul capătă o pondere substanțială în economia imaginii.

Un capitol aparține în activitatea lui Johann Martin Stock îl reprezintă seria portretelor compoziționale feminine: *Anna Maria Hutter von Huttern*, 1787; *Portret de femeie*, 1787; *Portret de femeie*, 1793. Dacă majoritatea operelor sale sunt portrete de aparat, realizate în tradiția sobră, de sorginte barocă, artistul schimbă radical registrul și apelează la portretul compozițional în câteva cazuri memorabile, dovedindu-și măiestria, introducând astfel în spațiul transilvănean genul modern al portretului rococo în peisaj. Portretul înfățișând-o pe *Anna Maria Hutter von Huttern*, 1787, este un portret în peisaj care reflectă influența artei europene a vremii, pe filiera studiilor vieneze ale pictorului. Soția primarului Sibiului din acea epocă este redată într-un peisaj elaborat din care nu lipsesc elementele naturii sălbatice și ale naturii îmblânzite deopotrivă: copacii care flanchează cadrul, jerba de trandafiri înfloriți, vegetația care crește nestăvilită pe zid, colinele din fundal. Accentele arhitecturale completează imaginea cu elemente semnificative: așezarea îndepărtată, identificată de specialiști drept Gușterița, zidul pe care se sprijină personajul, inscripția ce informează publicul despre momentul imortalizării. Nici un detaliu nu este întâmplător. Rochia somptuoasă, încălțăminte fină, cartea din mână, atitudinea elegantă și surâsul abia perceptibil descriu un personaj de vază, o femeie în pas cu moda, cultivată, prosperă, distinsă și plină de prestață.

Patrimoniul Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei adăpostește în colecțiile sale un alt portret compozițional semnat de Johann Martin Stock, *Portret de femeie* din 1787 (Fig. 17). Reușită a picturii autohtone de secol XVIII, lucrarea *Portret de femeie* se constituie într-un portret compozițional de sorginte rococo. Tabloul redă în întregime imaginea unei tinere zâmbitoare întreruptă din lectura agreabilă a unei cărți. Fizionomia proaspătă și grațioasă, chipul însuflețit și coafura îngrijită sunt fericit completate cu detaliile vestimentare: rochia elegantă de culoarea perlei, condurii cocheti de atlas și poșeta de catifea albastră brodată cu auriu și

---

<sup>42</sup> Enikő Buzási, "Portrait of Count Sámuel Teleki with Baron Sámuel Brukenthal's half-length portrait" in "Discover Baroque Art", Museum With No Frontiers, 2020, [http://www.discoverbaroqueart.org/database\\_item.php?id=object;BAR;hu;Mus11;9;en/](http://www.discoverbaroqueart.org/database_item.php?id=object;BAR;hu;Mus11;9;en/) 22.09.2020; Enikő Buzási, *Johann Martin Stock: Portrait of Count Sámuel Teleki with Baron Sámuel Brukenthal's half-length portrait*, in *The Hungarian National Gallery: the Old Collection*, ed. M. Mojzer, Budapest, 1984, p. 203.

inscripționată edificator *Pour passer Le Temps*. Buchețelul colorat de trandafiri de la corsaj maschează cu delicatețe decolteul generos. Cadrul idilic, ușor artificial, este alcătuit dintr-o natură stufoasă și înverzită, dramatizată de un izvor cristalin, un petec de cer azurii și o bisericuță. Cromatica subtilă, temperată și lumina caldă conferă profunzime peisajului și spectaculoase reflexii sidefii rochiei. Stilul simplu, vioi este perfect adecvat momentului de relaxare immortalizat de artist.<sup>43</sup> În acest caz Johann Martin Stock și-a concentrat atenția asupra personajului a cărui prezență a fost augmentată prin contrast: natura servește drept fundal simplu, necomplicat de prezența mai multor elemente. Frunzișul des asigură un câmp compact, ce focalizează privirea asupra personajului, împiedicând disiparea spre alte puncte de interes. Fundalul opac realizat din frunze de diverse nuanțe de verde pune în valoare luminozitatea rochiei, într-un contrast căutat care conferă o strălucire aparte personajului. Silueta se profilează în plan apropiat iar sidefiul rochiei eclipsează totul în jur, chiar și petecul de cer de un albastru pur, neîntrerupt de prezența norilor care ar fi putut reflecta în pendant jocul de lumini al materialului textil. Doar la o privire mai atentă observăm existența elementului arhitectural reprezentat de turla bisericii și remarcăm izvorul domesticit ce licărește discret, fără a umbri splendoarea personajului.

În arta epocii se obișnuia înglobarea de metafore vizuale care să sugereze anume calități nobile sau posesiuni materiale ale personajului portretizat. În cazul de față sunt implicate doar câteva elemente ce pot fi asociate simbolistic: cartea, izvorul, biserica, trandafirii. Cartea face trimitere la nivelul de instrucție și cultură al personajului chiar dacă precizarea de pe poșetă reduce cochet din seriozitatea momentului. Nu vedem titlul cărții, nu știm ce interese avea personajul, însă exercițiul lecturii, lăudabil în sine, ne sugerează o femeie cultivată, care continuă să se instruiască, să își antreneze mintea. Biserica din depărtare ar putea fi o aluzie la devotamentul religios al personajului, iar izvorul este un loc de reverie care amintește de scurgerea implacabilă a timpului. Trandafirii, simbol al frumuseții și eleganței sunt în număr de trei, de culoare albă, ca simbol al purității și roz, ca simbol al tinereții și canalizează atenția spre chipul tinerei. În fapt toate elementele, chiar și mica pată de culoare reprezentată de florile de la corsaj, concurează spre a atrage atenția asupra personajului. Privirea senină și chipul surâzător sunt punctul focal al atenției privitorului. Silueta impecabilă, părul spectaculos de lung, serenitatea fizionomiei, creionează un omagiu simplu adus frumuseții feminine iar titlul generic, *Portret de femeie*, fără menționarea identității personajului, pare să confirme ideea de prototip, de ideal feminin.

---

<sup>43</sup> Claudia M. Bonța, *Portret de femeie de Johann Martin Stock*, în *Un secol și jumătate de activitate muzeală la Cluj (1859-2009)*. Catalog aniversar, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2009, p. 115, 188.



**Fig. 17.** Johann Martin Stock, *Portret de femeie*, 1787<sup>44</sup>

Căutarea perfecțiunii conduce însă (și) la unele inadvertențe cum ar fi piciorul minuscul, prea mic și delicat, o exagerare menită să flateze, desigur, dar care creează o vădită disproporție cu silueta femeii și contrazice înălțimea personajului care, anatomic, nu ar putea să se sprijine pe un picior atât de mic. Sprâncenele

---

<sup>44</sup> Johann Martin Stock, *Portret de femeie*, Colecțiile Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei Cluj-Napoca, ulei pe cupru, semnat dreapta jos *Hermann (stadt) J. M. Stock*. Datat 1787; Nr. inv. F 19112; dimensiuni L = 44 cm, l = 33 cm.

arcuite, buzele subțiri, gura într-un surâs reținut, coafura nu foarte elaborată, lăsată să curgă liber pe spate, accentuează naturalețea personajului. Aerul simplu, natural, este subliniat și de lipsa aproape completă a bijuteriilor; excepție făcând mica broșă din partea inferioară a rochiei. Totul emană grație feminină și o eleganță aparent nestudiată. Pentru a accentua trăsăturile chipului, pictorul recurge la tușe scurte, rozalii, care se remarcă pe carnația albă și conturează ochii, obrajii, vârful nasului, degetele. Poziția cu corpul răsucit, brațele așezate peste cartea deschisă se află la limita artificialului, însă este salvată de atitudinea spontană, cu privirea ridicată spre spectator de parcă tocmai ar fi fost chemată. Pare o plăcută întrerupere pentru personajul care și-a ridicat privirea, și-a îndreptat ținuta și surâde direct spre privitor. Tonul este idilic, cadrul are toate elementele necesare: copaci, un izvor cristalin, un petec de cer și un element arhitectural. Figura delicată, formele șerpuite, prospețimea imaginii, constituie o reflecție estetică a ideii de feminitate în rococo, un moment istoric de apogeu al feminității. Rezultatul este un portret iscusit care aduce laolaltă frumusețea, eleganța, contemplarea naturii și cultivarea intelectului, o compoziție în ton cu moda epocii și cu arta rococo a portretului. Comanditara trebuie să fi fost foarte mulțumită de rezultat dar intuim că a fost și pe placul pictorului întrucât acesta va relua portretul câțiva ani mai târziu, în 1793, într-o variantă care se găsește în colecțiile Muzeului de arte frumoase din Budapesta (Szépművészeti Múzeum). Inspirat de lucrări definitorii ale genului, lucrarea *Portret de femeie* de Johann Martin Stock reflectă influența manierei engleze resimțită în cadrul interferențelor culturale europene. Influența engleză se regăsește în desen, cromatică și punerea în pagină. Formularea compozițională este caracteristică școlii engleze de pictură iar analogiile posibile fac trimitere la o serie de lucrări celebre precum *Portrait of Anne, Countess of Chesterfield* de Thomas Gainsborough (Fig. 10), de care amintește prin colorit, atitudine și fundalul împădurit, tonul șăgalnic ce face trimitere spre *Lady Elisabeth Compton* de Joshua Reynolds (Fig. 13), deschiderea surâzătoare spre conversație din *The Honourable Miss Mary Monckton* de Joshua Reynolds (Fig. 11) sau prospețimea din *Mrs. Richard Brinsley Sheridan* de Thomas Gainsborough (Fig. 14). Cadrul clasic, un colț cochet de natură impregnat de sensibilitate romantică în care o doamnă elegantă meditează, devine un element obligatoriu în multe dintre portretele școlii engleze de pictură. Viziunea specifică și maniera poetică de abordare amintesc de *Discursurile asupra artei* susținute de sir Joshua Reynolds care susținea faptul că pictorii trebuie să perceapă subiectele lor „prin generalizare și idealizare mai degrabă decât prin copierea grijulie a naturii.”<sup>45</sup> *Portret de femeie* de Johann Martin Stock, portretul rafinat al frumoasei tinere pe fundalul peisagistic, se înscrie în rândul

<sup>45</sup> <https://www.gutenberg.org/files/2176/2176-h/2176-h.htm/> 10.02.2020.

portretelor rococo senine, optimiste și grațioase în care esteticul primează, o pledoarie pentru rafinamentul sofisticat, pentru eleganța ca mod de viață. Imaginea este emblematică pentru viziunea specifică rococoului asupra simplității, prezentând în fapt o realitate privilegiată, bogăția, într-un mod complet diferit de opulența care copleșește, departe de nota fastuoasă și ostentația specifice barocului.

## ELEMENTE DE ARHITECTURĂ TRADIȚIONALĂ ÎNTR-UN FOND DOCUMENTAR INEDIT: RĂSPUNSURILE LA CHESTIONARUL II. CASA AL MUZEULUI LIMBII ROMÂNE<sup>1</sup>

COSMINA-MARIA BERINDEI\*

**ABSTRACT. Elements of Traditional Architecture in a Unique Documentary Fund: The Replies to The Romanian Language Museum's 2nd Questionnaire. The House.** The present paper's aim is to demonstrate the scientific importance of the traditional architecture elements preserved in the documentary fund created during the inter-war period at the Romanian Language Museum; the fund is the result of the indirect linguistic survey led by Sextil Pușcariu. The survey included eight thematic questionnaires, the second of which – called *The House* – recorded the entire vocabulary and knowledge about the culture of building and housing. As the most complex, the *2nd Questionnaire. The House* had 489 questions, from the general ones regarding social aspects of housing, to the most detailed ones about the choosing of the site and a minute description of each of the building stages and techniques used by the community. Tributary to „Wörter und Sachen” („Words and Things”) German methodology at the beginning of the 20th century, which claimed that the study of words – to establish their etymology and history – should be done in close connection to the study of artefacts and their cultural lives, Sextil Pușcariu encouraged the correspondents to the Museum's surveys to illustrate their replies, offering, thus not only linguistic information, but also drawings, no matter how primitive. The 439 replies to the *2nd Questionnaire. The House* coming from all the Romania's regions after Great Union gathered graphical representations of the housing which were and are at the same time ethnographical proof from the beginning of the 20th century, unique through their genuine expressiveness.

---

<sup>1</sup> Această lucrare este finanțată printr-un grant de cercetare realizat cu sprijin financiar din Fondul Recurent al Donatorilor aflat la dispoziția Academiei Române și gestionat prin Fundația "PATRIMONIUM", cod grant: GAR-UM-2019-I-1.5-5, număr contract 359c/15.10.2019, denumire grant *Biblioteca digitală a răspunsurilor la Chestionarele Muzeului Limbii Române. Sistem integrat de gestiune și metadatate (BIBLIO-MLRom)*, director de grant: CS III dr. Cosmina-Maria Berindei.

\* Dr. Cosmina-Maria Berindei, Cercetător științific III, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”, Academia Română – Filiala Cluj-Napoca, [cosminamariaberindei@yahoo.com](mailto:cosminamariaberindei@yahoo.com)

Thus, the manuscripts include over 2500 graphical representations among which numerous well-done drawings illustrating the most spread house type in the village, but also gates or wells. At the same time, certain drawings minutely show techniques of vernacular construction, systems used for the closing of doors and windows, or whole traditional households with all their elements, from the main buildings to the outbuildings, fences, gates, fountains, fodder storehouses or livestock. This paper demonstrates these unique documents' importance to the understanding of the housing universe and rural architecture during the inter-war period, emphasizing their value as a useful resource for the contemporary specialists from various domains, from linguists – for whom the documentary fund was created – to anthropologists and ethnographers, but also to specialists from landscape architecture, creative industry or engineering focused on the knowledge of traditional building techniques.

**Keywords:** living culture; traditional architecture; Romanian Language Museum; linguistic inquiry.

În urmă cu aproape 100 de ani, spre sfârșitul anului 1922, Sextil Pușcariu iniția, la Muzeul Limbii Române din Cluj, o anchetă lingvistică indirectă intenționând să constituie un fond documentar dialectal, conținând fapte lingvistice culese de pe întreg teritoriul României Mari. Demersul se încadra misiunii Muzeului, fiind parte a articolului-program al acestuia care la primul punct viza „strângerea și prelucrarea științifică a materialului lexicografic al limbei române din toate timpurile și din toate regiunile locuite de Români”<sup>2</sup>. Materialul urma să fie folosit cu dublu scop: pe de o parte, devenea resursă lexicografică pentru unul dintre cele mai importante proiecte ale culturii române, acela al *Dicționarului limbii române*, iar pe de altă parte, servea ca bază pentru *Atlasul lingvistic român*, proiect pe care directorul Muzeului Limbii Române și-a propus, de asemenea, să-l realizeze.

Primul dintre cele opt chestionare<sup>3</sup> tematice care au constituit ancheta lingvistică indirectă a fost dedicat unui animal important în economia rurală, calul.

---

<sup>2</sup> Sextil Pușcariu, *Muzeul limbei române*, „Dacoromania”, 1921, I, p. 3.

<sup>3</sup> Cele opt chestionare tematice au fost: *Chestionarul I. Calul*, 1922 (conține 142 de întrebări, a înregistrat 670 de răspunsuri); *Chestionarul II. Casa*, 1926 (conține 489 de întrebări, a înregistrat 439 de răspunsuri); *Chestionarul III. Firul*, 1929 (conține 150 de întrebări, a înregistrat 135 de răspunsuri); *Chestionarul IV. Nume de loc și nume de persoană*, 1930 (conține 164 de întrebări, a înregistrat 182 de răspunsuri); *Chestionarul V. Stâna, păstoritul și prepararea laptelui*, 1931 (conține 182 de întrebări, a înregistrat 130 de răspunsuri); *Chestionarul VI. Stupăritul*, 1933 (conține 190 de întrebări, a înregistrat 45 de răspunsuri); *Chestionarul VII. Instrumente muzicale*, 1935 (conține 168 de întrebări, a înregistrat

Odată cu trimiterea *Chestionarului I. Calul* către intelectualii satelor românești, într-un tiraj de 15.000 de exemplare, răspândite prin intermediul revizoratelor școlare și al protopopiatelor la sfârșitul anului 1922, s-a articulat și metoda de lucru<sup>4</sup>. Textul propriu-zis al chestionarului a fost însoțit de o scrisoare menită să-i motiveze pe cei care primeau chestionarul să participe, prin răspunsurile lor, la proiectele cu mize naționale ale Muzeului Limbii Române și de câteva *Indicații pentru răspunsurile la chestionar*. Precizările metodologice enunțate au fost valabile pentru întreaga anchetă, fiind preluate, cu mici modificări apărute în funcție de tematica abordată, în toate chestionarelor care au urmat. În economia studiului nostru reținem dintre precizările metodologice îndemnul pe care Pușcariu îl făcea corespondenților de a-și însoți răspunsurile cu desene. Acest îndemn a însoțit primele trei chestionare: *Chestionarul I. Calul*, *Chestionarul II. Casa* și *Chestionarul III. Firul*, renunțându-se la el odată cu *Chestionarul IV. Nume de loc și nume de persoane*. Abordând tematica toponimiei și a antroponimiei, chestionarul al patrulea nu se preta la reprezentări grafice, iar cele care au urmat n-au mai revenit asupra acestui aspect, însă corespondenții au continuat să-și însoțească răspunsurile cu desene.

Primul chestionar, *Calul*, conținea în paginile sale câteva reprezentări grafice menite să facă mai precise pentru corespondent întrebările despre denumirea unor părți ale corpului calului sau despre denumirea unor accesorii folosite pentru cai, precum hamul sau căpăstrul cu toate părțile lor. Cu scopul de a sublinia relevanța desenelor pentru înțelegerea cuvintelor, Sextil Pușcariu invocă, în îndemnul său, chiar aceste desene: „Când cuvântul pe care îl dați este numele unui obiect, mai bună decât orice definiție e un desemn, oricât de primitiv ar fi el. Din ilustrațiile acestui chestionar înțelegeți cât de lesne e a te înțelege prin desemnuri. *Nu vă sfiți dar a da desemnuri, chiar când ele nu sunt frumoase*, căci ele servesc numai spre lămuriri și după ele se vor face desemnurile care se vor publica.”<sup>5</sup> Desenele obținute prin răspunsurile la acest prim chestionar au fost, de cele mai multe ori, reproduceri ale celor pe care le conținea chestionarul însuși, foarte puține dintre ele fiind originale.

---

49 de răspunsuri care nu se mai păstrează) (vezi: Elena Comșulea, *Chestionarele Muzeului Limbii Române – premise de cercetare*, „Philologica Jassensia”, IX, 1 (21), 2012, p. 52); *Chestionarul VIII. Mâncări și băuturi*, 1937 (conține 113 întrebări, a înregistrat 68 de răspunsuri).

<sup>4</sup> Pentru mai multe informații privind ancheta lingvistică indirectă derulată la Muzeul Limbii Române, vezi: Cosmina-Maria Berindei, *Ancheta lingvistică indirectă a Muzeului Limbii Române – câteva considerații asupra metodei de cercetare*, în „Dacoromania”, serie nouă, XXV, 2020, nr. 2, Cluj-Napoca, pp. 173–188.

<sup>5</sup> Fragmentul face parte din *Indicații pentru răspunsurile la chestionar*, în: *Chestionarul I. Calul*, Cluj, Muzeul Limbii Române, Tipografia Ardealul, 1922, p. 6.



Chestionarul următor a fost dedicat unei teme mult mai generoase, privind locuirea cu toate aspectele pe care o implică. Intitulat Casa, acest al doilea chestionar nu mai conținea în paginile sale desene, întrucât realitățile etnografice vizate de întrebări cunoșteau diferențe mari de la o zonă la alta. Tocmai de aceea, chestionarul a insistat mult pe ideea ca răspunsurile la întrebări să fie însoțite de desene apte să consemneze aceste diferențe. Astfel, în fragmentul din *Indicații pentru răspunsurile la chestionar*, se menționează că desenele realizate de către corespondenți vor fi folosite drept reper pentru artiști care vor reproduce astfel grafic artefactele în vederea publicării, iar trei dintre întrebările chestionarului cer explicit corespondentului să ofere schițe sau desene: 29. *Care este cel mai răspândit tip de casă în comună? Să se dea o schiță a planului casei.*; 411. *Desemnați o poartă așa cum se obișnuiește în partea locului și dați în rostirea locală toate părțile ei.*; 455. *Care sunt părțile fântânii? Să se descrie fiecare parte și – dacă se poate – să se facă și un desen al ei.* Răspunsurile la *Chestionarul II. Casa* au generat astfel un număr impresionant de desene și schițe. Abordând o temă foarte generoasă, acesta este și cel mai complex dintre chestionarele Muzeului, având 489 de întrebări. Numărul de răspunsuri primite a fost de 439<sup>6</sup>, foarte puține dintre ele fiind lipsite de desene sau schițe. După înregistrare, răspunsurile la chestionar au fost ordonate conform principiile geografiei lingvistice într-o rețea de 415 puncte cartografice. Printre miile de pagini ale manuscriselor, sunt răspândite peste 2500 de desene sau schițe, unele dintre ele fiind foarte reușite. Niciunul dintre desene nu este lipsit de valoare documentară, fiindcă oricât de lipsit de talent artistic ar fi fost corespondentul și oricât de schematică ar fi reprezentarea realizată, ea ajută la înțelegerea unor realități etnografice definite prin cuvintele consemnate. Multe dintre manuscrise constituie însă adevărate repere arhitecturale ale satelor din care provin, conținând desene ale caselor și ale gospodăriilor, dar și ale tehnicilor de construcție.

În lucrarea de față ne propunem să arătăm care sunt elementele de arhitectură tradițională pe care acest fond documentar le conține și care este importanța acestor documente inedite pentru cunoașterea universului locuirii, așa cum se configura acesta în perioada interbelică. Odată intrate în circuitul cercetării reprezentările grafice conținute în acest fond documentar pot constitui o resursă valorificabilă în contemporaneitate de către specialiști din domenii diverse, de la lingviști, în sprijinul cărora se constituia fondul, la antropologi și etnografi, dar și la specialiști din domeniul arhitecturii și al peisagisticii, ai industriilor creative sau ai meșteșugurilor tradiționale. Răspunsurile la chestionar, chiar dacă sunt inegale între

---

<sup>6</sup> La intrarea în Muzeul Limbii Române, răspunsurile la chestionare au fost înregistrate în ordinea sosirii, în *Registrul actelor intrate ale ALR 1927–1938*, document păstrat la Arhivele Naționale ale României – Serviciul Județean Cluj, Fondul 225, Muzeul Limbii Române, Nr. de inventar 218, Registrul 19. Numărul de răspunsuri primite la *Chestionarul II. Casa*, conform acestui document, este de 439.

ele, și chiar dacă unele conțin mai puține desene, constituie un fond documentar unic, singurul care a înregistrat, la momentul respectiv, un material atât de vast privind arhitectura rurală. Nicio anchetă ulterioară, lingvistică sau etnografică, directă sau indirectă, nu egalează, sub acest aspect, rezultatele obținute prin cercetarea interbelică realizată la Muzeul Limbii Române.

Pentru a înțelege aspectele investigate, vom prezenta în continuare *Chestionarul II. Casa*, care este împărțit în 21 de capitole, abordând tot atâtea subteme ale locuirii, de la construcția locuinței la amenajarea spațiului gospodăriei și a tuturor anexelor prin care omul își apropiază spațiul în care trăiește, construind adăposturi temporare la câmp, garduri, porți, fântâni și adăposturi pentru animale. Primele două capitole se referă la aspecte generale privind casa și locuirea, urmărind consemnarea realităților sociale care determină construcția unei case, dar și a elementelor definitorii ale arhitecturii vernaculare: tipurile de casă ce se construiau în acea perioadă în sat, raportate la casele mai vechi, construcțiile făcute în afara satului, folosite cu diverse ocazii, de către păzitorii de vite sau de către oamenii care lucreau la câmp<sup>7</sup>. În aceste prime două capitole un aspect important este cel lingvistic, urmărindu-se consemnarea sensurilor cuvântului „casă”, precum și a sensurilor unor expresii cunoscute în sat în legătură cu cuvântul „casă”: „stâlpul casei”, „cinstea casei”, „casa sufletului”.

Următoarele nouă capitole se referă la construcția propriu-zisă a casei, de la alegerea locului de casă și fixarea temeliei, până la realizarea acoperișului. Titlurile capitolelor sunt strâns legate de etapa de construcție la care se referă întrebările pe care le cuprind: *III. Locul unde este clădită casa*, *IV. Materialul*, *V. Temelia casei*, *VI. Pereții casei*, *VII. Ușa*, *VIII. Fereastra*, *IX. Dușumeaua casei*, *X. Podul și tavanul casei*, *XI. Acoperișul casei*. Parcurgând întrebările din aceste capitole, observăm că ele vizează atât aspecte culturale și etnografice privind obiceiurile cunoscute în localitate în legătură cu alegerea locului benefic pentru construcție sau cu așezarea casei în funcție de punctele cardinale, dar și aspecte de economie locală, cerând consemnarea unor informații referitoare la alegerea echipelor de meșteri constructori și a materialelor folosite pentru construcție. Foarte importante sunt întrebările care mizează pe descrierea modului de construcție a unei case, etapă cu etapă, cu atenție asupra tehnicilor folosite și a materialelor utilizate. În aceste capitole, întrebările care vizează consemnarea unor termeni sunt dublate de întrebări care invită la descrieri etnografice, răspunsurile la chestionar

---

<sup>7</sup> Primele două capitole din *Chestionarul II. Casa* cuprind, împreună, 70 de întrebări. Redăm, în continuare câteva dintre aceste întrebări, spre exemplificare: 29. *Care este cel mai răspândit tip de casă în comună? Să se dea o schiță a planului casei.*; 30. *Ce zic bătrânii, care era înainte cel mai răspândit tip de casă în comună?*; 38. *Cum se numește adăpostul păzitorului de vite mari?*; 63. *Ce înțelesuri mai are cuvântul casă?*

conținând, pe lângă inventare lexicale, veritabile descrieri ale unor tehnici de construcție, de multe ori însoțite de schițe sau desene care le explicitează.

*Chestionarul II. Casa* continuă cu întrebări despre economia locuirii în capitolele: XII. *Prispă, cerdac, pridvor, târnaț*, XIII. *Pivnița*, XIV. *Încăperile*, XV. *Soba, vatra, cuptorul, hornul*, XVI. *Luminatul*, urmate de un capitol despre aspectul estetic al casei: XVII. *Văruirea casei*. Acest capitol conține 20 de întrebări atât despre tencuirea și văruirea interiorului casei, cât și despre vopsirea fațadei exterioare, a cuptorului sau a ferestrelor. Întrebările mizează pe obținerea unor descrieri a modului în care se prepară amestecurile folosite pentru fiecare dintre activitățile enumerate și a modului în care se realizează, precum și a instrumentelor sau a uneltelor folosite. Următoarele două capitole continuă subiectul economiei locuirii, referindu-se la felul în care este folosit și amenajat spațiul din proximitatea casei: XVIII. *Curtea, grădina, îngrădirea*, XIX. *Șura, grajdul și alte acareturi*. Întrebările sunt formulate astfel încât să permită înregistrarea tuturor termenilor din aceste sfere semantice, dar și să ofere o imagine cât mai exactă a modului în care era constituită gospodăria tradițională: cum se numesc și cum sunt dispuse construcțiile din curtea casei, ce anexe se află în jurul casei pentru adăpostirea animalelor și pentru depozitarea furajelor sau a unor utilaje, cum este împrejmuită gospodăria, câte porți are, cum arată porțile în sat și din ce materiale sunt făcute acestea, care sunt numirile locale pentru toate aceste realități ale gospodăriei tradiționale.

Un capitol aparte, XX. *Fântâna*, este dedicat aprovizionării cu apă a gospodăriei, construirii și întreținerii fântânilor, precum și credințelor cunoscute în sat despre facerea unei fântâni sau despre posibila contaminare a acesteia, prin căderea unui obiect „necurat” sau prin înneccarea unei ființe în fântână. Una dintre întrebările din acest capitol, cea referitoare la tipurile de fântâni, îi îndeamnă pe corespondenți să realizeze desene.

Chestionarul se încheie cu capitolul XXI. *Obiceiuri și credințe în legătură cu casa*, capitol care trece în revistă toate credințele și obiceiurile întemeierii, de la alegerea locului de casă, până la ridicarea construcției. Deși întrebări despre obiceiuri și credințe privind casa și locuirea există și în alte capitole, aici sunt reluate sintetic. Acest ultim capitol al chestionarului arată importanța acordată în ancheta lingvistică indirectă a Muzeului Limbii Române aspectelor culturale. Cultura locuirii și a zidirii ocupă o pondere considerabilă în *Chestionarul II. Casa*, în care se acordă o atenție deosebită, de asemenea, superstițiilor. Corespondenții sunt invitați să consemneze, pe rând, superstițiile care privesc spațiile importante din interiorul casei: vatra, hornul, ușa, streășina și fereastra. Dar universul locuirii în spațiul tradițional e legat și de credințe în ființe mitologice, iar chestionarul nu ignoră ființele care populează imaginarul locuirii: *vâlva casei, șarpele, știma sau ceasornicul morții*.

Așa cum am arătat mai sus, răspunsurile la *Chestionarul II. Casa* conțin peste 2500 de desene și schițe. Există manuscrise care conțin zeci de desene

sau schițe, importante pentru înțelegerea unor termeni consemnați sau pentru cunoașterea unor aspecte legate de forma unor obiecte, de tehnicile de construcție cunoscute ori de arhitectura unei gospodării în ansamblul său. Dintre corespondenții care-au realizat desene foarte reușite, se disting următorii, enumerați în ordinea dată de rețeaua topografică în care sunt așezate manuscrisele cu răspunsurile lor: Ionel Ungureanu, învățător din Jidoștița (comuna Breznița-Ocol), județul Mehedinți (MLR. CHEST. II–20); Dan Iovănescu, elev din Poiana Mare, județul Dolj (MLR. CHEST. II–25); Costică Zamora, seminarist din Frânțești (comuna Peștișani), județul Gorj (MLR. CHEST. II–44); Gh.F. Ciușanu, profesor din Făurești, județul Vâlcea, pasionat de folclor, corespondent la mai multe anchete interbelice, autor al volumului *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi sau noi*, premiat de Academia Română și publicat în 1914 în seria *Din viața poporului român* (MLR. CHEST. II–84); Marin R. Oprescu, institutor-director din Alexandria, județul Teleorman (MLR. CHEST. II–91); C. Săndulescu, seminarist din Vernești, județul Buzău (MLR. CHEST. II–98); Sofic Ioan, elev la școala normală Gh. Asachi, Piatra Neamț, originar din Bodești, județul Neamț (MLR. CHEST. II–210); David Mihai, elev din Ghindăoani, județul Neamț (MLR. CHEST. II–215); Traian Nicola, învățător-director din Albac, județul Alba (MLR. CHEST. II–313); Titus Bîlțiu (Dăncuș Vesparian), învățător din Săpânța, județul Maramureș (MLR. CHEST. II–366). Am reținut numele acestor corespondenți întrucât răspunsurile trimise de ei conțin unele dintre cele mai reușite desene, însă lista ar putea fi continuată cu alte sute de nume. Nu ne propunem însă aici să-i enumerăm pe toți aceia care au realizat desene reușite cu care și-au însoțit răspunsul la cel de-al doilea chestionar al Muzeului Limbii Române, dar precizăm că varietatea și multitudinea lor, alături de toate explicațiile și descrierile etnografice pe care manuscrisele le conțin, pot oferi o imagine destul de precisă privind arhitectura vernaculară din perioada interbelică, de pe întreg teritoriul României Mari. În acest fel, materialele din fondul de răspunsuri la *Chestionarul II. Casa* al Muzeului Limbii Române își extind utilitatea față de momentul redactării răspunsurilor pentru a fi utilizate în cele două proiecte importante pentru cultura română: *Dicționarul limbii române* și *Atlasul lingvistic român*, în slujba cărora intelectualii din satele României s-au angajat<sup>8</sup> cu atâta devotament, așa cum reiese din corespondența trimisă Muzeului. În contemporaneitate, aceste informații contribuie la cunoașterea patrimoniului arhitectural local, un adevărat tezaur supus în secolul care s-a scurs de atunci la prefaceri care-au însemnat uneori „eliminarea lui totală”<sup>9</sup>. Mărturiile consemnate în ancheta la care ne referim pot fi repere ale regăsirii și revigorării patrimoniului.

<sup>8</sup> Pentru mai multe informații despre angajamentul național al corespondenților la ancheta Muzeului Limbii Române vezi: *Epistolar. Texte însoțitoare ale răspunsurilor la Chestionarele Muzeului Limbii Române*. Ediție de Andreea-Nora Pușcaș. Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2021, pp. 128, 131, 135, 137, 142, 150, 155, 157, 167, 172, 180.

<sup>9</sup> Gheorghe Mândrescu, *Patrimoniu sfânt*. Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2020, p. 13.

În *Indicații pentru răspunsuri la chestionar*, s-a precizat că desenele primite „servesc numai spre lămuriri și după ele se vor face de artiști desemnurile care se vor publica”<sup>10</sup>. În acest fel, reprezentările grafice sunt investite, încă de la început, cu valoare documentară<sup>11</sup>, iar unele dintre ele pot fi privite și ca artă grafică în adevăratul sens al cuvântului. Cei mai mulți dintre corespondenții la *Chestionarul II. Casa* care au realizat desene sunt învățători sau elevi normaliști, trecuți prin cursuri de inițiere în tainele desenului, iar reprezentările lor grafice – în creion, în peniță sau în cărbune – sunt uneori cu adevărat reușite. Corespondenții la acest chestionar au reușit să surprindă specificul arhitectural al satelor din care trimiteau răspunsul, făcând posibilă constituirea celei mai mari colecții de material grafic arhitectural din acea perioadă. Parcurgând manuscrisele trimise ca răspunsuri la acest chestionar, în ordinea în care-au fost ele organizate conform rețelei topografice stabilite, identitatea arhitecturală a fiecărei zone este foarte bine conturată, prin desene și schițe reprezentând tipurile de locuințe, porți și fântâni. Aceste trei categorii de elemente arhitecturale constituie aspectul esențial al modului în care omul și-a pus amprenta asupra spațiului pe care l-a locuit. Arhitectura tradițională este expresia cea mai clară a modului în care el și-a apropiat teritoriul și a creat o armonie organică între sine și spațiul său de viață.

Armonia satului tradițional, în care construcțiile erau realizate întotdeauna cu materiale pe care specificul locului le furniza meșterilor, ele integrându-se organic peisajului, era o realitate încă vie în primii ani ai perioadei interbelice din care provin materialele la care ne referim. Mai mult decât atât, răspunsurile, ca și reprezentările grafice, conțin deopotrivă informații despre tipurile de locuințe mai vechi, mergând până la locuințele îngropate în pământ. Astfel, manuscrisele conțin informații despre bordei, unul dintre cele mai vechi tipuri de locuință<sup>12</sup> atestat pe teritoriul României și scos la lumină de săpături arheologice<sup>13</sup>, precum și reprezentări grafice ale acestuia.

---

<sup>10</sup> *Chestionarul II. Casa*, Sibiu, Tiparul Institutului de Arte Grafice, „Dacia Traiana”, 1926, p. 5.

<sup>11</sup> Adrian Silvan Ionescu, *Artă și document. Artă documentaristică în România secolului al XIX-lea*, București, Meridiane, 1990, p. 13.

<sup>12</sup> Ioan Godea, *Arhitectura subterană*, Timișoara, Editura de Vest, 2010, p. 37.

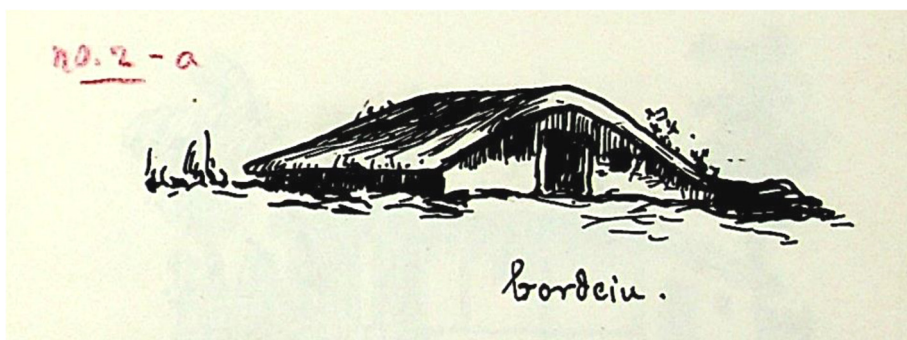
<sup>13</sup> Ioan Godea, *Arhitectura la români. De la obârșii la Cozia. Sinteze, crestomație, reconstituiri, imagini*, Oradea, Editura Primus, 2007, pp. 62–63, 111–112.



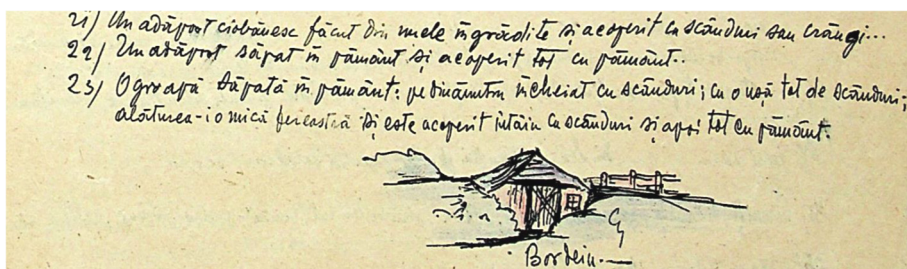
**Fig. 1.** *Tipuri de bordei.* Desen realizat de Dan Iovănescu, elev (Poiana Mare, Dolj, 1927). MLR. CHEST. II-25.

Bordeiul era un tip de locuință primitivă, în formă rectangulară, cu colțurile rotunjite, fiind îngropată în pământ mai mult sau mai puțin. Pe măsură ce tehnicile de construcție s-au perfecționat, făcând posibilă o îmbinare cât mai precisă a bucăților de lemn și o izolare mai bună, locuințele îngropate au început să se ridice deasupra pământului. Prin *Regulamentul pentru alinierea satelor și pentru construirea locuințelor țărănești*<sup>14</sup> din 1894, a fost interzisă construcția de bordeie, iar cele existente ar fi trebuit înlocuite cu case construite în spiritul noii legi, pe parcursul a cinci ani. Acest lucru nu s-a întâmplat însă, iar răspunsurile la întrebările 22. *Ce înțeles are cuvântul bordei?* și 23. *Cum sunt construite bordeiele?* din *Chestionarul II. Casa* completează mărturiile existente în acest sens. Bordeiul era un tip de locuință cunoscută încă în anul 1926 când s-a lansat chestionarul, ca și modul de construcție al acestuia. Uneori corespondenții precizează că în satul lor mai sunt puține astfel de construcții, că nu mai sunt locuite sau că au dispărut.

<sup>14</sup> Ion Petrescu, Camelia Dragomir Ștefănescu, *Scurt parcurs istoric în managementul mediului din România*, în „Transilvania”, 2006, 7, p. 95.



**Fig. 2.** Bordei. Desen realizat de C. Săndulescu, seminarist (Vernești, Buzău, 1927). MLR. CHEST. II-98.



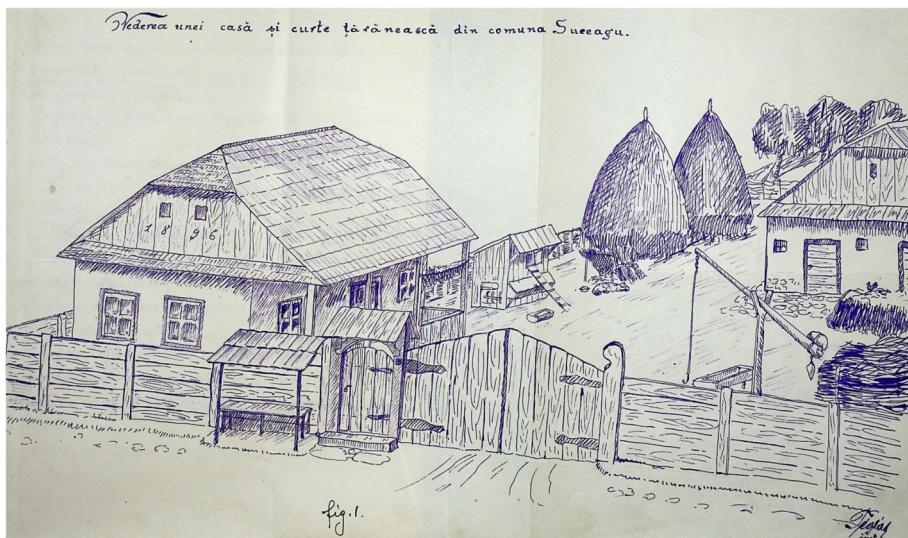
**Fig. 3.** Bordei. Desen realizat de Costică Zamora, seminarist (Frâncești, comuna Peștișani, Gorj, 1927). MLR. CHEST. II-44.

Literatura de specialitate a subliniat că, în evoluția locuirii, locuințele situate sub pământ au fost abandonate în favoarea caselor construite deasupra pământului, ceea ce a îmbunătățit considerabil calitatea vieții. Casa și spațiul aflat în proximitatea casei constituia locul în care familia își petrecea cea mai mare parte a timpului, își trăia toate evenimentele importante, cu bucuriile și tristețile care le însoțeau, dar și locul în preajma căruia se desfășurau o mare parte dintre muncile specifice, care asigurau supraviețuirea membrilor ei. În funcție de tipul de activitate în care familia era implicată, după ridicarea casei, în jurul acesteia se construiau anexe destinate practicării meșteșugurilor sau activităților agricole. Felul în care se configura gospodăria era strâns legat de ocupațiile<sup>15</sup> familiei, etnografii arătând că se pot identifica mai multe tipuri economice de gospodărie, în funcție de specificul agricol, pastoral, apicol, pomicol, viticol, meșteșugăresc sau piscicol al activităților practicate de către membrii familiei<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Valer Butură, *Etnografia poporului român. Cultura materială*, Cluj-Napoca, Dacia, 1978, pp. 65–66.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 66–68.





**Fig. 4.** *Gospodărie.* Desen semnat de învățătorul Teglás, păstrat cu răspunsul lui Ioan Anastasiu, general (Suceagu, comuna Baci, Cluj, 1927). MLR. CHEST. II-341.

Casa constituia elementul cel mai important al gospodăriei, prima construcție care se ridica și în funcție de amplasarea căreia se configura restul gospodăriei. Răspunsurile la chestionare consemnează diferențele de statut social al locuitorilor, în funcție de felul în care era construită și întreținută gospodăria. De asemenea, răspunsurile reflectă influența exercitată de mediul natural asupra numărului și a dimensiunilor construcțiilor dintr-o gospodărie. Construcția casei propriu-zise era dictată de condiția socială a celor care-o construiau și de posibilitățile pe care le oferea mediul, și nu în ultimul rând de legislația în vigoare. Răspunsurile la chestionar arată și o evoluție a arhitecturii, oferind reprezentări grafice ale tipului de casă veche, de obicei mai mică și mai sărăcăcioasă, și tipul de casă ce se construia în acea perioadă, care surprindea o îmbunătățire a situației economice.

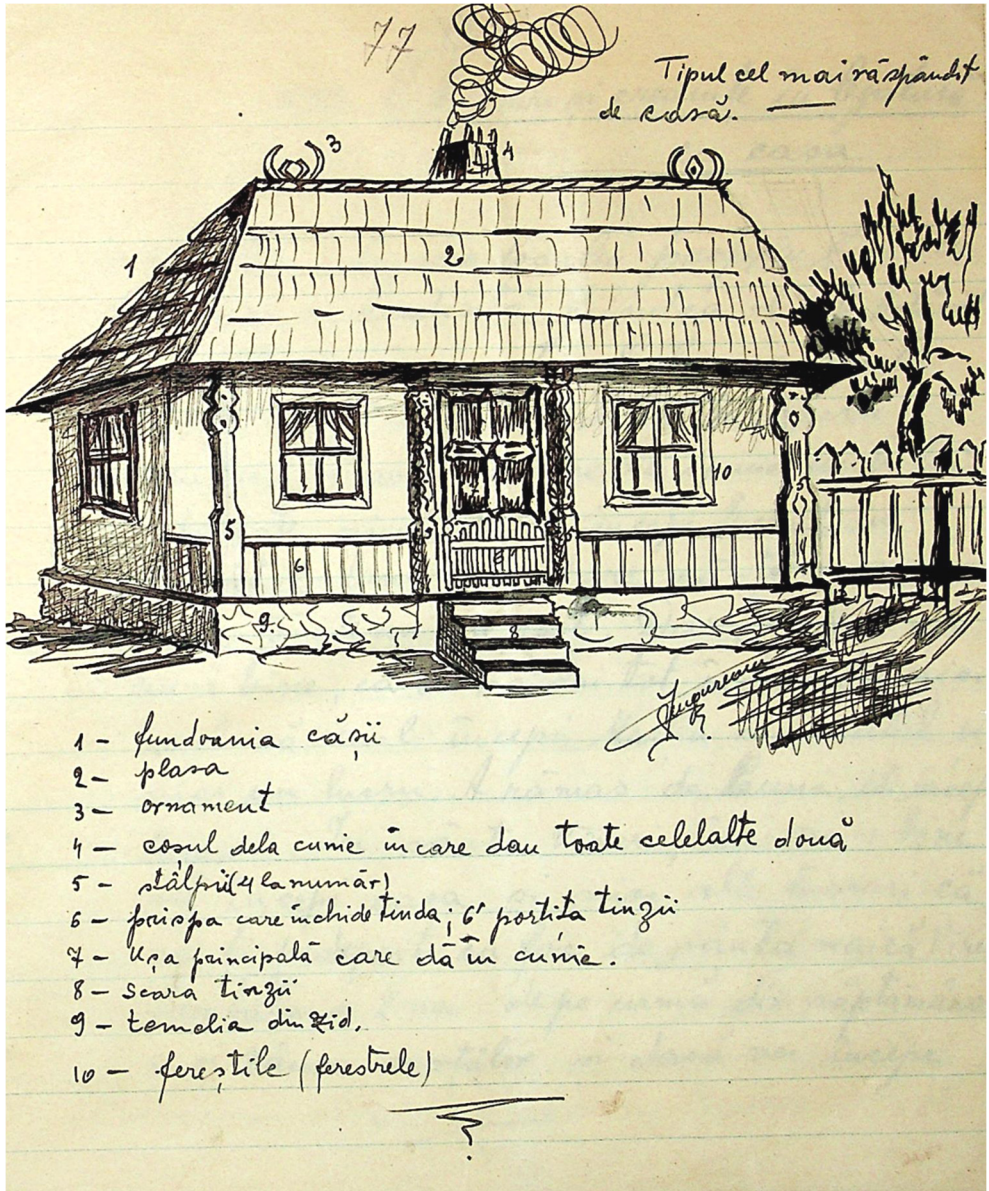
Literatura de specialitate a înregistrat diferențele arhitecturale dintre diferite zone etnografice, care erau foarte marcate încă în perioada interbelică și pe care răspunsurile la chestionar le înregistrează cu mare precizie. Redăm în continuare câteva reprezentări grafice conținute în răspunsurile la *Chestionarul II. Casa*, care reflectă atât diferența între casele vechi și cele construite în perioada interbelică (din Vernești, Buzău), cât și diferențele etnografice înregistrate. Pentru a surprinde specificul etnografic am ales o casă din Mehedinți, o casă „cu două caturi” din Gorj, o casă din Munții Apuseni, din Alba și una din Suceava.





Fig. 5. Tipuri de case. Desene realizate de C. Săndulescu, seminarist (Vernești, Buzău, 1927). MLR. CHEST. II-98.

ELEMENTE DE ARHITECTURĂ TRADIȚIONALĂ ÎNTR-UN FOND DOCUMENTAR INEDIT:  
RĂSPUNSURILE LA CHESTIONARUL II. CASA AL MUZEULUI LIMBII ROMÂNE



**Fig. 6.** Casă. Desen realizat de Petre Bobiț, elev normalist (Valea Boierească, Mehedinți, 1927). MLR. CHEST. II-20.



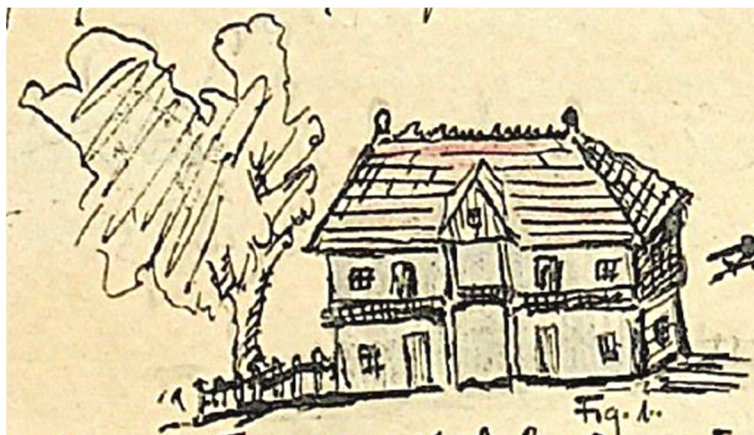


Fig. 7. Casă „cu două caturi”. Desen realizat de Costică Zamora, seminarist (Frâncești, comuna Peștișani, Gorj, 1927). MLR. CHEST. II-44.

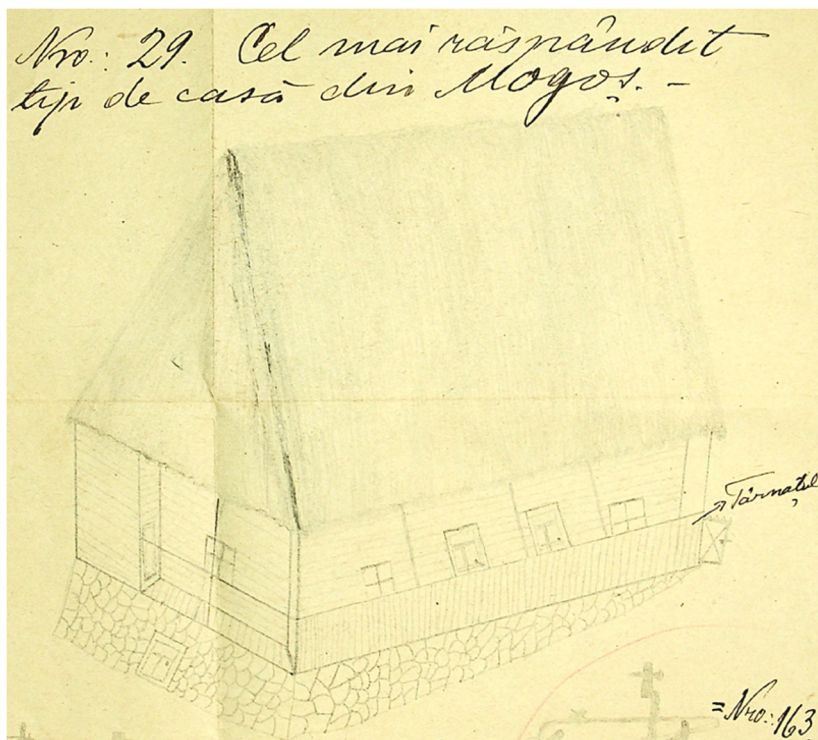
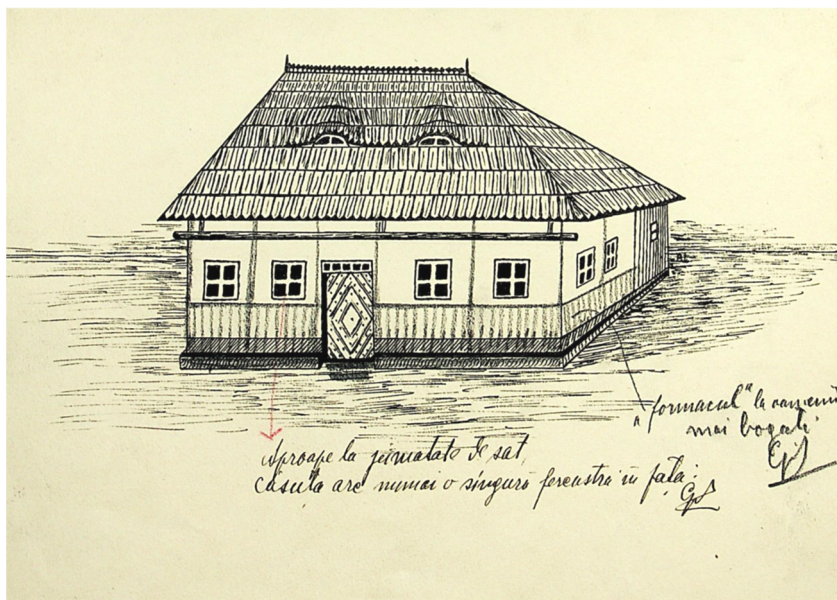
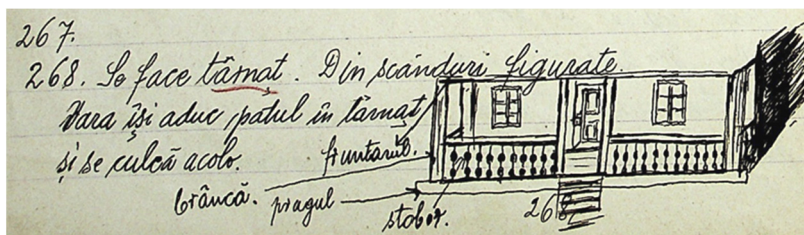


Fig. 8. Casă. Desen realizat de Macavei Cuteanu, învățător, director (Mogoș, Alba, 1927). MLR. CHEST. II-305.

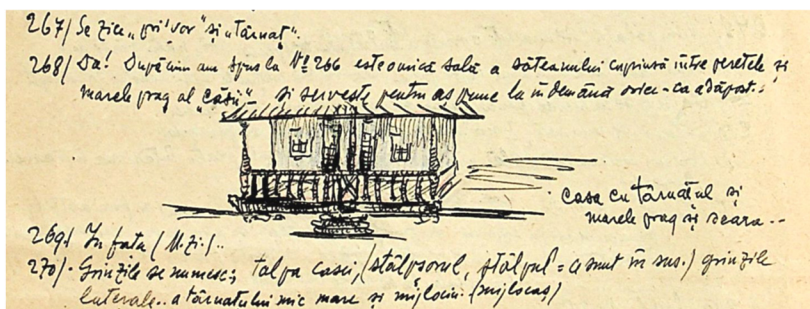


**Fig. 9.** Casă. Desen realizat de Grămadă Nicolai, preot (Zaharești, comuna Stroiiești, Suceava, 1927). MLR. CHEST. II-415.

Un spațiu important al locuirii îl reprezintă în cultura tradițională prispa, cerdacul, pridvorul sau târnațul. Înregistrând diferențe de realizare de la o zonă etnografică la alta, consemnate în răspunsurile la chestionar, prispa avea deopotrivă rolul de a proteja talpa și pereții locuințelor împotriva intemperiilor, dar și spațiul destinat socializării. Pentru a mări spațiul acoperit din jurul casei, prispa s-a extins făcând posibilă o nouă arhitectură a locuinței, în care s-a integrat cerdacul, târnațul sau pridvorul.



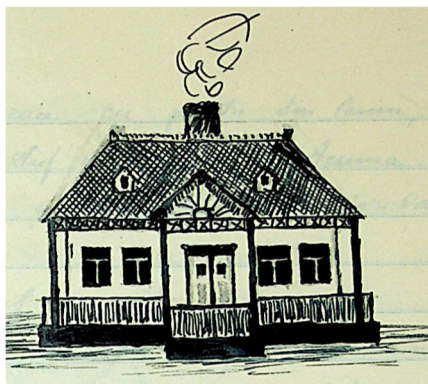
**Fig. 10.** Târnațul casei. Desen realizat de Samuil Șipoș, învățător (Hățăgel, comuna Densuș, Hunedoara, 1927). MLR. CHEST. II-48.



**Fig. 11.** „Privdor” sau „târnat”. Desen realizat de Costică Zamora, seminarist (Frâncești, comuna Peștișani, Gorj, 1927). MLR. CHEST. II-44.



**Fig. 12.** Casă primitivă cu prispă



**Fig. 13.** Casă cu pridvor

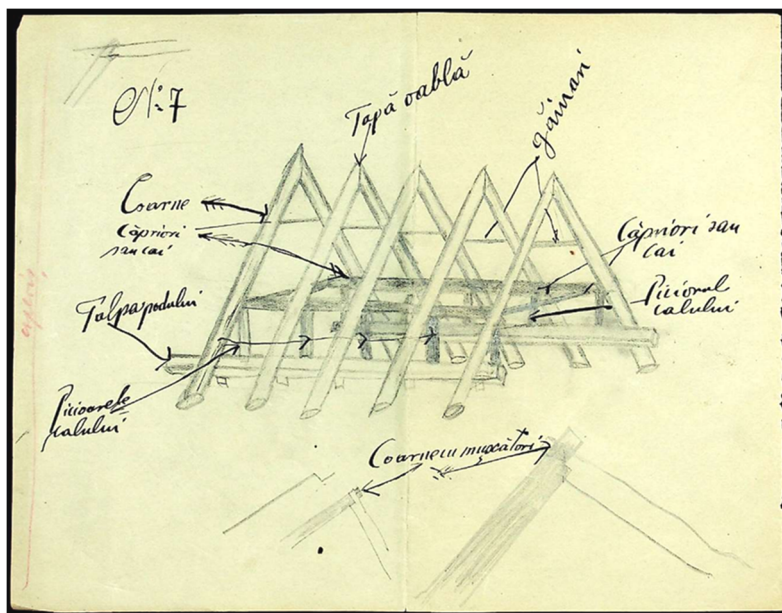
Desene realizate de Vasile Loghinescu, elev (Domulgeni, județul interbelic Soroca, astăzi raionul Florești, Republica Moldova). MLR. CHEST. II-159.

Împreună cu desenele care reprezintă tipul de casă cel mai răspândit în localitate, răspunsurile conțin, de multe ori, informații despre tehnica de construcție, însoțite la rândul lor de reprezentări grafice. Informațiile sunt cu atât mai importante cu cât transmit o cunoaștere empirică ce a impresionat peste timp prin eficiența ei. Așa cum sugera Vitruvius, celebrul arhitect antic autor al unui tratat în domeniu: „Arhitecti est scientia pluribus et urariis eruditionibus ornata cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera. Ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione”<sup>17</sup>. Complexitatea științei de a construi se bazează pe cunoștințe

<sup>17</sup> Vitruve (Marcus Vitruvius Pollio), *De l'architecture*. Livre 1. Texte établi, traduit et commenté par Philippe Fleury. Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 4.



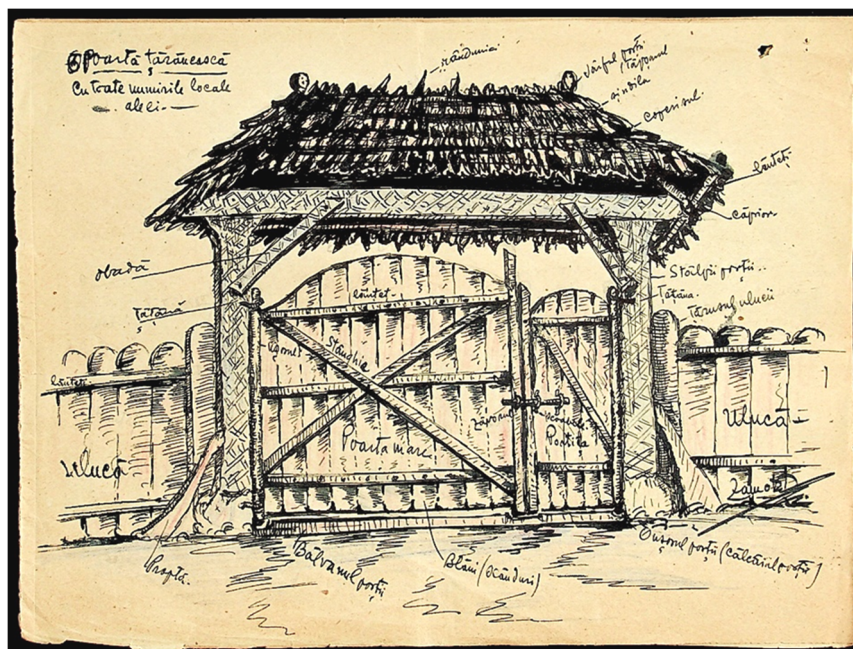
variate, provenind dintr-un mare număr de discipline. Meșterii de case din satele tradiționale erau păstrătorii unui meșteșug transmis din generație în generație, iar produsele arhitecturii vernaculare, în ciuda materialelor perisabile din care erau construite, de cele mai multe ori, reușeau să sfideze timpul și intemperiiile, rezistând vreme îndelungată.



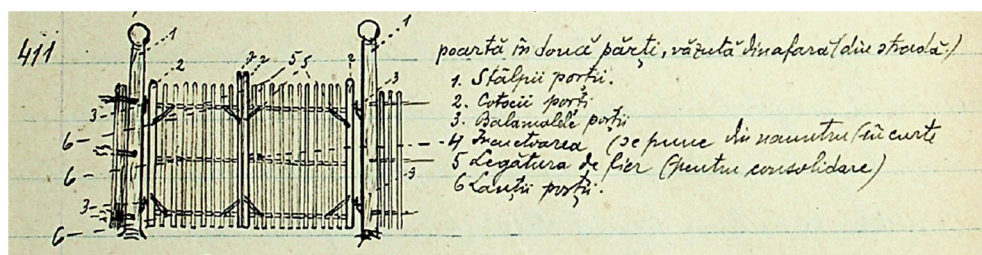
**Fig. 14.** Arhitectură a acoperișului. Desen realizat de Traian Nicola, învățător (Albac, Alba, 1927). MLR. CHEST. II-313.

Așa cum am arătat mai sus, prin întrebarea 411 se cere explicit corespondenților să deseneze tipul de poartă cel mai răspândit în sat. Întrebarea a făcut posibilă înregistrarea unei varietăți etnografice impresionante de reprezentări pe această temă. Dintre reprezentările grafice ale porții din fondul documentar, am ales spre exemplificare patru desene reprezentative pentru tot atâtea zone etnografice, provenind de la trei corespondenți. Prima dintre cele reproduse mai jos este o poartă cu ornamente și acoperiș, provenind din Frâncești, Gorj, iar următoarele două sunt porți simple, una provenind din Scioaștea, Teleorman, iar cealaltă din Bărcănești, Olt. Ultima planșă reprezintă porți din două sate maramureșene.

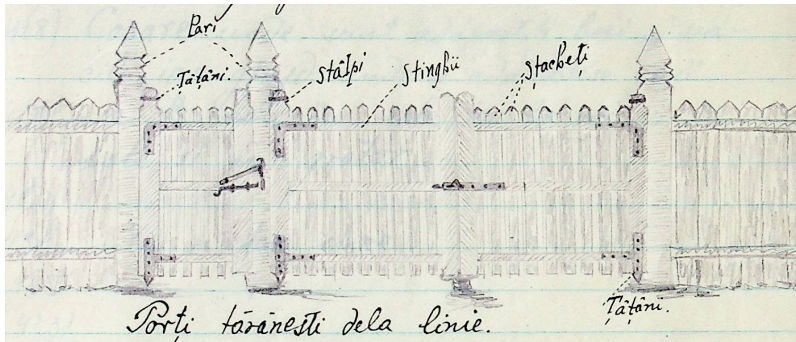
Poarta reprezenta în satul tradițional un etalon al gospodăriei, un fel de blazon cu care se identifica familia care locuia în gospodăria de dincolo de poartă. Poarta este și un semn al bunăstării sau al precarității unei familii, însă tipul arhitectural de poartă răspândit, în mare măsură, la toate proprietățile dintr-un sat, este un barometru al gradului de dezvoltare al comunității respective, fiind strâns legată de resursele pe care le avea la dispoziție.



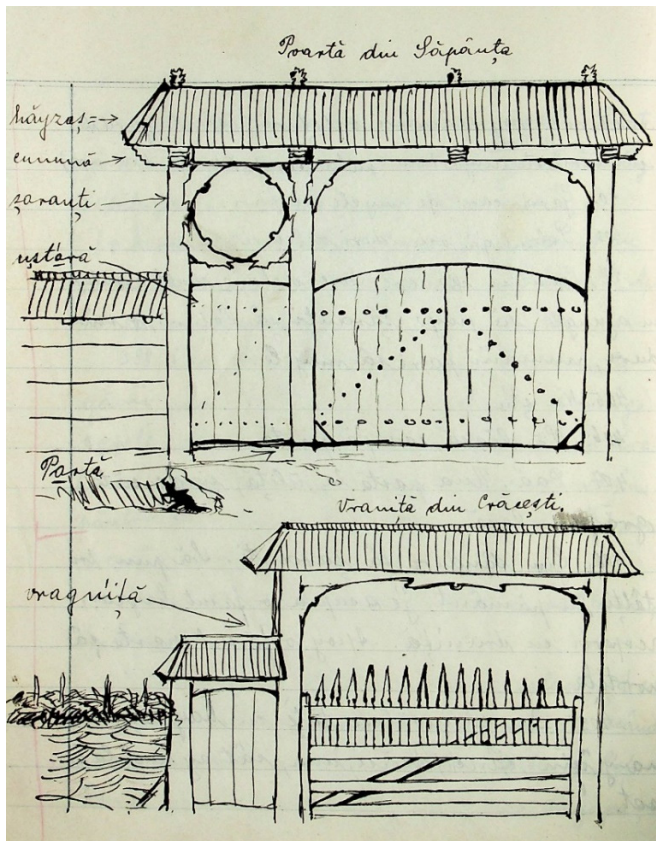
**Fig. 15. Poartă.** Desen realizat de Costică Zamora, seminarist (Frâncești, comuna Peștișani, Gorj, 1927). MLR. CHEST. II-44.



**Fig. 16. Poartă.** Desen realizat de Popescu R. Ilie, învățător (Scrioaștea, Teleorman, 1927). MLR. CHEST. II-89.



**Fig. 17.** Poartă. Desen realizat de Ioan Scarlat, elev (Bărcănești, Olt, 1927). MLR. CHEST. II-87.



**Fig. 18.** Poartă. Desen realizat de Titus Bilțiu (Dăncuș Vesparian), învățător (Săpânța, Maramureș, 1927). MLR. CHEST. II-366.



Arhitectura fântânii, ca și cea a casei, este un rezultat al tuturor condițiilor naturale atât în ceea ce privește materialul folosit, cât mai ales în privința locului în care fântâna era amplasată și a modului în care putea fi construită. Astfel, construirea unei fântâni era strict legată de găsirea unui izvor de suprafață, în zonele unde acest fenomen apărea, sau de atingerea pânzei freatice și a unor straturi impermeabile pentru a construi puțuri, în zonele lipsite de asemenea binecuvântare divină. Izvoarele, izburile sau fântânile apar frecvent în literatura folclorică, fiind învestite cu statutul de semne divine. Conform credințelor din spațiul cultural românesc, săparea unei fântâni în calea drumeților asigură apa necesară sufletelor plecate în Lumea de Dincolo, iar răufăcătorul care, trecând pe lângă o fântână „va distruge sau spurca izvorul de apă” este blestemat<sup>18</sup>. Dar identificarea unui izvor și construcția unei fântâni presupunea cunoștințe speciale, iar răspunsurile la întrebările din capitolul dedicat fântânii în *Chestionarul II. Casa* consemnează numeroase informații despre aceste tehnici populare, în vreme ce desenele și schițele le explicitează.

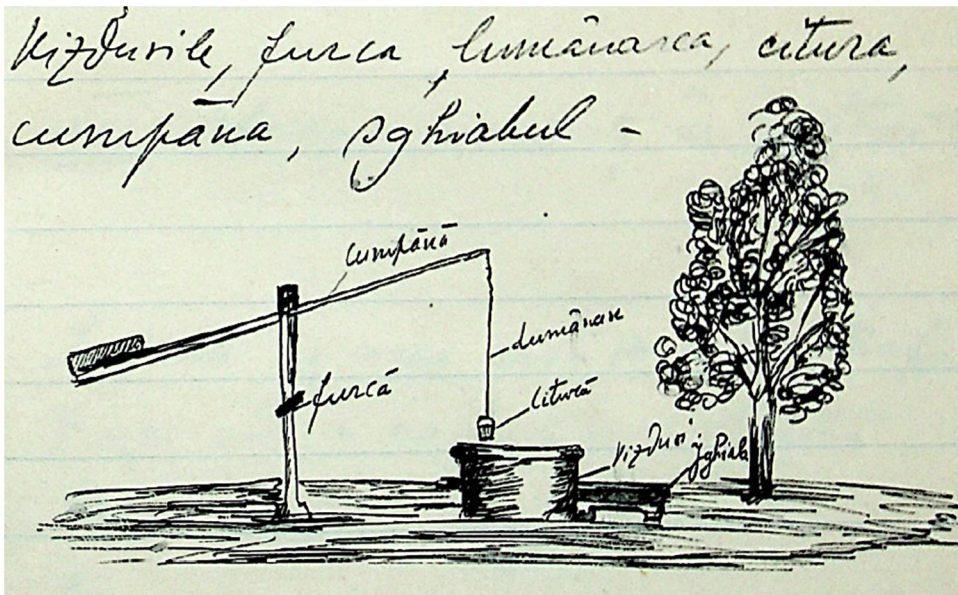
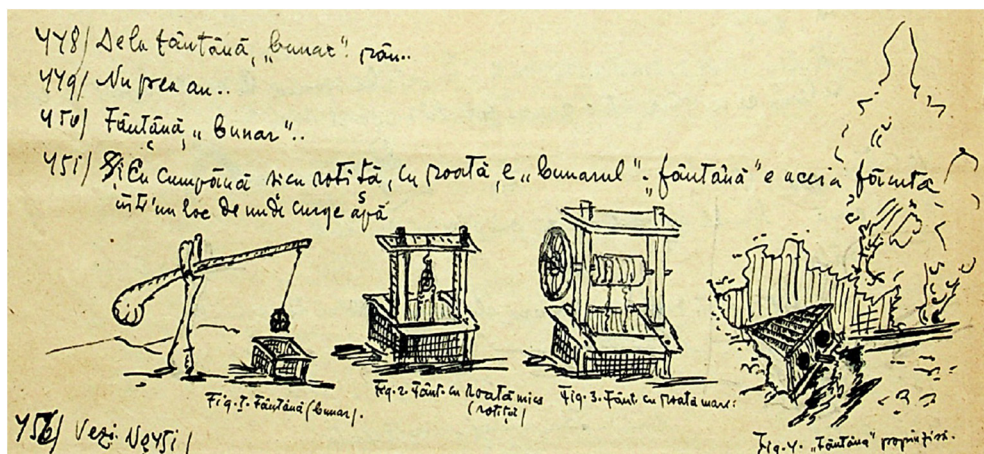


Fig. 19. Fântână cu cumpână. Desen realizat de Alexandru Popescu, elev (Mogoșești, oraș Scornicești, Olt, 1927). MLR. CHEST. II-80

<sup>18</sup> Ioan Godea, *Apa și arhitectura de odinioară*, Timișoara, Editura de Vest, 2013, p. 20.

Desenele care însoțesc răspunsurile la întrebările despre fântână oferă și o imagine a ansamblului arhitectural din care fântâna făcea parte, cuprinzând și elementele folosite pentru a scoate apa din fântână, pentru a o depozita la suprafață sau pentru adăparea animalelor. Desenele înregistrează cel mai bine diferențele etnografice înregistrate în funcție de specificul natural al fiecărei zone. Astfel, sunt puține localitățile în care există deopotrivă izvoare de suprafață, dar și puțuri pentru a scoate apa din adâncime. În desenele sale, Costică Zamora, unul dintre cei mai talentați corespondenți în privința realizării desenelor, oferă patru reprezentări grafice pentru tot atâtea tipuri de fântână, precizând însă că fântâna este „aceea făcută într-un loc din care curge apă”, în vreme ce „bunarul” este „cu cumpănă”, „cu roțiță” sau „cu roată”<sup>19</sup>, în acest caz izvorul fiind de adâncime. Bunarul este un termen atestat în *Dicționarul limbii române*, cu sensul de puț, în Mehedinți, Gorj, Banat<sup>20</sup>, cuvânt provenit din sârbă sau din turcă<sup>21</sup>.



**Fig. 20.** Tipuri de fântână. Desen realizat de Costică Zamora, seminarist (Frâncești, comuna Peștișani, Gorj, 1927). MLR. CHEST. II-44.

În satele tradiționale, fântânile aveau un rol foarte important pentru comunitate, fiind un receptacol al sursei vieții ce ieșea la suprafață din întunericul pământului. Instalația amenajată pentru a scoate apa la suprafață a generat, în imaginarul lingvistic românesc, câteva metafore conceptuale, prin mecanisme de

<sup>19</sup> MLR. CHEST. II-44/451.

<sup>20</sup> *Dicționarul limbii române*, Tomul I, Partea I, A-B, București, Librăria SOCEC & Comp. și C. Sfetea, 1913, s.v. bunar.

<sup>21</sup> *Dicționarul etimologic al limbii române* (DELR), Vol. I, A-B, București, Editura Academiei Române, 2011, s.v. bunar.

creativitate lingvistică în care cuvinte ce definesc o realitate, sunt folosite pentru a defini o altă realitate. Sunt mecanisme de „interpretare a lumii în și prin limbă”<sup>22</sup>, generând creativitate lingvistică<sup>23</sup>. Astfel, două elemente ale cumpenei fântânii au fost denumite prin cuvinte al căror sens principal este altul. Prăjina de care se atârna găleata pentru a fi coborâtă în puț de unde urma să scoată apa la suprafață a fost numită în unele localități „lumânare”<sup>24</sup>, „lumănare”<sup>25</sup> sau „lumină”<sup>26</sup> a fântânii, iar brațul pârghiei care forma cumpăna se numea „săgeată”<sup>27</sup> a fântânii.

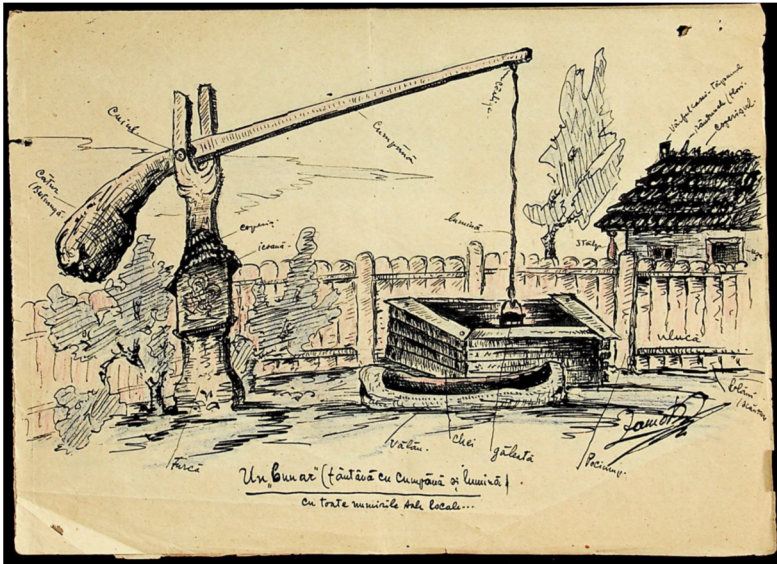


Fig. 21. Bunar (fântână cu cumpăna). Desen realizat de Costică Zamora, seminarist (Frâncești, comuna Peștișani, Gorj, 1927). MLR. CHEST. II-44.

<sup>22</sup> Elena Platon, *The Thread Metaphor in the Linguistic Imaginary of Folklore*, „STUDIA UBB PHILOLOGIA”, LXVI, 4, 2021, p. 257. DOI:10.24193/subbphilol.2021.4.17.

<sup>23</sup> Elena Platon, *Reflections on the Concept of Linguistic Imaginary*, „STUDIA UBB PHILOLOGIA”, LXIV, 3, 2019, pp. 114, 120. DOI:10.24193/subbphilol.2019.3.08.

<sup>24</sup> O parte dintre răspunsurile în care apare consemnat termenul sunt: MLR. CHEST. II-80/455; MLR. CHEST. II-82/455; MLR. CHEST. II-83/455; MLR. CHEST. II-84/455; MLR. CHEST. II-85/455; MLR. CHEST. II-87/455. Sensul este atestat și în *Dicționarul limbii române*. (DLR), s.n., Tomul V, Litera L, LI-LUZULĂ, București, Editura Academiei Române, 2008, s.v. *lumânare*.

<sup>25</sup> MLR. CHEST. II-81/455; MLR. CHEST. II-86/455. Formă atestată în DLR, *Ibidem*, s.v. *lumânare*.

<sup>26</sup> MLR. CHEST. II-44/455. Sens atestat și în DLR, *Ibidem*, s.v. *lumină*.

<sup>27</sup> Termenul este consemnat în mai multe răspunsuri, dintre care reținem: MLR. CHEST. II-158/455; MLR. CHEST. II-159/455; MLR. CHEST. II-229; MLR. CHEST. II-263. Sens atestat în *Dicționarul limbii române*, (DLR), s.n., Tomul X, Partea I, Litera S, S-SCLABUC, București, Editura Academiei R.S.R., 1989, s.v. *săgeată*.

Valoarea desenelor reprezentând gospodării și case, porți, fântâni, anexe gospodărești sau construcții temporare, dar și tehnici de construcție, ferestre, uși sau sisteme de închidere provenind din răspunsurile la *Chestionarul II. Casa* este una documentară. Marcate uneori de nesiguranțe de amator, aceste reprezentări au meritul de a se constitui într-un foarte vast material lingvistic și etnografic, acoperind toate zonele României Mari. Așa cum se poate observa din reproducerile de mai sus, realizate în stilul grafic propriu documentarismului, desenele în creion sau peniță sunt dominate de contur, marcând cu exactitate amănuntele prin care construcția se individualizează. Chiar dacă unele dintre ele nu sunt lipsite de valoare artistică, scopul pentru care au fost realizate a fost de a contribui la înțelegerea exactă a unor termeni, primând valoarea lor documentară, în raport cu cea estetică. Ancheta lingvistică indirectă de la Muzeul Limbii Române era tributară metodologiei „Wörter und Sachen”<sup>28</sup>, manifestată în lingvistica germană de la începutul secolului al XX-lea, care susținea că studierea cuvintelor, pentru stabilirea etimologiei și a istoriei lor, trebuie făcută în strânsă legătură cu studierea artefactelor pe care acestea le definesc și a tuturor contextelor socioculturale din care fac parte.

*Chestionarul II. Casa* al Muzeului Limbii Române a constituit prima anchetă realizată instituțional, asupra locuirii țăranului român, iar răspunsurile la acest chestionar, la realizarea căruia colaborase, alături de Sever Pop și Ștefan Pașca, și Romulus Vuia, directorul Muzeului Etnografic al Ardealului din Cluj, au pus bazele cercetării științifice a arhitecturii vernaculare românești<sup>29</sup>. Materialul a fost utilizat de-a lungul timpului, atât de către lingviști, cât și de către etnografi, însă accesibilizarea acestuia, în acord cu noile facilități oferite de epoca digitizării este imperios necesară. În acest fel, s-ar oferi un acces rapid și ușor tuturor celor care sunt interesați de acest fond documentar, specialiști care activează în domenii conexe sau publicul larg interesat să descopere identitatea arhitecturală dintr-o anumită zonă.

---

<sup>28</sup> Ruth Schmidt Wiegand, *Wörter und Sachen*, în *Wörter und Sachen im Lichte der Bezeichnungsforschung*, edited by Ruth Schmidt-Wiegand, Berlin, New York, De Gruyter, 1980, pp. 1–3.  
<https://doi.org/10.1515/9783110861617-002>.

<sup>29</sup> Ioan Toșa, *Casa în satul românesc la începutul secolului al XX-lea*. Cluj-Napoca, Supergraph Tipo, 2002, pp. 11–12.

## BIBLIOGRAFIE

- Butură, Valer, *Etnografia poporului român. Cultura materială*, Cluj-Napoca, Dacia, 1978.
- Chestionarul I. Calul*, Cluj, Muzeul Limbii Române, Tipografia Ardealul, 1922.
- Chestionarul II. Casa*, Sibiu, Tiparul Institutului de Arte Grafice, „Dacia Traiana”, 1926.
- Comșulea, Elena, *Chestionarele Muzeului Limbii Române – premise de cercetare*, „Philologica Jassensia”, IX, 1 (21), 2012, pp. 47–56.
- Cosmina-Maria Berindei, *Ancheta lingvistică indirectă a Muzeului Limbii Române – câteva considerații asupra metodei de cercetare*, „Dacoromania”, s.n., XXV, 2020, nr. 2, Cluj-Napoca, pp. 173–188.
- Dicționarul etimologic al limbii române* (DELR), Vol. I, A–B, București, Editura Academiei Române, 2011.
- Dicționarul limbii române*, Tomul I, Partea I, A–B, București, Librăriile SOCEC & Comp. și C. Sfetea, 1913; *Dicționarul limbii române*. (DLR), s.n., Tomul X, Partea I, Litera Ș, S-SCLABUC, București, Editura Academiei R.S.R, 1989; Tomul V, Litera L, LI-LUZULĂ, București, Editura Academiei Române, 2008.
- Godea, Ioan, *Arhitectura la români. De la obârșii la Cozia. Sinteze, crestomație, reconstituiri, imagini*, Oradea, Editura Primus, 2007.
- Godea, Ioan, *Arhitectura subterană*, Timișoara, Editura de Vest, 2010.
- Godea, Ioan, *Apa și arhitectura de odinioară*, Timișoara, Editura de Vest, 2013.
- Ionescu, Adrian Silvan, *Artă și document. Arta documentaristică în România secolului al XIX-lea*, București, Meridiane, 1990.
- Mândrescu, Gheorghe, *Patrimoniul Sfânt*. Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2020.
- Petrescu, Ion, Camelia Dragomir Ștefănescu, *Scurt parcurs istoric în managementul mediului din România*, în „Transilvania”, 2006, 7, pp. 94–96.
- Platon, Elena, *Reflections on the Concept of Linguistic Imaginary*, „STUDIA UBB PHILOLOGIA”, LXIV, 3, 2019, pp. 109–122. DOI:10.24193/subbphil.2019.3.08.
- Platon, Elena, *The Thread Metaphor in the Linguistic Imaginary of Folklore*, „STUDIA UBB PHILOLOGIA”, LXVI, 4, 2021, pp. 251–270. DOI:10.24193/subbphil.2021.4.17.
- Pușcariu, Sextil, *Muzeul limbei române*, „Dacoromania”, 1921, pp. 1–8.
- Pușcaș, Andreea-Nora (ed.), *Epistolar. Texte însoțitoare ale răspunsurilor la Chestionarele Muzeului Limbii Române*. Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2021.
- Registrul actelor intrate ale ALR 1927–1938*, Arhivele Naționale ale României – Serviciul Județean Cluj, Fondul 225, Muzeul Limbii Române, Nr. de inventar 218, Registrul 19.
- Schmidt Wiegand, Ruth, *Wörter und Sachen*, în *Wörter und Sachen im Lichte der Bezeichnungsforschung*, edited by Ruth Schmidt-Wiegand, Berlin, New York, De Gruyter, 1980, pp. 1–41. <https://doi.org/10.1515/9783110861617-002>.
- Toșa, Ioan, *Casa în satul românesc la începutul secolului al XX-lea*. Cluj-Napoca, Supergraph Tipografic, 2002.
- Vitruve (Marcus Vitruvius Pollio), *De l'architecture*. Livre 1. Texte établi, traduit et commenté par Philippe Fleury. Paris, Les Belles Lettres, 1990.

**Surse:**

- MLR. CHEST. II-20 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 20, Valea Boierească, Mehedinți, Petre Bobiț, elev normalist, 1927.
- MLR. CHEST. II-25 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 25, Poiana Mare, Dolj, Dan Iovănescu, elev, 1927.
- MLR. CHEST. II-44 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 44, Frânțești (comuna Peștișani), Gorj, Costică Zamora, seminarist, 1927.
- MLR. CHEST. II-48 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 48, Hățăgel (comuna Densuș), Hunedoara, Samuil Șipoș, învățător, 1927.
- MLR. CHEST. II-80 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 80, Mogoșești, (oraș Scornicești), Olt, Alexandru Popescu, elev, 1927.
- MLR. CHEST. II-81 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 81, Voicești, Vâlcea, Dumitru Pănescu, elev, 1927.
- MLR. CHEST. II-82 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 82, Ștefănești, Vâlcea, Ion N. Popescu, învățător, 1927.
- MLR. CHEST. II-83 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 83, Șușani, Vâlcea, Gheorghe Șușanu, elev de liceu, 1927.
- MLR. CHEST. II-84 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 84, Făurești, Vâlcea, Gh. F. Ciușanu, profesor, 1926.
- MLR. CHEST. II-85 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 85, Cepari, Argeș, Dumitru Bărbulescu, elev, 1927.
- MLR. CHEST. II-86 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 86, Izvoarele, Olt, Constantinescu Vasile, elev, 1927.
- MLR. CHEST. II-87 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 87, Bărcănești (comuna Vâlcele), Olt, Ioan Scarlat, elev, 1927.
- MLR. CHEST. II-89 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 89, Scrioaștea, Teleorman, Popescu R. Ilie, învățător, 1927.
- MLR. CHEST. II-91 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 91, Alexandria, Teleorman, Marin R. Oprescu, institutor-director, 1927.
- MLR. CHEST. II-98 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 98, Vernești, Buzău, C. Săndulescu, seminarist, 1927.
- MLR. CHEST. II-158 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 158, Măgurele, județul interbelic Bălți, astăzi raionul Ungheni, Republica Moldova, Ioan Scarlat, elev, 1927.
- MLR. CHEST. II-159 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 159, Domulgeni, județul interbelic Bălți, astăzi raionul Florești, Republica Moldova, Vasile Loghinescu, elev, 1927.
- MLR. CHEST. II-210 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 210, Bodești, Neamț, Sofic Ioan, elev normalist, 1927.
- MLR. CHEST. II-215 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 215, Ghindăoani, Neamț, David Mihai, elev, 1927.
- MLR. CHEST. II-229 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 229, Mănăstirea Humorului, Suceava, Hortensia Iftodi, studentă la Litere, 1927.

- MLR. CHEST. II-263 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 263, Poiana Ilvei, Bistrița-Năsăud, Ștefan Buzilă, preot – protopop, 1927.
- MLR. CHEST. II-305 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 305, Mogoș, Alba, Macavei Cuteanu, învățător, director, 1927.
- MLR. CHEST. II-313 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 313, Albac, Alba, Traian Nicola, învățător, 1927.
- MLR. CHEST. II-341 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 341, Suceagu (comuna Baci), Cluj, Ioan Anastasiu, general, 1927.
- MLR. CHEST. II-366 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 366, Săpânța, Maramureș, Titus Bilțiu (Dăncuș Vesparian), învățător, 1927.
- MLR. CHEST. II-415 = *Răspuns la Chestionarul II. Casa*, 415, Zăhărești (comuna Stroești), Suceava, Grămadă Nicolai, general, 1927.



## AMERICAN AND JEWISH ART HISTORIANS IN CORRESPONDENCE WITH PROF. C. PETRANU (1893-1945)

NICOLAE SABĂU\*

**REZUMAT. Istorici de artă americani și evrei în corespondență cu Prof. C. Petranu (1893-1945).** Articolul face parte din capitolul corespondenței întemeietorului învățământului și a cercetării științifice în domeniul istoriei artei din Transilvania și de la Universitatea „Regele Ferdinand” din Cluj, purtată cu prestigioși specialiști americani, profesori, cercetători, muzeografi, directori de edituri și de reviste din domeniul acestei discipline, într-o extensie geografică marcată de Statele Unite ale Americii și multe dintre țările continentului european (Finlanda, Suedia, Norvegia, Estonia, Letonia, Polonia, Uniunea Sovietică, Cehoslovacia, Ungaria, Serbia, Bulgaria, Grecia, Turcia, Austria, Germania, Elveția, Franța, Italia, Spania și Anglia) și chiar din Africa (Egipt). Epistolarul reprezintă o adevărată istorie a evoluției și a stadiului de dezvoltare a disciplinei istoria artei în perioada interbelică. O secțiune importantă din Arhiva Seminarului de Istoria Artei ne îngăduie să reconstituim corespondența cu o parte dintre foștii săi colegi de la Universitatea din Viena. Fondul epistolar cuprinde 32 de piese dintre care 10 semnate John Shapley, profesor la Universitățile din New York, Chicago și Bagdad, curator la *National Gallery-Washington*, editorul revistei *The Art Bulletin* și întemeietorul aceluiași *College Art Association*, 13 expediate de A. Philip MacMahon editorul revistei *Parnassus*, 4 scrisori expediate de un alt fost coleg de la Universitatea din Viena, Alfred Salamony (Salamon), profesor la *Mills College-California*, unde preda *Arta Orientului*, curs reprezentând o temă inedită pentru această instituție de învățământ. Dintre celelalte patru scrisori un loc special e oferit de epistola lui Trygve Barth de la *American Settlers Association* (New York), care solicita informații detaliate în legătură cu *Statutul și Regulamentul „Muzeului de Artă Populară”* din Sibiu. Epistolarul american din Arhiva Seminarului clujean se încheia cu scrisoarea istoricului de artă Baer (?), care-și exprimă bucuria reușitei în mediul cultural-artistic american, obținerea prin concurs a postului de profesor la Universitatea de Stat *Brooklyn College*. Început în anul 1926 schimbul epistolar cu specialiștii americani și

---

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



evrei naturalizați în State, se va încheia în anul 1938, aducând beneficii remarcabile nu doar la nivelul informațiilor ci și acela al schimburilor de publicații de specialitate și a publicării în paginile lor a studiilor Profesorului C. Petranu.

**Cuvinte cheie:** corespondența americană, colegii americani și evrei, John Shapley, A.Ph. MacMahon, Helen Mason, Alfred Salamony, Trygve Barth.

The present paper focuses on the letters exchanged during the Interwar Period by several American and German-origin Jewish art historians with Professor C. Petranu. These letters are but a small chapter in the ample correspondence of the Romanian art historian with some of his colleagues from Europe and beyond, alumni of the Art History Department of the prestigious University in Vienna. The university-related extension in the field of art history and museum studies and the global character of his epistles converge to demonstrate the survival of a beautiful tradition part of our specialized education that started with Professor Coriolan Petranu and was brilliantly continued by our mentor, academy member Professor Virgil Vătășianu. My previous work on the topic, published in a shorter version in the volume entitled *Istoria Artei la Universitatea din Cluj. Vol. I (1919-1987)* [*Art History at the University in Cluj. Vol. I (1919-1987)*], Coord.: Nicolae Sabău, Co-authors: Nicolae Sabău, Corina Simon, Vlad Țoca, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2010, then in “*Studia UBB, Historia Artium*”, LVI, 1, 2011], is here exhaustively completed with essential documents that are analyzed in detail and with holograph letters partially or entirely reproduced in both text and the end illustration.

Coriolan Petranu is the founder of education and scientific research in the field of art history in Transylvania. He benefited from special education in this specialized field that was relatively new in the area. Coriolan Petranu started his studies at the University in Budapest in 1911, taking classes in jurisprudence and art history. During university year 1912-1913 he continued his studies at the Friedrich-Wilhelm University in Berlin, in Professor Adolph Goldschmiedt's class (1863-1944). The latter was an eminent personality from the same generation as art historians Emil Mâle, Wilhelm Vögte, Bernard Berenson, Roger Fry, Aby Warburg, and Heinrich Wölfflin, specialists who brought significant advances to twentieth-century art research. In the end of 1913, the young Romanian student moved to Vienna, to the prestigious art history school of the university in the capital city of the Austro-Hungarian Empire in order to complete and refine the specialized knowledge he had gained thus far. In Vienna Petranu studied with Professor Josef Strzygowski (1862-1941), a scholar appreciated for his new methodology in the field and for enriching the scope of universal art history by including the cultures of Asia Minor

(Syria, Mesopotamia, Armenia, and Persia) and revealing the influence that this area had exerted on proto-Christian art. The research of ancient art from Northern Europe was also added, as another level of universal art history. In March 1920 Coriolan Petranu successfully defended his doctoral dissertation entitled *Inhaltsproblem und Kunstgeschichte* ("The issue of content and art history"),<sup>1</sup> thus obtaining his philosophy doctor degree that allowed him to pursue a university career<sup>2</sup> and to perform research in the field of art history and museum studies. Coriolan Petranu researched Romanian vernacular architecture – mapping the wooden churches in Transylvania – publishing valuable studies on the topic in the era's specialized collective volumes and periodicals. These studies, that have enjoyed a positive reception, were completed by presentations during international congresses (Stockholm in 1933, Warsaw in 1933, Sofia in 1934, Basel in 1936, and Paris in 1937).<sup>3</sup> The art historian from Transylvania also exchanged numerous letters with other specialists in the field, some of which had been colleagues of his at the University in Vienna. His valuable corpus of letters includes several thousand epistles received from the United States of America, England, Spain, France, Switzerland, Italy, the Netherlands, Denmark, Sweden, Norway, Finland, Estonia, Latvia, Czechoslovakia, Austria, Hungary, Poland, The Soviet Union, Serbia, Bulgaria, and Egypt. It is, in fact, a history of the stage and development of art history as research topic during the Interwar Period.<sup>4</sup>

An important section of the Archive of the Art History Seminary of the Faculty of Letters and Philosophy of the "Regele Ferdinand I" University in Cluj allows one to reconstruct the contact between specialists from the universities and the museums in the United States of America. Preserved documents are emotional pieces

---

<sup>1</sup> Stelian Mândruț, *Coriolan Petranu, doctor al Facultății de Filosofie din Viena*, in "Ars Transsilvaniae", 3 (1993), pp. 185-192.

<sup>2</sup> Art historian Coriolan Petranu's teaching activity started on September 2<sup>nd</sup> 1919, i.e. during the second semester of the 1919-1920 academic year, as lecturer. During the subsequent two and a half decades, his activity followed three main directions: teaching art history at the university and founding the Art History Department and Seminary; recovering the Transylvanian treasury that had ended in Budapest in the end of the First World War, as well as organizing the museums in Transylvania; and researching Transylvanian art, especially vernacular architecture (wooden churches). On February 2<sup>nd</sup> 1929 C. Petranu started a series of lectures and classes on two topics: *Art and Historical Criticism of Artworks* and an *Introduction in the History of the Arts* (v. Nicolae Sabău, *Coriolan Petranu (1893-1945). Erforscher der Kunst Transsilvaniens (Siebenbürgens)*, in Robert Born, Alena Janatková, Adam S. Labuda (Hrsg), *Die Kunst historiographie in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2004, pp. 382-383; Coriolan Petranu, *Învăță-mântul istoriei artelor la Universitatea din Cluj*, in "Viața Nouă", Institutul de Arte Grafice "Lupta" Nicolae Stroilă, București, 1924, p. 7.).

<sup>3</sup> Nicolae Sabău, Corina Simon, Vlad Țoca, *Istoria artei la Universitatea din Cluj*, vol. I (1919-1987). Coordinator Nicolae Sabău, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2010, pp. 144-191.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 197-243.

of evidence of these exchanges, with the spiritual energies apparently unleashed after the difficult years of the First World War, in an attempt to recover positive attitudes, selflessness, the desire to know others, a true and reverberant echo of Diderot's enlightened call: *élargisse Dieu!* Petranu answered this call: he studied *in situ* art monuments created by different peoples from Spain to Russia and Turkey, contacting specialists from these countries.

The corpus of letters includes 32 documents, 10 of which are signed by John Shapley, Petranu's former colleague at the University of Vienna, 13 by Andrey F. MackMahon (?), editor of the *Parnassus* periodical, 4 by Alfred Salmony (Salamon), another colleague from Vienna, while the other 5 by different other specialists in the field.

Chronologically, John Shapley's earliest letter – written in English, like the entire correspondence – is dated October 11, 1926, and bears the header of the COLLEGE ART ASSOCIATION OF AMERICA, Office of the President Room 400, Washington Square College, New York, N.Y (Fig. 1). The content of the letter indicates that the two art historians had started their correspondence at an earlier date. J. Shapley was delighted by his Romanian colleague's reactions after a study trip to Italy. He told Petranu about the current positions held by some of his university colleagues from Vienna: Dimand worked at the Metropolitan Museum and Diez at the Bryn Mawr College.

J. Shapley<sup>5</sup> enriches the Library of the Seminary from Cluj with several issues of the periodical he co-edited, *The Art Bulletin*. He expressed his regret for not being able to visit Romania as planned. Diez, who had recently landed in New York, brought interesting news from colleagues Knoll, Ginhart, and Glück.<sup>6</sup>

In the subsequent letter, bearing the header of the New York University, the Fine Art Department (Fig. 2), John Shapley announced having shipped two new issues (of *The Art Bulletin*) to the Seminary in Cluj, having made a short visit to

---

<sup>5</sup> Shapley, John (1890-1978), American art historian educated at the universities of Missouri (1912) and M.A. at Princ. (1913). Together with his professor John Pickard he founded the *College Art Association*, a professional organization of American art historians and artists. In 1914 he defended his doctoral dissertation at the University of Vienna. Shapley edited *The Art Bulletin* (1921-1939), was a professor at the University of New York (1924) and at the University in Chicago (after 1929) where he was appointed chief of the Art History Department. Starting with 1940 he lived in Washington, working at the prestigious *National Gallery* as curator. During the subsequent years he taught at the University in Bagdad (1960-1963), continuing his pedagogical activity at the Catholic University and the George Washington University. Through the Carnegie project, Shapley encouraged the research and publication of studies in the fields of art history and archaeology in the United States. His specialized study entitled *A Survey of Persian Art (Dictionary of Art Historians. A Biographical Dictionary of Historic Scholars. Museum Professionals and Academic Historians of Art)* was acclaimed.

<sup>6</sup> Letter, New York, October 11, 1926 (Arch., S. C.S., S.U.A, no. 1).

Vienna, and also planning to visit the capital of Austria again in the future, accompanied by one of his students, Raymond Stites.<sup>7</sup>

A letter dated April 7, 1928 (Fig. 3), is rich in data and ideas. It reveals J. Shapley's nostalgic memories triggered by a postcard sent by Petranu from Prague, as he himself hoped to visit the city again: "*I hope someday to return because it seemed to me a very beautiful and interesting city.*"<sup>8</sup>

J. Shapley continued to edit *The Art Bulletin* and sent Petranu an issue focusing on "Early Christian Art", useful to the Romanian art historian in his research: "*I suppose you have still retained your interest in Early Christian art though most of your work in Transylvania leads you into other fields.*"<sup>9</sup>

According to his colleague, the editors would receive positive responses from Europe if Professor Petranu was to express his thoughts and opinion on *The Art Bulletin* in a subsequent study: "*We are trying to show that the magazine is appreciated in Europe and that it is of sufficient scholarly standing to be well regarded there.*"<sup>10</sup>

John Shapley went on about the letter he had received from "Hofrat", i.e. their professor J. Strygowski, about the various books that the latter had published in 1928, and noted the same strong personality they saw in their master during their student years: "*... and seems to be the same vigorous character that he was when we were studying together at Vienna.*"<sup>11</sup> The American art historian under discussion was up to date regarding the troubles of Romanian politics after the death of the king (Ferdinand I) and hoped this sad event did not affect the University in Cluj that bore his name. The letter also contains news of other former colleagues, i.e. Dimand who had good results at the Metropolitan Museum in New York, Miss. Weibl who had secured for herself the good position of curator of the Textile Department of the Museum in Detroit, where Dr. Valentiner, another art historian formed at the school from Vienna, was the director.<sup>12</sup>

A longer letter, dated January 24, 1929 (Fig. 4), was signed by John Shapley, editor of the PARNASSUS art periodical published by the College Art Association of America, in New York, the first issue of which had been published in the beginning of that very year. The author of the letter invited his Romanian colleague to contribute to the periodical with informative studies – of up to 4-500 words – to cover art events from Romania, or at least from Transylvania. Chronicles sent that February could cover the art events of the previous year. The letter is accompanied

---

<sup>7</sup> Letter, New York, May 2, 1927 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 2).

<sup>8</sup> Letter, New York, April 7, 1928 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 3).

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *Ibidem.*

by 15 topics that future studies might cover: 1. Museum acquisitions and restructuring, etc. 2. Special retrospectives and historical exhibitions. 3. Auctions. 4. New art objects discovered. 5. Archaeological excavations and restorations. 6. Publications and editorial initiatives. 7. Legislation and ministry-issued ordinances regarding the collections, the preservation and restoration of monuments, or artists. 8. Changes affecting museum and university personnel, personnel politics, and personnel structure. 9. Tendencies in contemporary art, movements, statements. 10. News regarding artists, pupils, collectors. 11. Exhibitions, annual artist salons, art societies. 12. Congresses in the fields of art history and archaeology. 13. New constructions or important buildings. 14. Municipal initiatives: parks, town planning developments, public and memorial monuments. 15. Projects and recent developments regarding art education.

Beside the questionnaire one can read the partial, laconic answers of the Romanian art historian, written in small, barely visible letters. These notations in pencil were improvised compositions based on that “*primo pensiero*”, that were to be subsequently expanded in a future letter.<sup>13</sup>

Colleague Shapley’s letter dated March 14, 1929, announces the publication of Petranu’s study in the February issue of the *Parnassus* and the fact that one item was shipped to the professor in Cluj<sup>14</sup> (Fig. 5).

The two continued to exchange letters during the month of May<sup>15</sup> with reference to certain issues of the *Parnassus*, one of which included the first contribution of the Romanian art historian.<sup>16</sup> The texts reveal the editing activity, the problems related to periodical corrections, and even details of the printing technique (*rotary presses*). In one of the letters, Professor Petranu was informed that 150 “*separatums*” containing his first article published in the May issue had been shipped and that he was to receive 3935 lei, the equivalent of 25.00 \$ for this contribution<sup>17</sup> (Fig. 6).

---

<sup>13</sup> Letter with the header of the *College Art Association of America. New York University*, January 24, 1929 (Arch., S. C. S., S.U.A, no. 4.).

<sup>14</sup> Letter, March 14, 1929 (*Ibidem*, No. 5).

<sup>15</sup> Letter dated May 27, 1929 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 6).

<sup>16</sup> C. Petranu published an article in volume 1, issue no. 5, printed in May, of the *Parnassus*. The study was entitled *The museums, the monuments, the instruction of art and the artistic life of Transylvania* and was in a selected company that one should enumerate: John Shapley’s study, *Architecture in New York*, focusing on the architecture of the skyscrapers built during the 1930s; Theodor Schmit, Director of the Art History Institute in Leningrad, published *The Development of Painting in Russia*, a “*fresco*” of medieval painting produced by the schools of Novgorod and Moscow; Extensive chronicles of exhibitions organized by the great museums of the world: Roger Hinks from the British Museum, London (*The Winter in London*), Louis Reau, Gazette de Beaux-Arts, Paris (*Art Activities in France*); The art market, Recent museum acquisitions of artworks, the Price of the Carnegie Foundation, New specialized books, Timetable of future exhibitions etc.

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

Starting with January 1930, Petranu's correspondents on the part of the American periodical *Parnassus* were Secretary Helen Mason (Fig. 7)<sup>18</sup> and especially Editor A. Philip MacMahon. The latter expressed his appreciation of C. Petranu's article, though he regretted it was not accompanied by photographs, as the illustration was essential to that type of periodical: "You will have noted that all the articles in *PARNASSUS* are copiously illustrated; and the interest of our readers is so keen in the subject matter illustrations are really essential"<sup>19</sup> (Fig. 8).

The actual observation refers to the study published in issue no. 4 of that year of *Parnassus*, Petranu's opening article entitled *Art Activities in Transylvania during the Past Ten Years*. The other authors were established art historians such as Louis Réau (*What is Wrong with the Paris Salon of 1929*), Henrik Cornell, Professor at the University in Uppsala (*Art Activity in Sweden*), A. Philip MacMahon, (*A New Museum of Modern Art*), John Shapley (*The New Museum of the City of New York*) etc.

MacMahon let Petranu know that a top art historical periodical, i.e. the "*Gazette des Beaux Arts*", mentioned his recent article in the *Parnassus* and praised it.<sup>20</sup> A letter dated June 2, 1930, signed by Helen Mason,<sup>21</sup> the secretary of the "College Art Association", deals with financial matters (Fig. 9). The subsequent epistles [July 26 and October 25, 1930 (Fig. 10, 11)] show Petranu's continuous collaboration with the American periodical. Another of his articles was published in the May issue and yet another contribution, for the December issues of that year, had been received by the editors. They were happy that the latter article was accompanied by photographs and hoped that the art historian from Cluj would send another study for the issues of January or February of the subsequent year (the article focusing on *New Researches in the Art of Woodbuilding in Transylvania* was eventually published in January 1931). From the prologue of the first letter C. Petranu found out that Shapley, his former colleague, moved and was acting professor at the University in Chicago, Illinois. The infra-page of the letter dated October 25 includes an abstract of Petranu's answer in German, asking for a diligent proofreading of the text of his future article<sup>22</sup> and 50 extracts (*separatum*) of the printed study.<sup>23</sup>

Even more letters were exchanged in 1931. The documents preserved in the archive of the seminary from Cluj contain the same technical issues related to

---

<sup>18</sup> Letter, January 7, 1930 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 7).

<sup>19</sup> Letter, May 2, 1930 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 8).

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Letter, June 2, 1930 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 9).

<sup>22</sup> Letters, July 26, 1930, October 25, 1930 (Arch. S. C. S., S.U.A, nos. 10, 11).

<sup>23</sup> *Ibidem*, no. 11.

the articles that Petranu sent, the 25\$ author's fee<sup>24</sup> (Fig. 12), the return of his photographs and the gratitude for the excellent image selection<sup>25</sup> (Fig. 13), the fact that the periodical would cease publication during the summer, until October<sup>26</sup> (Fig. 14), and how he received fewer extracts than expected (5 instead of 50), (Fig. 15). Sketches of Petranu's replies can be read in the lower part of the pages or on half pages<sup>27</sup> (Fig. 16) and there is also mention of a 20\$ check representing his author's fee for the study entitled *Art and Museum Activities in Transylvania* (published in November, III,7, 1931)<sup>28</sup> (Fig. 17). The reply in the lower part of the page contains C. Petranu's answer and his perplexity against the lowered fee that had amounted to 25\$ through the previous arrangement, and the shipment of four more volumes of the periodical to the professor from Cluj.<sup>29</sup>

The impact of the 1929-1933 economic and financial crisis was also felt by the cultural and art publications. As Miss A. Philip MacMahon, editor of the *Parnassus* periodical, also mentioned, the reduced author fee was due to this crisis exclusively: "Will you please take notice, however, that we have reduced our rates of payment to 20\$ for our foreign articles. This has been necessary in view of present financial conditions, and we thought you had been advised of this fact"<sup>30</sup> (Fig. 18). The fee was to be deposited at an American bank, due to the precarious state of banks from Europe<sup>31</sup> (Fig. 19). In her letter dated in the end of October, Miss Andry MacMahon let Petranu know of having received his article, accompanied by three photographs, for a subsequent issue of the *Parnassus*, as well as having shipped the October and November issues that the professor had requested.<sup>32</sup>

Petranu's correspondence with Professor John Shapley took a rather long and likely pause, but a letter dated June 22, 1932, with the header of the University in Chicago – *Department of Art* –, partly explains this interruption. The issue of the diminished author's fee, to which the professor from Cluj required an answer, might have contributed to these delays. The detail was apparently insignificant and could not be solved by the American colleague, as the change was far from random: "Unfortunately I do not come across your letter but I am under the impression you

<sup>24</sup> Letter, March 16, 1931 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 12).

<sup>25</sup> Letter, February 19, 1931 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 13).

<sup>26</sup> Letters, May 19, 1931, June 20, 1931 (Arch. S. C. S., S.U.A, nos. 14, 15).

<sup>27</sup> Letter draft, September 9, 1931 (Arch. S. C. S. no. 16.).

<sup>28</sup> Letter, December 10, 1931 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 17).

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Letter, March 24, 1932 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 18).

<sup>31</sup> Letter, February 13, 1932 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 19).

<sup>32</sup> Letter, December 9, 1932 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 22). The periodical was published monthly, but was rather short-lived (1929-1932). In 1929, when Petranu published his study entitled *Art Activities in Transylvania ...* (vol. I, October, 1929), the redaction committee had the following structure: John Shapley, president, Alfred V. Churchill, vice-president, James B. Munn, secretary, J. Donald Young, treasurer.

*asked something about the honorarium for articles in "Parnassus". That matter is entirely in the hands of the New York office of the College Art Association. I believe they have reduced the honoraria because of hard times"*<sup>33</sup> (Fig. 20).

On the other hand, aware of his Romanian colleague's appetite for travel, Shapley enquired into Petranu's summer plans and suggested they might meet in London – where Shapley could be contacted at the address of the C/o American Express Company, 6 Haymarket. However, a meeting was also possible if Petranu were to travel to Italy or Switzerland.<sup>34</sup>

Hope Christie Skillman, assistant editor of the *Parnassus*, let Petranu know (on January 4, 1933) that his photographs and article to be published in the December issue of the art periodical had been returned to him. This letter, a printed form with the header of the "College Art Association", is even more significant by the mention, in two side boxes, of the Patronage Collective and of the Committees for Europe and the United States (Fig. 21). The patronage consisted of ministers, the ambassadors of the European countries and of the United States in Italy, general inspectors in the Department of Fine Arts (out of the 28 protectors of the periodical I would like to mention the following: Paul Claudel, the French ambassador to the United States, Sir Ronald Lindsey, the British ambassador to the United States, Count Laszlo Szechenyi, Hungarian minister, Ferdinand Veverka, minister of Czechoslovakia, J.H. Royen, minister of the Netherlands, Otto Wadsted, minister of Denmark, The American-Russian Institute, Roberto Paribeni, inspector general of the arts in Italy, Paul Lambotte, minister of the arts and science in Belgium, and Daniel Baud-Bovy, president of the Federal Committee of Fine Arts in Switzerland).

The committees of specialists included prestigious names, part of European and universal (The United States, Latin America) art historiography, that in time have gained a classical aura: Francisco J. Sanchez Canton, from the Prado Museum in Madrid, W.G. Constable, director of the Courtauld Institute of Art, London, Dr. Axel Gauffin, director of the National Museum Stockholm, Bela de Dery, director of the Nemzeti Salon, Budapest, Prof. Arthur Haseloff, the universities in New York and Kiel, Commendatore Antonio Maraini, director of the Venice Biennale, Louis Reau, director of the French Institute in Vienna, Professor Hans Tietze, ministerial councilor in Vienna, William Valentiner, director of the Art Museum in Detroit etc.<sup>35</sup> One must note, with sadness, the fact that Great Romania had no representative in this select group of fine art lovers, Maecenas, and professionals reunited in New York. The American metropolis strove to become one of the cultural and artistic capitals of the globe.

---

<sup>33</sup> Letter, June 22, 1932 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 20).

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Letter, January 4, 1933 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 22).



In August 1933 John Shapley wrote another letter (Fig. 22 a.b.), expressing his regret for not having taken part in the congress from Stockholm but suggesting a possible meet in Florence, as he planned to travel to Italy during the winter. He generously continued to arrange for issues of the *Parnassus – The Art Bulletin* to be sent to his Romanian colleague.<sup>36</sup> On the back of the letter in question one notes the tiny writing of Professor Coriolan Petranu, in a clear calligraphy in pen with black ink. Through this small text in German he thanked “*Dear prof. Shapley*” for shipping the review of his book entitled “*Monumenteale istorice ale județului Bihor. I. The Wooden Churches in the County of Bihor*” and for the letter itself. He also noted that he regretted A. Sushko’s lack of objectivity in the review of his text dealing with the Romanian wooden churches and especially the author’s intentional distancing from the topic of the volume and entering some absconded political propaganda, through his “*pro domo discourse*” regarding the priority of Ukrainian wooden churches in the context of vernacular architecture in Central-Eastern Europe.<sup>37</sup> Petranu asked Shapley if the best reply to this mystification would be a brief article entitled “*Die siebenbürgischen Holzkirchen im Lichte der wissenschaftlichen Kritik*” meant to include numerous instances of positive reception that his book had enjoyed in European specialized literature<sup>38</sup> (Fig. 22 b.).

Four letters, three of which are holograph, are signed by Alfred Salmony,<sup>39</sup> professor at “Mills College” in California, another of Petranu’s former colleagues at the university in Vienna. At Mills College Salmony taught Oriental Art, a novel topic for that institution: “*I am now lecturer in Oriental art here in California, which I find a delightful country not very much acquainted with our field until now*”<sup>40</sup> (Fig. 23). Though Salmony preferred to write his own letters, in this case he was in hospital with a fractured leg, so he was forced to dictate the epistle.<sup>41</sup>

Through the letter dated September 13, 1936, Salmony thanked Petranu for the “*Kleines Buch über Volkskunst*” (Fig. 24 a.b.). The description of his wonderings after the fatidic year 1933 is touching. Salmony recounts that on March 22, 1933, he

<sup>36</sup> Letter, August 30, 1933 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 24 a, b).

<sup>37</sup> Review published in “The Art Bulletin”, XV, 1, pp. 86-88.

<sup>38</sup> Letter (mss.), 12, I, 1934 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 22 b).

<sup>39</sup> Salmony, Alfred (n. Köln, 1890 – m. Ile de France/France, 1958), specialist in Asian art (minor arts, ivory sculpture), professor at the Fine Arts Institute and the University in New York. Salmony was among the German expats who had left when the national-socialist government started its prosecutions and who were active at the institute organized by Walter W.S. Cook (Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nazionalsozialismus verfolgten und vertriebene Wissenschaftler*, München, Saur, 1999, vol. 2, pp. 577-580).

<sup>40</sup> Letter, November 15, 1934.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

witnessed the formation of the “*sog. Hitler-Regierung*”<sup>42</sup> and two days later he left “*an impulsive Germany*” that “*resembled a dog*”, heading towards Paris, where he found employment at the Citroën and Cernuski (?) Museum and where in the end of that year he was able to publish his book entitled “*Finno-Siberian Art*”. During the same year he travelled to Russia, holding conferences on the topic of Oriental Asian Art (in January 1934). Since February of the latter year he was at “*Mills College*” in California, benefiting from the opportunity of organizing two large exhibitions focusing on China and Japan. These initiatives required continuous and tiring efforts, considering the large geographic areas envisaged.<sup>43</sup>

Salmony’s letter dated November 6, 1936, is the awaited reply to Petranu’s letter of October 21. Salmony, by that time an American resident, kept his former colleague updated on the project of a future trip to Europe. His itinerary included Romania, and there he liked to meet Romanian researchers specialized in Oriental populations, Asian peoples, and the migrations (Fig. 25 a.b.c). He also envisaged visiting the Soviet Union, in order to continue his research on the topic of “*Steppen Kunst*”. Salmony joyously recounted meeting former university colleagues Diez and Shapley in America, told of the former’s conference held at Mills College in California, Salmony’s lecture at the University in Chicago, at Shapley’s invitation, and of the future collaborations with the Parnassus periodical.<sup>44</sup> Another letter in the Archive of the Art History Seminary in Cluj (Fig. 26 a.b.) written by Salmony on January 15, 1937, is a brief answer – on a sheet of paper with the header of the *Hotel Sutton 330 East 56th Street New York* – to Petranu’s letter dated December 9, 1936.

---

<sup>42</sup> The dramatic political situation in Europe during the decade before the Second World Conflagration transpired in other letters sent to Professor Coriolan Petranu. In an epistle that O. Okkonen, art history professor at the University in Helsinki, sent Petranu in October 1939, one becomes aware of the threats of the soviet state, the “*great difficulty*” that Finland experienced at the start of the great world conflagration: “*Mon pays, à son post de sentinelle avancée dans le Nord, se trouve actuellement devant de graves difficultés. Pour être à même de les surmonter, il compte sur la précieuse sympathie de ses amis. J’ose espérer que vous voudrez bien prendre connaissance de cette brochure, qui cherche à faire connaître, dans les grandes lignes, ce que c’est la Finlande. Je vous suis profondément reconnaissant de la bienveillance que vous avez toujours manifesté à mon égard. Vous rendrez service à mon pays et à moi-même personnellement en répandant parmi vos connaissance les renseignements dans cette brochure*”; the third year of the war, with his negative consequences, especially for the small countries, is clearly and emotionally presented in a letter sent by Dr. J. Belonje from Alkmar. He told his Romanian colleague that he and his family took refuge to safer places and regretted not being able to send any publication in return: “*...Leider kann ich jetzt weiter keine genaue Auskunft geben, denn mein Haus, in Alkmar wurde durch Bombeneinschlag völlig zertümmert und also wohne ich heute vorläufig mit meiner Familie auf dem Lande, in Egmond aan Zee.*” (Letter, ss., O. Okkonen, Helsinki (Finland), October 1939. Arch. S.C.S., Finland, no. 23; Letter ss., Dr. J. Belonje, Egmond aan Zee, Holand, March 6, 1942, Arch. S.C.S., Olanda, no. 18c.).

<sup>43</sup> Holograph letter, September 13, 1936 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 24 a.b.).

<sup>44</sup> Letter, November 6, 1936 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 25 a.b.c.)

Petranu thanked him for the shipped publications and details regarding colleagues Shapley, Diez,<sup>45</sup> Dimand<sup>46</sup> etc.

The end of year 1937 is marked by Petranu sending Trygve Barth, museographer at the *American Settlers Association* (New York), the requested data on the statues and regulations of the “Folk Art Museum” in Sibiu. The texts were well-written and could be used by the American colleagues as a positive example.<sup>47</sup> Barth’s letter to Dr. Petrescu, the director of the museum in Sibiu, was also sent to Professor C. Petranu, whose holograph annotation can be read on the side, recording a positive answer to the request<sup>48</sup> (Fig. 27).

The lot of American letters in the Archive of the Seminary ends with a letter signed by art historian Baer(?) – January 17, 1939 – who was happy to have succeeded on American soil and in the cultural-artistic environment of America.

He had obtained the specialized chair at the State University in “Brooklyn College”, having held his accreditation conference just one day before, on January 16. His happiness was completed by the satisfaction and contentment at the presence of a significant juvenile public, passionate and attentive, consisting of about 150 students.<sup>49</sup>

After the 1940s, the international political situation brought important changes to the cultural and artistic relations between the United States of America and its transatlantic allies. Letters were exchanged more rarely or correspondence stopped altogether, and the archive of the Art History Seminary of the University in Cluj holds no further such documents, despite the fact that Professor Coriolan Petranu continued to hold in great esteem his colleagues from the University in Vienna who had settled and were professionally accomplished across the ocean (Fig. 28).

---

<sup>45</sup> Diez, Ernst (1878-1961), specialist in Byzantine Studies, student of Stzygowski. The latter professor influenced him in choosing research topics dealing with Oriental art. Diez, Curt Glasser, and Ernst Grosse have set the theoretical bases of Asian art in German art historiography (J.B. Metzler, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon, Stuttgart*, 1999, pp. 59-61).

<sup>46</sup> Letter, January 15, 1937 (Arch. S. C. S., S.U.A, no. 25).

<sup>47</sup> “We have heard a great deal about your museum and take the liberty to ask you if you would be kind enough to send the undersigned a copy of your constitution and bylaws as we are contemplating organizing a similar institution in our city”. (Letter, November 30, 1937, Arch. S. C. S., S.U.A, no. 27).

<sup>48</sup> Answer, February 4, 1938: “Stimate..., am onoarea a vă trimite la adresa Dv. din 30 Nov. 1937 1) ex. din Statutele Soc. Cult. Astrei, proprietara Muzeului din Sibiu, precum și o monografie a mea asupra muzeelor din Transilvania, scuzați pentru întârziere dar am fost în Egipt într-o călătorie de studiu ...în contraserviciu vă rog să scrieți câteva cuvinte într-o scrisoare despre muzeele noastre ...” [Esteemed ..., it is my honour to send to your address mentioned on November 30, 1937, 1 issue of the statutes of the Astra Cultural Association, owner of the museum in Sibiu, as well as a monograph that I wrote, focusing on the museums from Transylvania, excuse my delay for I was on a research trip to Egypt ... I would ask you, in return, to write a few words regarding our museums in a letter...] (*Ibidem*).

<sup>49</sup> “Das leben ist herrlich hier und die Juengeren (ich habe 150 Studenten) sind ausserordentlich interessiert fur Synthese auf allen Gebieten” (Letter, January 17, 1939, Arch. S. C. S., S.U.A, no. 28).

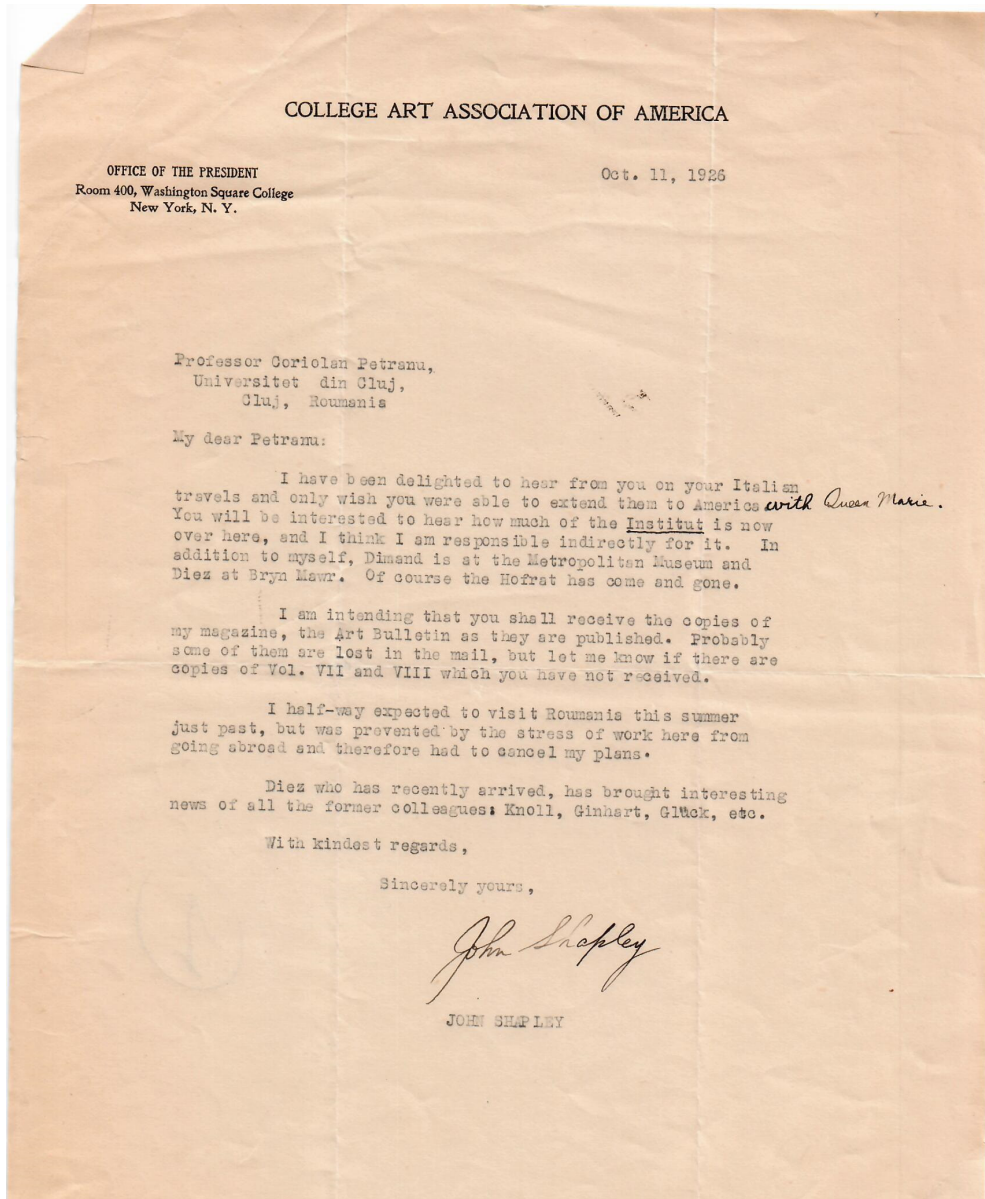


Fig. 1. Letter sent by John Shapley, American art historian working for the *College Art Association of America*, New York, October 11, 1926.

NICOLAE SABĂU

NEW YORK UNIVERSITY

DEPARTMENT OF FINE ARTS

WASHINGTON SQUARE EAST, NEW YORK

May 2, 1927

Dr. Coriolan Petrescu,  
Str. Minerva 7,  
Cluj, Roumania

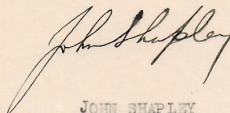
Dear Petrescu:

I am delighted to hear from you again and to have your two new publications. I shall see that they are reviewed in the Art Bulletin and that you get copies of the reviews.

I have heard very little from Vienna recently but am expecting to get all the news soon for one of my students, Raymond Stites, is coming home from there next month. You doubtless heard that Dr. Diez is over here now teaching at Bryn Mawr College. When he and I and Dr. Dimand get together, as we are able to do occasionally, we have a real Viennese party.

With best wishes,

Sincerely yours,



JOHN SHAPLEY

**Fig. 2.** Letter sent by art historian John Shapley, from the *New York University, Department of Fine Arts*, May 2, 1927.



COLLEGE ART ASSOCIATION OF AMERICA

OFFICE OF THE PRESIDENT  
Room 400, Washington Square College  
New York, N. Y.

April 7, 1928

Professor Coriolan Petranu  
Universitat din Cluj  
Cluj, Roumania

Dear Petranus

I was delighted to receive your card from Prague, which I remember visiting before the war and where I hope some day to return because it seemed to me a very beautiful and interesting city. I suppose you are back at Cluj by this time and I am therefore addressing you at the old address.

Under separate cover I am sending you an Early Christian number of The Art Bulletin, for I suppose you have still retained your interest in Early Christian art though most of your work in Transylvania leads you into other fields.

I think it would be helpful if you could some time write me a kind of formal letter expressing your opinion of The Art Bulletin. We are trying to show that the magazine is appreciated in Europe and that it is of sufficient scholarly standing to be well regarded there.

I have recently had a long letter from the Hofrat. He writes me of a variety of books which he is publishing this year and seems to be the same vigorous character that he was when we were studying together at Vienna. I am glad that things are improving at Vienna economically and I hope that things are going well with you. We read a good deal of the political disturbances due to the death of your late king. I hope, however, that none of these things seriously affect your university.

Dr. Diez writes me that he is going to be in Europe this summer, but as far as I know, I shall not go over. Dimand is getting along splendidly at the Metropolitan Museum here and Mrs. Weibel (who may have come to the Institut after you left) has a good position as Curator of Textiles in the Detroit Museum where Dr. Valentiner is Director.

Please remember, when you have time, to write me a letter about The Art Bulletin. With best wishes,

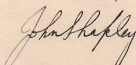
Sincerely yours,  
  
John Shapley

Fig. 3. Letter sent by art historian John Shapley, *College Art Association of America*, New York, April 7, 1928.

NICOLAE SABĂU

COLLEGE ART ASSOCIATION  
OF AMERICA  
NEW YORK UNIVERSITY  
WASHINGTON SQUARE EAST, NEW YORK

OFFICE OF THE PRESIDENT

Jan 24, 1929.

Dear Petranu:

I believe I may already have sent you a copy of our publication PARNASSUS. In any case I am sending you another because it seems to me that you might wish to write news letters for it covering the art events of Roumania, or at least of Transylvania.

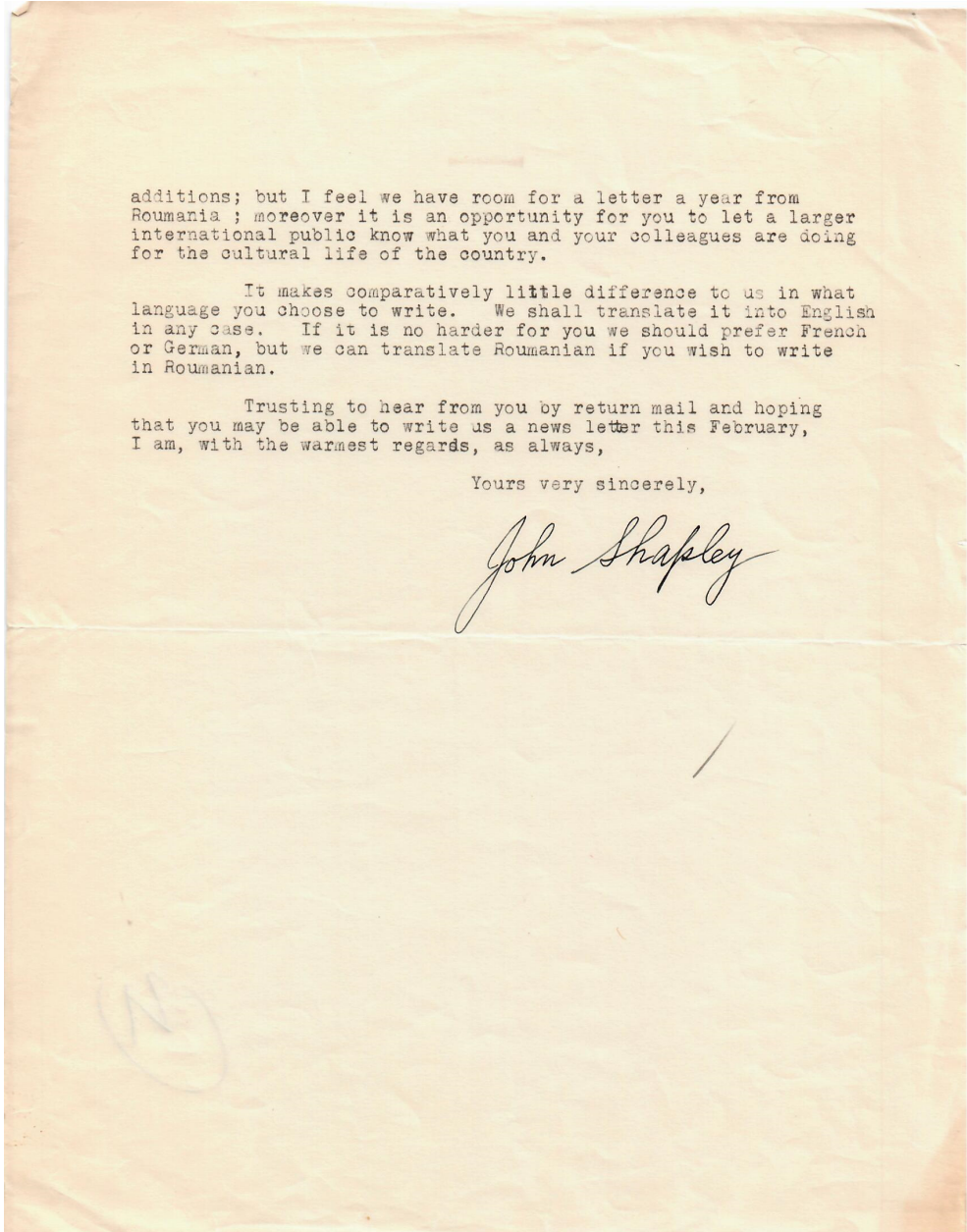
From major centers (Paris, Rome, London, etc.) we have two letters a year. Possibly one a year will cover the most important news from Roumania. You would be the best judge of that. We like to have the letters of fairly uniform length, about four or five thousand words, in order that we can make a uniform payment, twenty-five dollars apiece, for them. At first it would probably be better to write one such letter a year in February, summarizing the art events of the preceding year and announcing any important exhibitions or other affairs that might be scheduled for the coming spring or summer when travellers would be coming to Roumania.

These articles are expected to reflect the personality of the writer and the peculiar interests of the place of origin. Nor is there any reason why successive letters by the same writer should necessarily be identical in plan. It is impossible to list all the kinds of art news that could be included, but the following list may be taken as typical:

1. Museum acquisitions, rearrangements, etc. *opportunities. New Excavations, Roumania, Sicily, Persia, etc., Egypt, India, etc.*
  2. Special retrospective and historical exhibitions *2nd. Gen. Exh. Roum. Paris, May 1911 Barcelona*
  3. Auctions and other sales *from mon. art.*
  4. Discoveries of all sorts
  5. Excavations and restorations
  6. Publications and plans for publication
  7. New laws and governmental changes affecting collecting, pres. art preservation of monuments, and artists
  8. Changes in museum or university personnel, policy, or organization *Art. Assoc. Roum. Sibiu, 1918, etc. Art. Assoc. Roum. Sibiu, 1918, etc. Art. Assoc. Roum. Sibiu, 1918, etc.*
  9. Contemporary art tendencies, movements, programs, fashions
  10. News about outstanding artists, scholars, collectors
  11. Annual and other salons or competitions of the more important societies of artists *Salon of Artists*
  12. Art and Archaeological congresses *International*
  13. New buildings or housing developments *debated. Roumania, etc., Lat. Clay, etc. Roum.*
  14. Municipal improvements; parks, town-planning, public monuments and memorials *Art. Assoc. Roum. Sibiu, 1918, etc. Art. Assoc. Roum. Sibiu, 1918, etc.*
  15. Recent developments in art education *Art. Assoc. Roum. Sibiu, 1918, etc. Art. Assoc. Roum. Sibiu, 1918, etc.*
- Some writers may wish to put in something about Music and the Theater. The possibilities are almost endless.

Please let me know as soon as possible whether you would like to join our editorial list. We can not make very many more

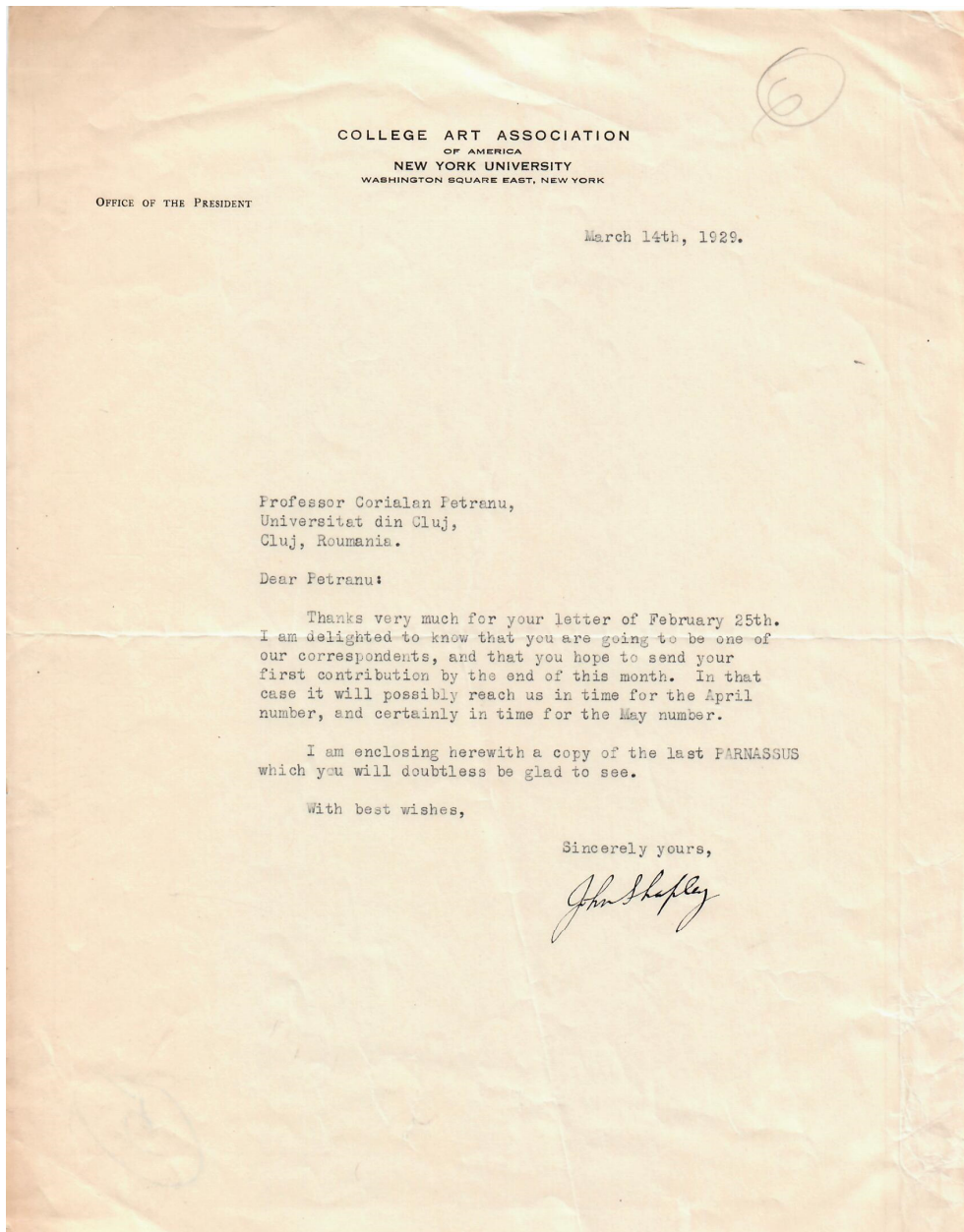




**Fig. 4.** Letter sent by art historian John Shapley, *College Art Association of America, New York University*, January 24, 1929.



NICOLAE SABĂU



**Fig. 5.** Letter sent by art historian John Shapley, *College Art Association of America, New York University*, March 14, 1929.

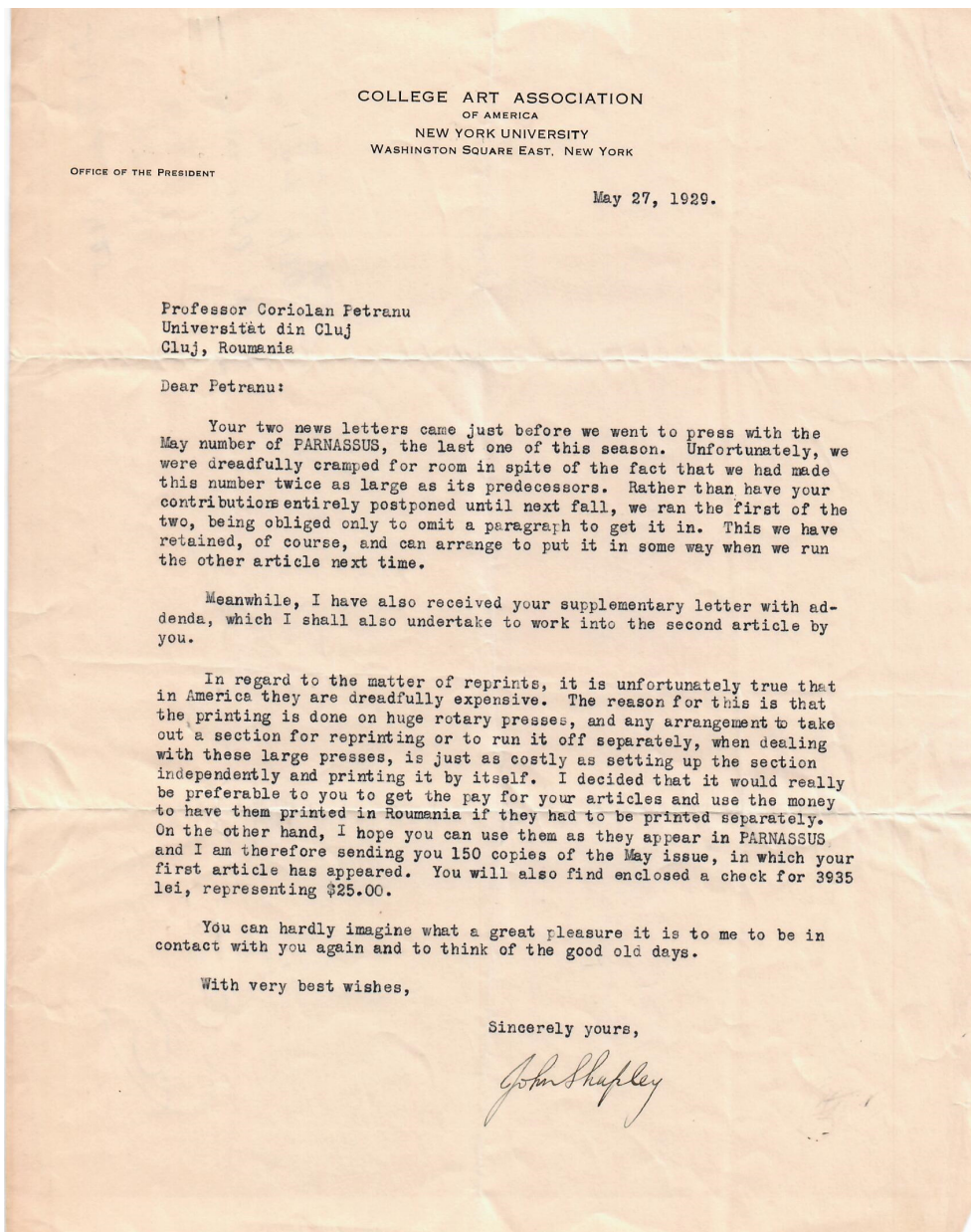


Fig. 6. Letter sent by art historian John Shapley, *College Art Association of America, New York University*, May 27, 1929.

NICOLAE SABĂU

COLLEGE ART ASSOCIATION  
OF AMERICA  
NEW YORK UNIVERSITY  
WASHINGTON SQUARE EAST, NEW YORK

OFFICE OF THE PRESIDENT

January 7, 1930

Professor Coriolan Petram  
Universitat din Cluj  
Cluj, Roumania

My dear Professor Petram:

Professor Shapley has asked me to forward the enclosed draft to you in payment of the article published in the October issue of PARNASSUS.

In case you have not received the last numbers of the magazine I am sending you a copy of each, under separate cover. Future numbers will be sent you regularly.

Very truly yours,

*Helen Mason*  
Secretary.

Fig. 7. Letter sent by Helen Mason, the secretary of the *College Art Association of America, New York University*, January 7, 1930.



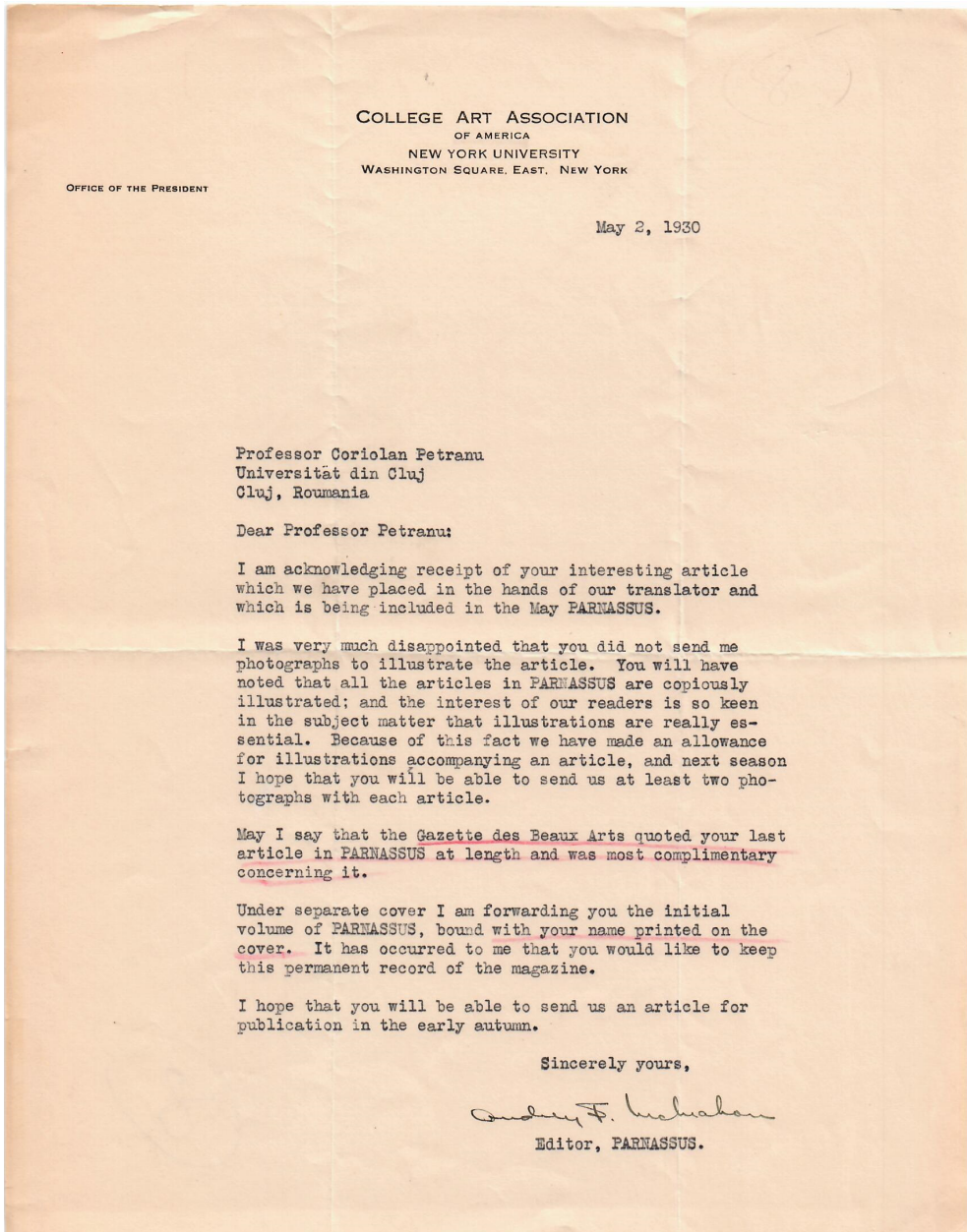
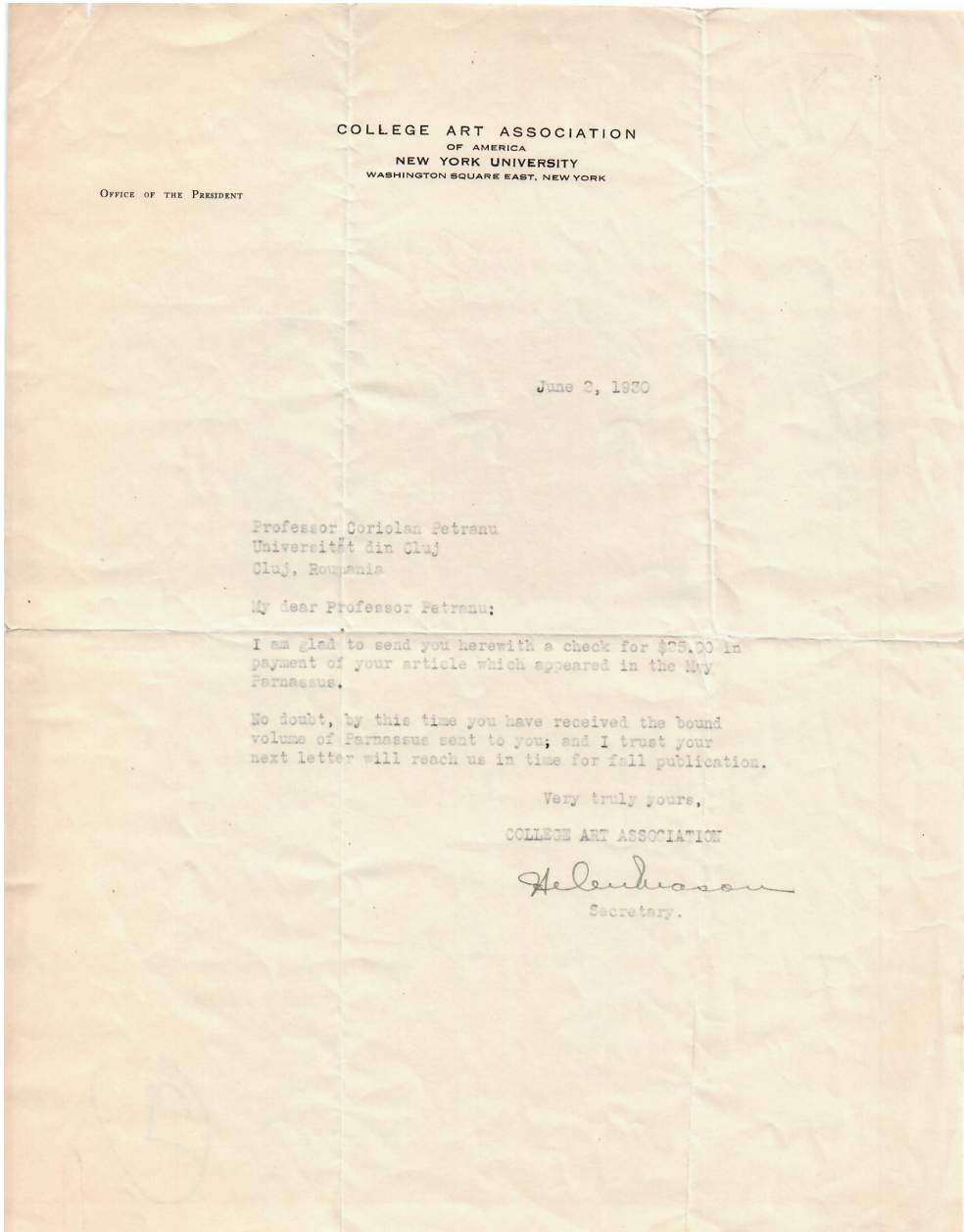


Fig. 8. Letter sent by A. Ph. MacMahon, editor of the *Parnassus* periodical, New York, May 2, 1930.

NICOLAE SABĂU



COLLEGE ART ASSOCIATION  
OF AMERICA  
NEW YORK UNIVERSITY  
WASHINGTON SQUARE EAST, NEW YORK

OFFICE OF THE PRESIDENT

June 2, 1930

Professor Coriolan Petranu  
Universitat din Cluj  
Cluj, Roumania

My dear Professor Petranu:

I am glad to send you herewith a check for \$25.00 in payment of your article which appeared in the May Farnassus.

No doubt, by this time you have received the bound volume of Farnassus sent to you; and I trust your next letter will reach us in time for fall publication.

Very truly yours,

COLLEGE ART ASSOCIATION

*Helen Mason*  
Secretary.

Fig. 9. Letter sent by Helen Mason, the secretary of the *College Art Association*, *New York University*, June 2, 1930.

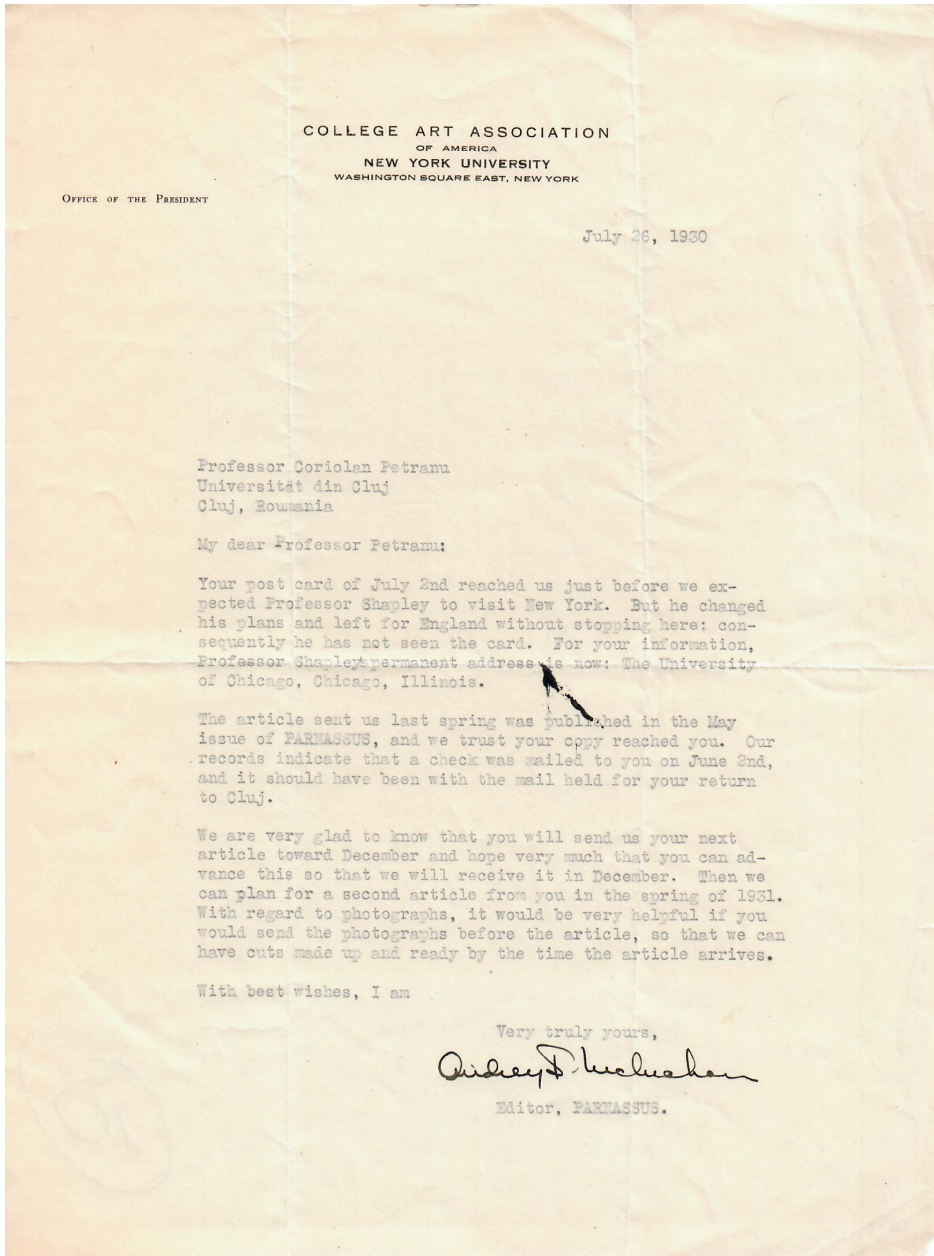


Fig. 10. Letter sent by A. Ph. MacMahon, editor of the *Parnassus* periodical, New York, July 26, 1930.



NICOLAE SABĂU

COLLEGE ART ASSOCIATION

100 WASHINGTON SQUARE EAST

NEW YORK, N.Y.

20 WEST 56TH STREET

NEW YORK CITY

THE ART BULLETIN  
PARNASSUS  
EASTERN ART

October 25th, 1930

Professor Coriolan Petranu  
Universitat din Cluj  
Cluj, Roumania.

My dear Professor Petranu:

I have your letter of September 29th with the article and photographs enclosed. The article is now in the hands of our translator and will be published within the next month or two.

I am glad to note that you will include photographs with each of your articles hereafter, and look forward to receiving your next article during January or February, for publication in the spring.

I am sorry that there were some errors in the proper names in your article, and I shall try to eliminate this in future.

With cordial greetings, I am

Sincerely yours,

*A. Ph. MacMahon*

Editor, PARNASSUS

30/I. 1931

*Sehr geehrter Herr! Es*

*Ich beziehe Ihre w. Schreiben vom 25/10. 1930 bitte ich - falls mein  
letzter Artikel noch nicht erschienen ist - eine Kopie des englischen Über-  
setzungs, damit ich das (Zusammenfassung (englische) oder jetzt unter dem Titel be-  
freundlichen Buches benutzen kann. Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir Sie zu  
ersuchen von meinem im Mai 1930 erschienenen Artikel 50 Exemplare zuzuschicken  
zu wollen, da ich davon nur ein einziges Exemplar erhielt. Bitte auch von dem in der  
Zukunft erscheinenden Artikel die gleiche Exemplarzahl mir zukommen zu lassen,  
auf Grund meiner früheren Vereinbarung mit Prof. Shapley.  
Mit vorzgl. Hochachtung*

Fig. 11. Letter sent by A. Ph. MacMahon, editor of the *Parnassus* periodical, New York, October 25, 1930; Abstract of Prof. C. Petranu's reply, Cluj, January 30, 1931.

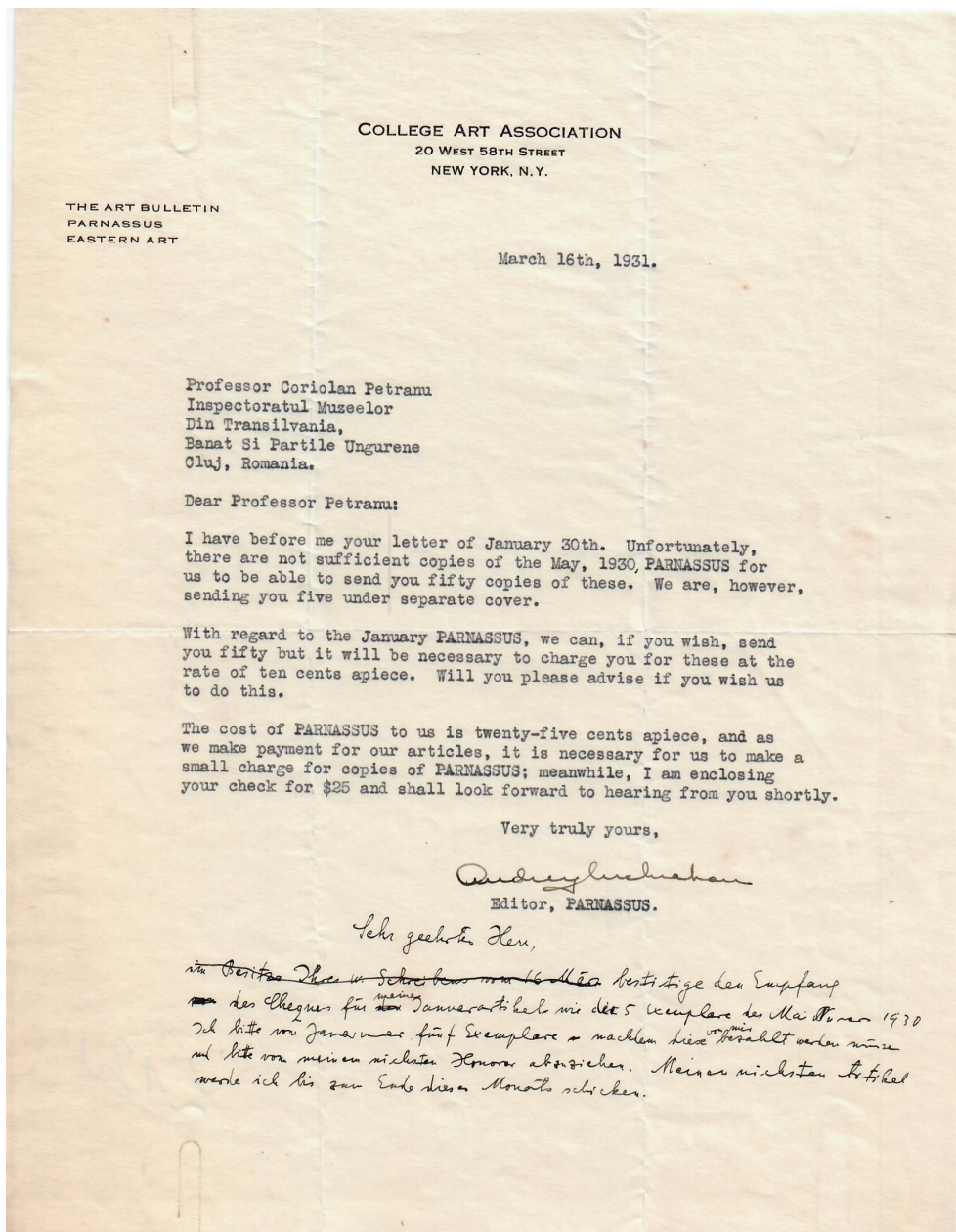


Fig. 12. Letter sent by A. Ph. MacMahon, editor of the *Parnassus* periodical, New York, March 16, 1931; the sketch of Prof. C. Petranu's reply letter, Cluj, n.d.



COLLEGE ART ASSOCIATION  
20 WEST 58TH STREET  
NEW YORK, N. Y.

THE ART BULLETIN  
FARNASSUS  
EASTERN ART

February 19th, 1931

Professor Coriolan Petramu  
Universitat din Cluj  
Cluj  
Roumania

Dear Professor Petramu:

I am returning herewith the photographs which you sent me for re-  
production in connection with your recent article. May I take  
this opportunity to thank you for the excellent selection represen-  
ted by these photographs, as they were extremely interesting  
and reproduced very well.

Sincerely yours,

*A. Ph. MacMahon*

Editor, FARNASSUS

14 Martie 1931

Sehr geehrter Herr,

(auf Grund eines früheren Ver-  
ständens mit Prof. Shaply)

ich habe in meinem letzten Brief vom <sup>30/11</sup> ~~14~~ Februar ersucht, von  
meinem zwei letzten im „Parnassus“ erschienenen Heften (Mai 1930  
und Januar 1931) je 50 v. ~~erschicken~~ zu lassen, da ich von diesen bis  
jetzt nur je ein Exemplar erhielt. Da ich bis heute die gewünschte  
Exemplarzahl nicht erhielt, wiederhole ich meine Bitte. Bei der  
Gelegenheit teile ich mit, dass ich ~~meine~~ <sup>den Cheques</sup> ~~Bestellung~~ für den letzten  
Januar artikel noch nicht bekommen habe. Die Photos der gesamten  
Artikel habe ich zurückbekommen, und es freut mich, dass sie Ihnen ge-  
fallen haben.

Fig. 13. Letter sent by A. Ph. MacMahon, editor of the Parnassus periodical, New York, February 19, 1931; the sketch of Prof. C. Petramu's reply letter, Cluj, March 14, 1931.

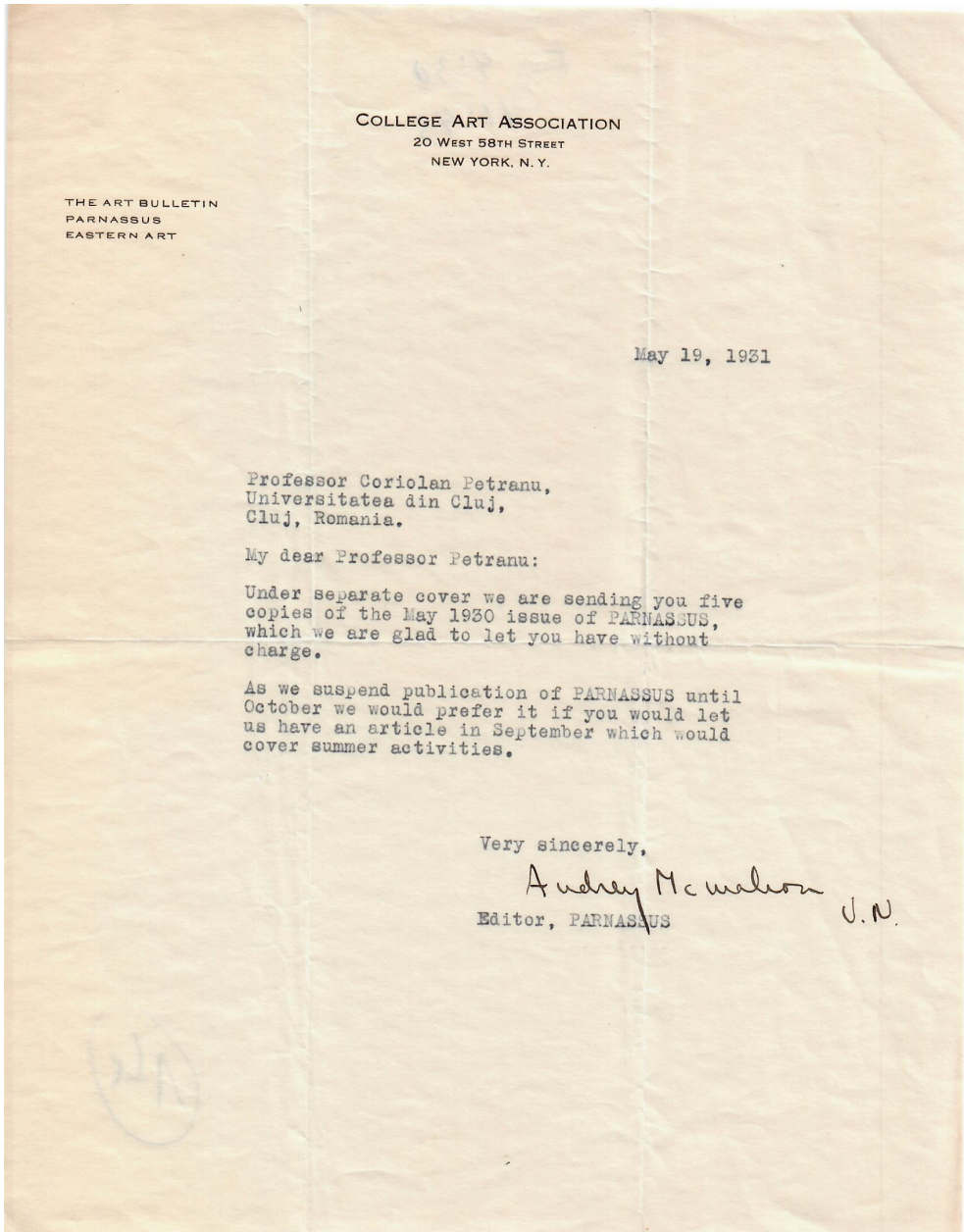


Fig. 14. Letter sent by A. Ph. MacMahon, editor of the *Parnassus* periodical, New York, May 19, 1931.

NICOLAE SABĂU

COLLEGE ART ASSOCIATION  
20 WEST 58TH STREET  
NEW YORK, N. Y.

THE ART BULLETIN  
PARNASSUS  
EASTERN ART

June 20th, 1931.

Dr. Coriolan Petramu  
Universitat din Cluj  
Cluj, Roumania.

My dear Dr. Petramu:

Thank you for your letter of March 14th. Our delay in answering this letter has been caused by Mrs. McMahon's absence abroad.

We feel certain that you must have received our check sometime ago in payment of your article which appeared in the January issue of PARNASSUS. We regret that we are unable to send you 50 copies of this issue, as we do not have them. We are, however, sending you five copies today, and trust that they will be of some help to you.

Trusting that our delay in answering your kind letter has not inconvenienced you too greatly, and assuring you that we will look forward with great pleasure to receiving another article from you next year, we are

Faithfully yours,

COLLEGE ART ASSOCIATION

Audrey McMahon  
Editor, PARNASSUS.

Fig. 15. Letter sent by A. Ph. MacMahon, editor of the *Parnassus* periodical, New York, June 20, 1931.



S. G. H.  
 Ich bestätige den Empfang des Cheques für den Jannartitel mit 20 Briefen  
 Das heiligende Artikel mit 9 Abbildungen war bereits Ende Mai fertig, im Besitz  
 Ihres v. Schreibens vom 19. Mai habe die Abhandlung für jetzt gelassen, wo ich habe  
 neuen Daten bereichert, habe Eisenblätter Artikel mit über die neuen Bücher Kunst  
 erscheinen, ich beabsichtige ich zu Werknachten zu schreiben, auf Ihren Wunsch kann aber  
 auch früher gesendet werden. Ich habe Ihnen persönlich mein neuestes Buch gesendet  
 ich wäre mir angenehm in der Bibliographie von Parnassus es angezeigt zu sehen.  
 Falls die 9 Photos für den gegenwärtigen Artikel zu viel sind, bitte die  
 nicht reproduzierten für den nächsten bibliogr. Artikel zu reservieren, die  
 Bildungen ~~ganz~~ <sup>ganz</sup> ~~werden~~ <sup>werden</sup>.

Fig. 16. The sketch of Prof. C. Petranu's reply letter to the editorial board of the *Parnassus* periodical, Cluj, September 9, 1931.

NICOLAE SABĂU

COLLEGE ART ASSOCIATION  
20 WEST 58TH STREET  
NEW YORK, N. Y.

THE ART BULLETIN  
PARNASSUS  
EASTERN ART

December 10th, 1931

CABLE ADDRESS  
"ARTSOCIATE"  
TELEPHONE  
WICKERSHAM 2-0537

Professor Coriolan Petranu  
Universitat din Cluj  
Cluj, Roumania

Dear Professor Petranu:

I am enclosing herewith check in the sum of \$20 in  
payment for your article "Art and Museum Activities  
in Transylvania".

Very truly yours,

*Audrey MacMahon*  
Editor, PARNASSUS

13 Jan. 1932      Sehr geehrter Herr

ich bestätige dankend den Empfang des Cheques über 20 \$, indem ich mir die  
Anfrage gestattet ob nicht ein Betrag von 25 \$, da ich für 25 \$ engagiert wurde  
welchen Betrag ich bis jetzt immer ~~erwartet~~ erhielt. Ich bestätige ebenfalls den  
Empfang der Nov. Nummer 1931 in welcher ein Artikel erschien. Ich  
bitte um gef. Zusendung von noch 4 ~~Anzeigen~~ <sup>Exemplare</sup> dieser Zeitschriftsnummer, mit  
denen ich mich ~~schon~~ <sup>schon</sup> beschäftigt habe. In meinem letzten Artikel habe ich auf den  
für die Zukunft

<sup>ob notwendig</sup>  
Bezüglich jedes Bildes Aufbewahrungsort angegeben. In der Zeitschrift sind diese  
~~andere~~ (fehlerhafte) angegeben, falls Sie noch können <sup>in der Zeitschrift</sup> Sie benachrichtigt werden.

Fig. 17. Letter sent by A. Ph. MacMahon, editor of the *Parnassus* periodical, New York, December 10, 1931; the sketch of Prof. C. Petranu's reply letter to editor A. Ph. MacMahon, January 13, 1932.

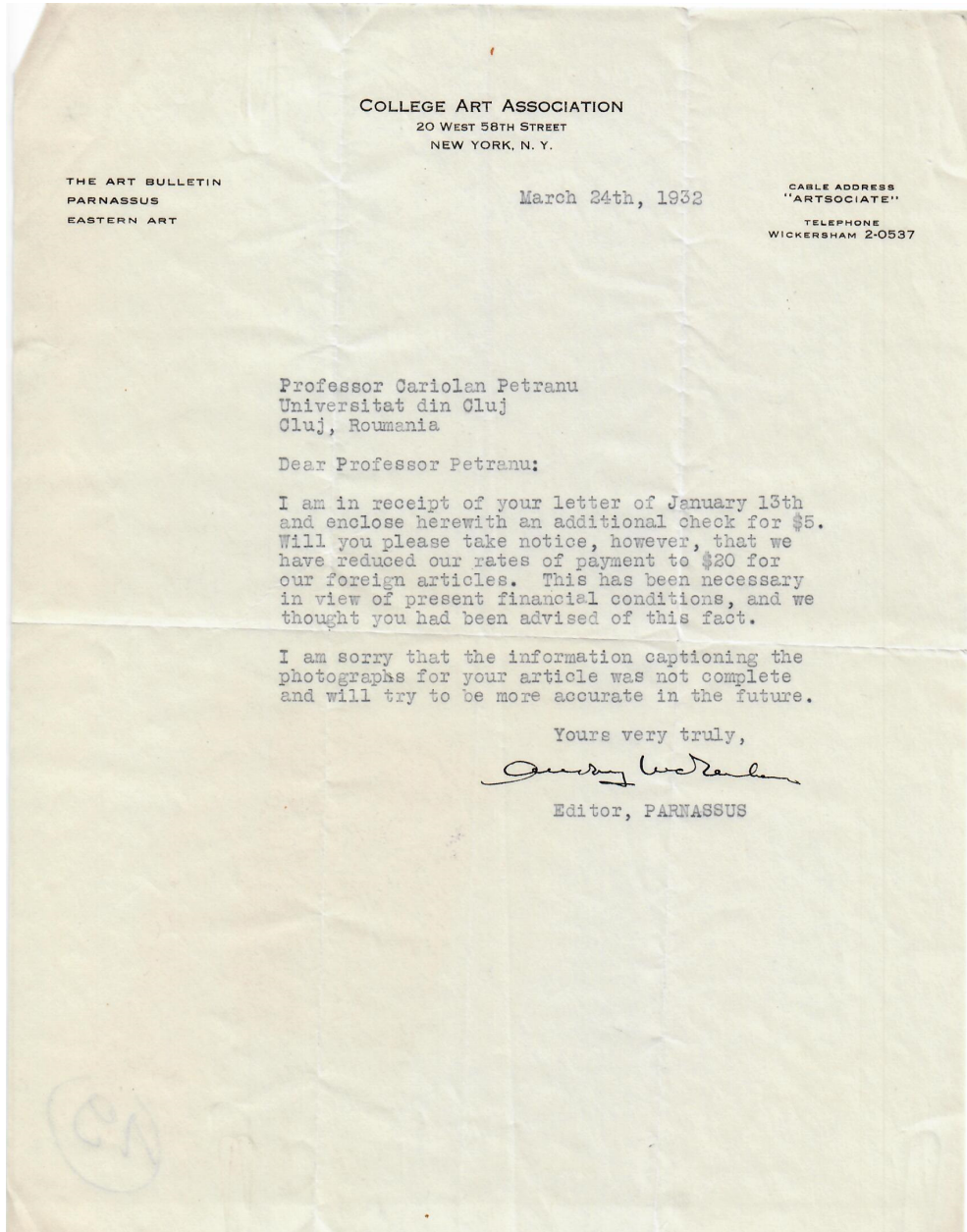
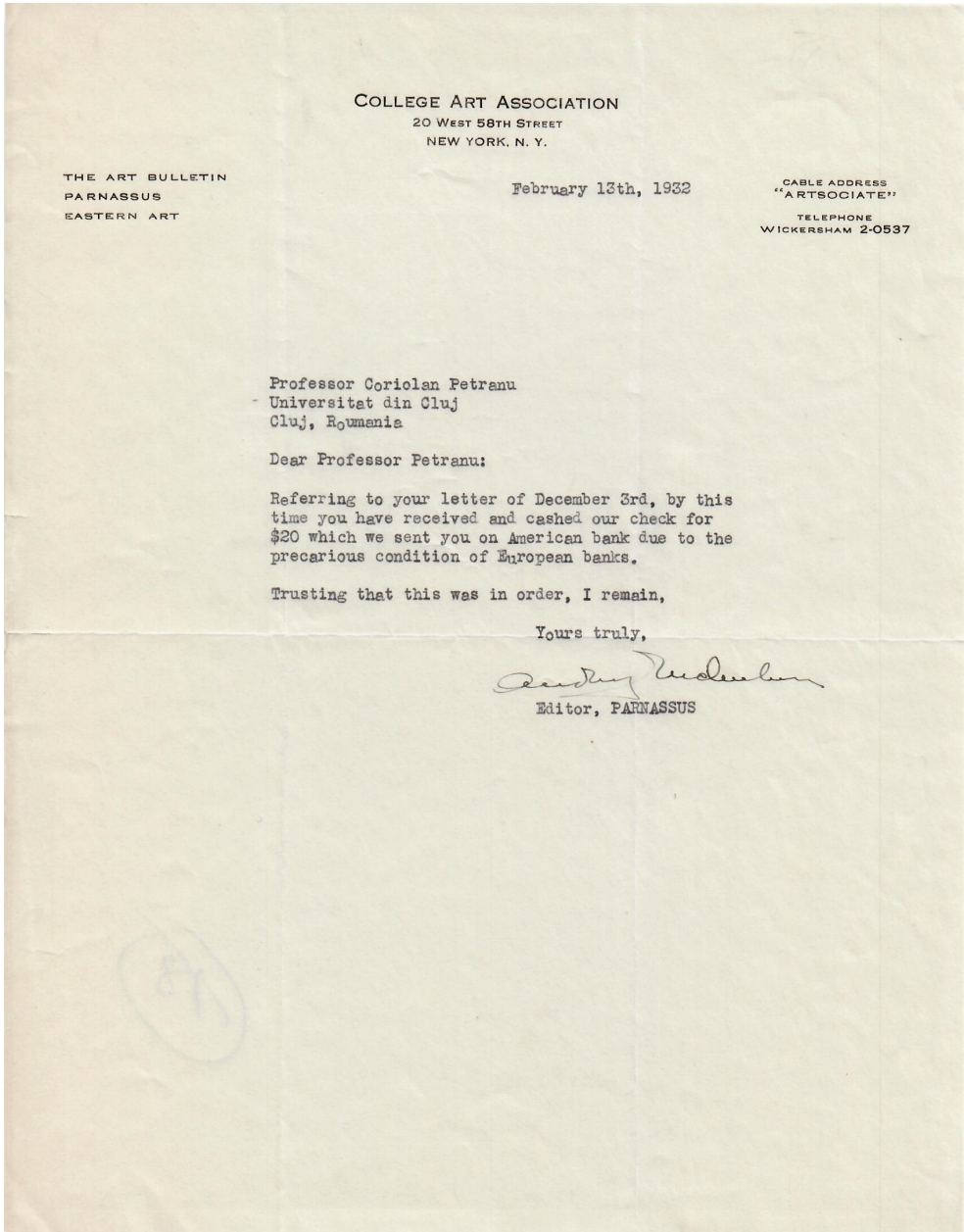


Fig. 18. Letter sent by A. Ph. MacMahon, editor of the *Parnassus* periodical, to Prof. C. Petranu, New York, March 24, 1932.



NICOLAE SABĂU



COLLEGE ART ASSOCIATION  
20 WEST 58TH STREET  
NEW YORK, N. Y.

THE ART BULLETIN  
PARNASSUS  
EASTERN ART

February 13th, 1932

CABLE ADDRESS  
"ARTSOCIATE"  
TELEPHONE  
WICKERSHAM 2-0537

Professor Coriolan Petranu  
Universitat din Cluj  
Cluj, Romania

Dear Professor Petranu:

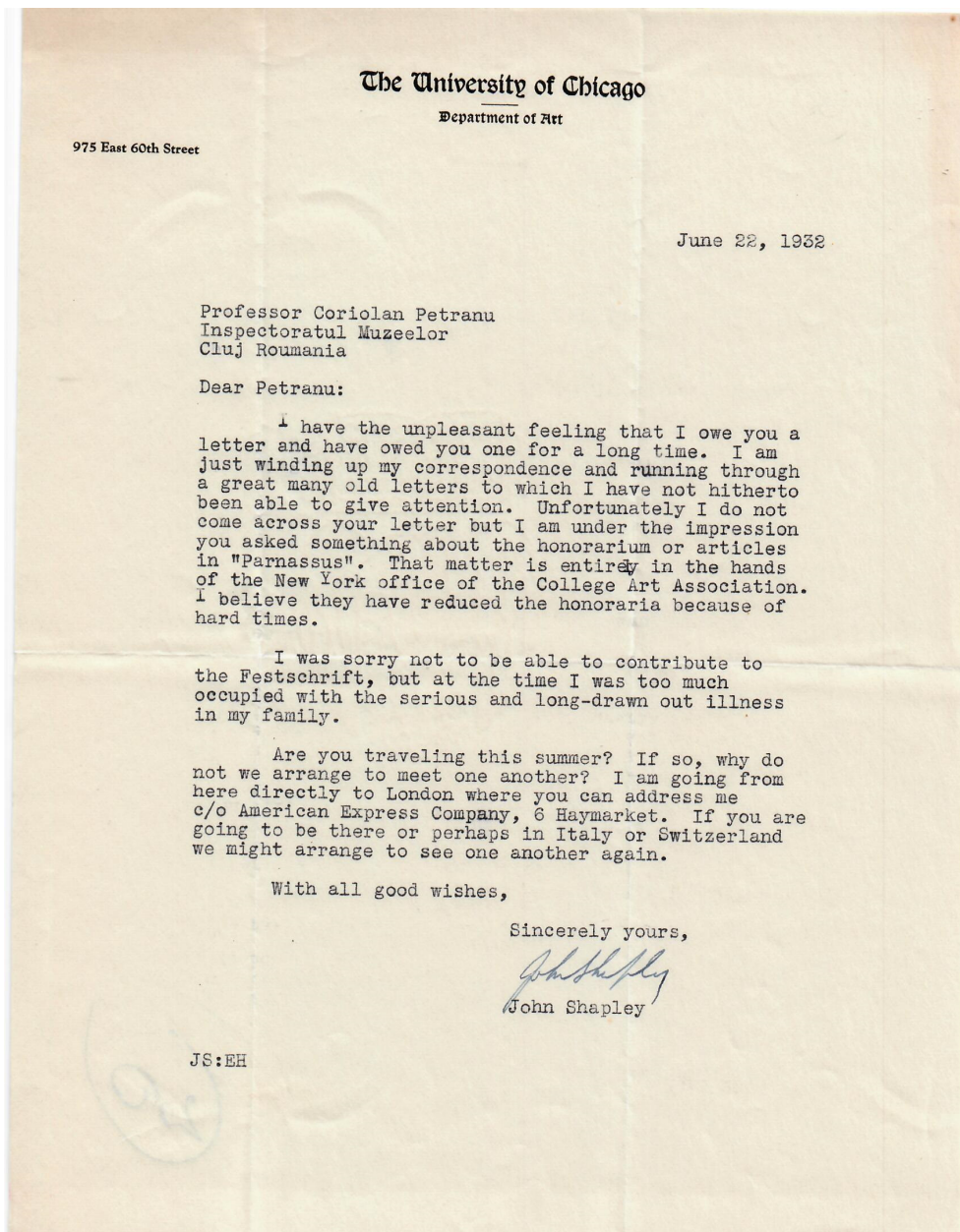
Referring to your letter of December 3rd, by this  
time you have received and cashed our check for  
\$20 which we sent you on American bank due to the  
precarious condition of European banks.

Trusting that this was in order, I remain,

Yours truly,

*A. Ph. MacMahon*  
Editor, PARNASSUS

Fig. 19. Letter sent by A. Ph. MacMahon, editor of the *Parnassus* periodical, to Prof. C. Petranu, New York, February 13, 1932.



The University of Chicago

Department of Art

975 East 60th Street

June 22, 1932

Professor Coriolan Petranu  
Inspectoratul Muzeelor  
Cluj Roumania

Dear Petranu:

I have the unpleasant feeling that I owe you a letter and have owed you one for a long time. I am just winding up my correspondence and running through a great many old letters to which I have not hitherto been able to give attention. Unfortunately I do not come across your letter but I am under the impression you asked something about the honorarium or articles in "Parnassus". That matter is entirely in the hands of the New York office of the College Art Association. I believe they have reduced the honoraria because of hard times.

I was sorry not to be able to contribute to the Festschrift, but at the time I was too much occupied with the serious and long-drawn out illness in my family.

Are you traveling this summer? If so, why do not we arrange to meet one another? I am going from here directly to London where you can address me c/o American Express Company, 6 Haymarket. If you are going to be there or perhaps in Italy or Switzerland we might arrange to see one another again.

With all good wishes,

Sincerely yours,

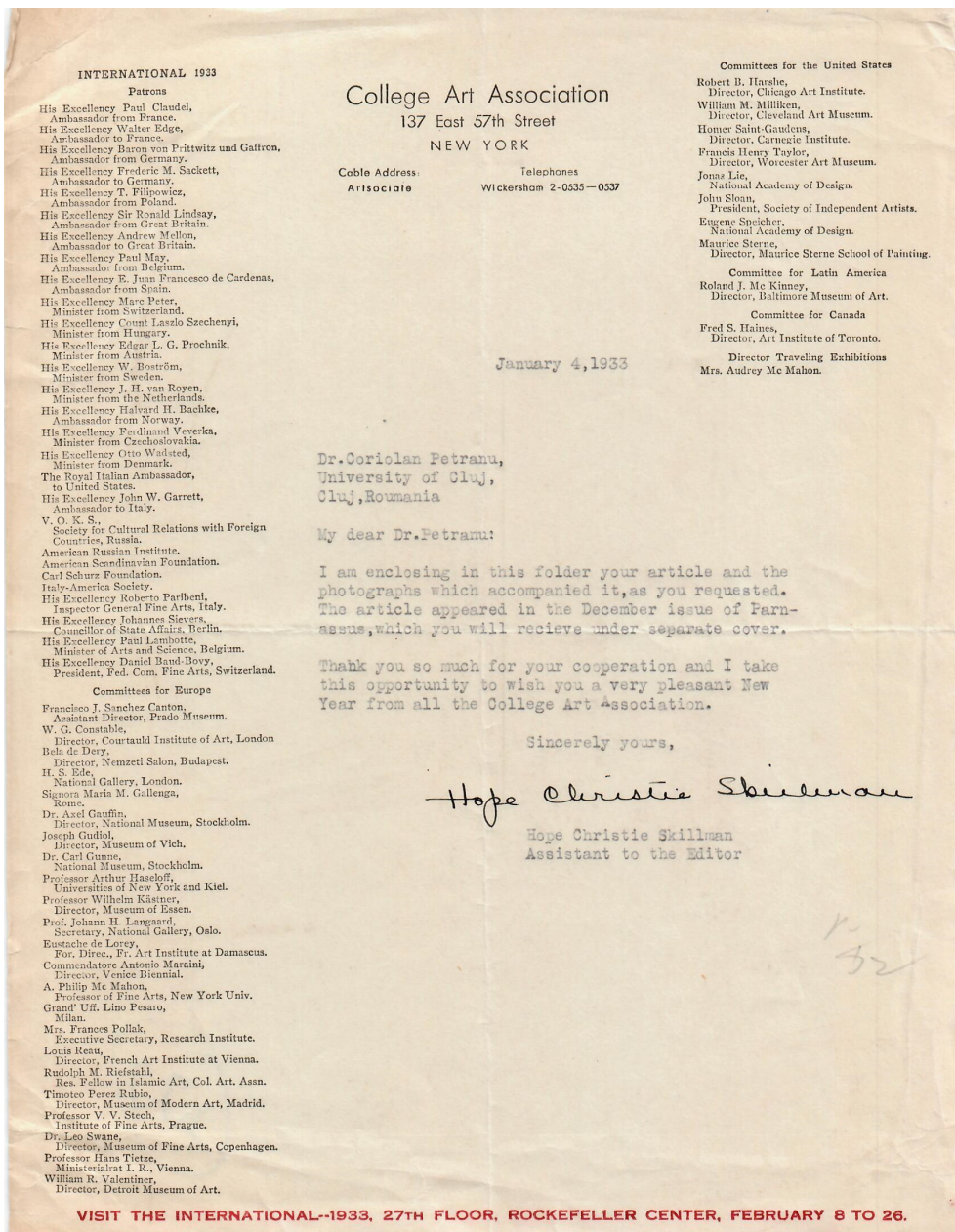
*John Shapley*  
John Shapley

JS:EH

Fig. 20. Letter sent by Prof. John Shapley from the *Department of Art, The University of Chicago* to Prof. C. Petranu, June 22, 1932.



NICOLAE SABĂU



INTERNATIONAL 1933

Patrons

- His Excellency Paul Claudel, Ambassador from France.
- His Excellency Walter Edge, Ambassador to France.
- His Excellency Baron von Prittwitz und Gaffron, Ambassador from Germany.
- His Excellency Frederic M. Sackett, Ambassador to Germany.
- His Excellency T. Filipowicz, Ambassador from Poland.
- His Excellency Sir Ronald Lindsay, Ambassador from Great Britain.
- His Excellency Andrew Mellon, Ambassador to Great Britain.
- His Excellency Paul May, Ambassador from Belgium.
- His Excellency E. Juan Francisco de Cardenas, Ambassador from Spain.
- His Excellency Marc Peter, Minister from Switzerland.
- His Excellency Count Laszlo Szechenyi, Minister from Hungary.
- His Excellency Edgar J. G. Prochnik, Minister from Austria.
- His Excellency W. Boström, Minister from Sweden.
- His Excellency J. H. van Royen, Minister from the Netherlands.
- His Excellency Harald H. Bacheke, Ambassador from Norway.
- His Excellency Ferdinand Veverka, Minister from Czechoslovakia.
- His Excellency Otto Wadstedt, Minister from Denmark.
- The Royal Italian Ambassador, to United States.
- His Excellency John W. Garrett, Ambassador to Italy.
- V. O. K. S., Society for Cultural Relations with Foreign Countries, Russia.
- American Russian Institute.
- American Scandinavian Foundation.
- Carl Schurz Foundation.
- Italy-America Society.
- His Excellency Roberto Paribeni, Inspector General Fine Arts, Italy.
- His Excellency Johannes Sievers, Councillor of State Affairs, Berlin.
- His Excellency Paul Lambotte, Minister of Arts and Science, Belgium.
- His Excellency Daniel Band-Dovy, President, Fed. Com. Fine Arts, Switzerland.

Committees for Europe

- Francisco J. Sanchez Canton, Assistant Director, Prado Museum.
- W. G. Constable, Director, Courtauld Institute of Art, London
- Debs de Darcy, Director, Nemzeti Salon, Budapest.
- H. S. Ede, National Gallery, London.
- Signora Maria M. Gallegua, Rome.
- Dr. Axel Guffin, Director, National Museum, Stockholm.
- Joseph Gudiol, Director, Museum of Vich.
- Dr. Carl Gunpe, National Museum, Stockholm.
- Professor Arthur Haseloff, Universities of New York and Kiel.
- Professor Wilhelm Kästner, Director, Museum of Essen.
- Prof. Johann H. Langard, Secretary, National Gallery, Oslo.
- Eustache de Lorey, For. Direc., Fr. Art Institute at Damascus.
- Commendatore Antonio Maraini, Director, Venice Biennial.
- A. Philip Mc Mahon, Professor of Fine Arts, New York Univ.
- Grand' Uff. Lino Pesaro, Milan.
- Mrs. Frances Pollak, Executive Secretary, Research Institute.
- Louis Resu, Director, French Art Institute at Vienna.
- Rudolph M. Riefstahl, Res. Fellow in Islamic Art, Col. Art. Assn.
- Timoteo Perez Rubio, Director, Museum of Modern Art, Madrid.
- Professor V. V. Stech, Institute of Fine Arts, Prague.
- Dr. Leo Swane, Director, Museum of Fine Arts, Copenhagen.
- Professor Hans Tietze, Ministerialrat I. R., Vienna.
- William R. Valentiner, Director, Detroit Museum of Art.

College Art Association  
137 East 57th Street  
NEW YORK

Cable Address: Artisciate      Telephones: Wickersham 2-0535-0537

- Committees for the United States
- Robert B. Harshe, Director, Chicago Art Institute.
- William M. Milliken, Director, Cleveland Art Museum.
- Homer Saint-Gaudens, Director, Carnegie Institute.
- Francis Henry Taylor, Director, Worcester Art Museum.
- Jonas Lie, National Academy of Design.
- John Sloan, President, Society of Independent Artists.
- Eugene Speicher, National Academy of Design.
- Maurice Sterne, Director, Maurice Sterne School of Painting.
- Committee for Latin America
- Roland J. Mc Kinsey, Director, Baltimore Museum of Art.
- Committee for Canada
- Fred S. Haines, Director, Art Institute of Toronto.
- Director Traveling Exhibitions
- Mrs. Audrey Mc Mahon.

January 4, 1933

Dr. Coriolan Petranu,  
University of Cluj,  
Cluj, Roumania

My dear Dr. Petranu:

I am enclosing in this folder your article and the photographs which accompanied it, as you requested. The article appeared in the December issue of Parnassus, which you will receive under separate cover.

Thank you so much for your cooperation and I take this opportunity to wish you a very pleasant New Year from all the College Art Association.

Sincerely yours,

*Hope Christie Skillman*

Hope Christie Skillman  
Assistant to the Editor

VISIT THE INTERNATIONAL-1933, 27TH FLOOR, ROCKEFELLER CENTER, FEBRUARY 8 TO 26.

Fig. 21. Letter sent by Hope Christie Skillman, Assistant Editor of the Parnassus periodical to Prof. C. Petranu, New York, January 4, 1933.

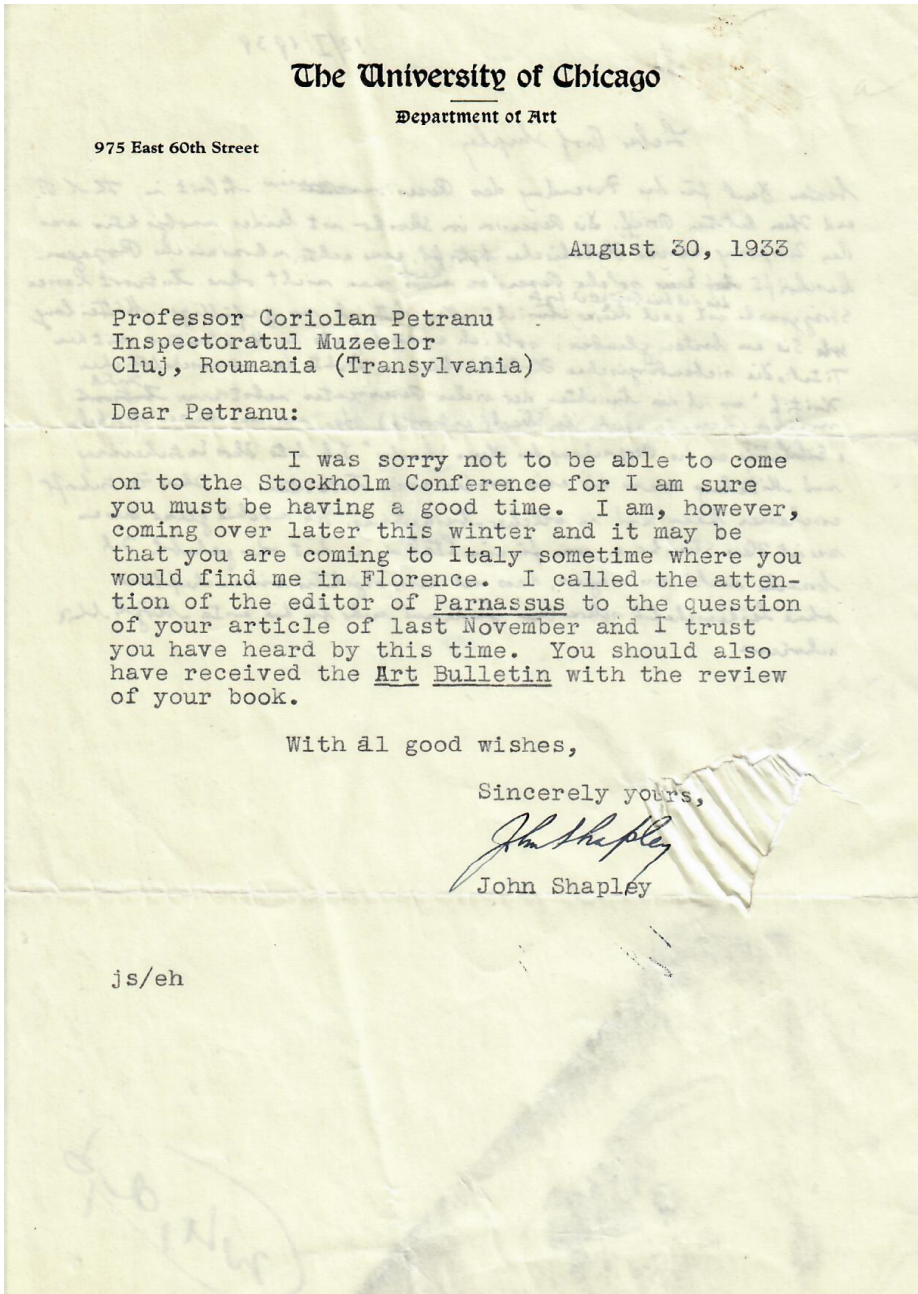


Fig. 22 a. Letter sent by Prof. John Shapley from the *Department of Art, The University of Chicago* to Prof. C. Petranu, August 30, 1933.



12/I. 1934

The University of Chicago

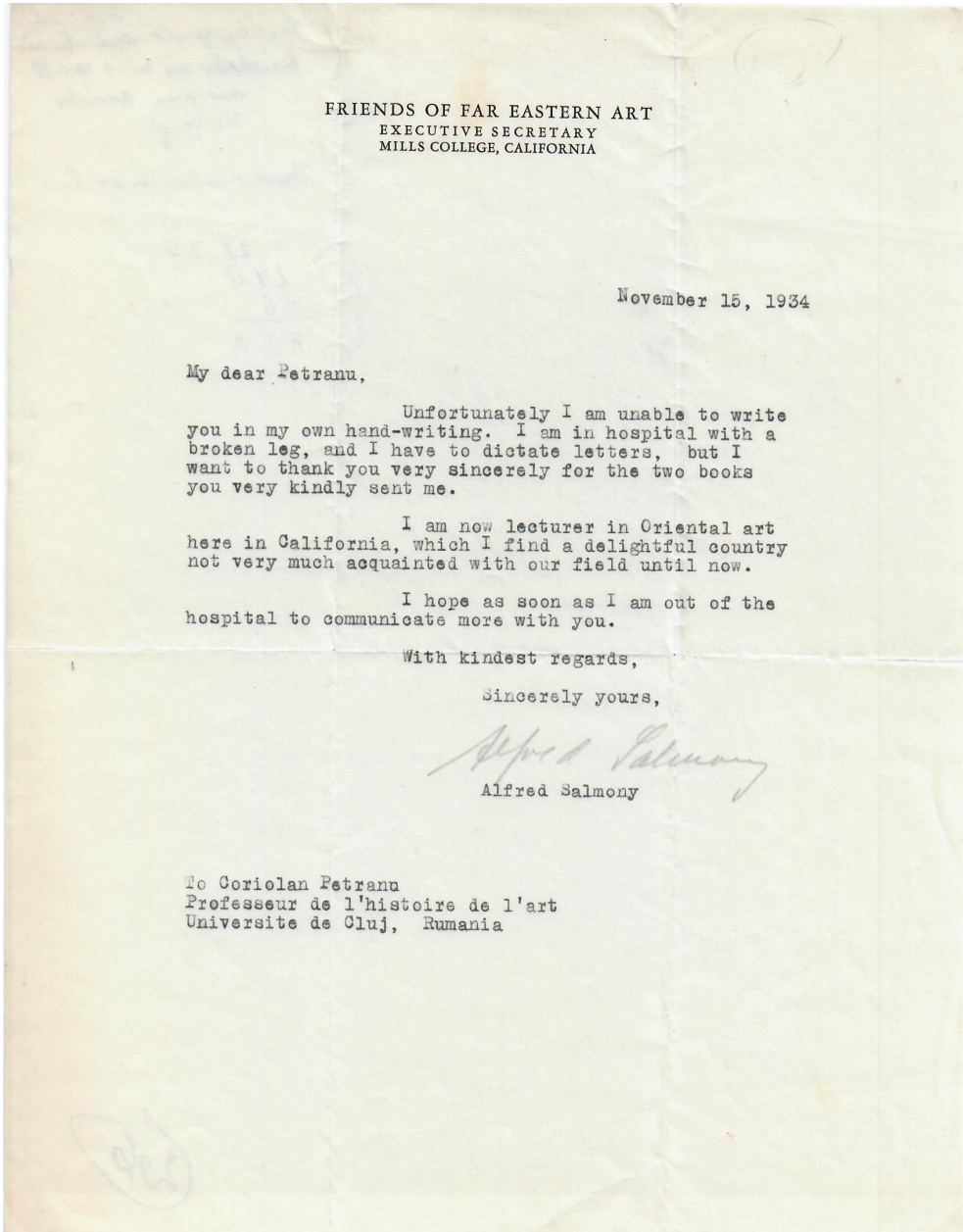
Department of Zoology

Prof. J. Shapley

Besten Dank für die Zurendung des Rezension~~en~~en Arbeit in Th. A. B. und Ihren letzten Brief. Die Rezension von Shusko ist leider unobjektiv was den Ursprung unserer Holzkieser betrifft, eine echte wissenschaftliche Propaganda. Auch für eine solche Rezension ~~hat~~ man nicht ohne Antwort lassen. Strazgowski ist auch dieser Ansicht. Nun bitte ich um gefällige Mitteilung wie Sie am besten glauben: soll ich einerseits in 4-6 Seiten mit dem Titel: "Die siebenbürgischen Holzkieser im Lichte der wissenschaftlichen Kritik" wo ich die Ansichten der vielen Rezensenten nebst einer ~~kurzen~~ <sup>kurzen</sup> Zusammenfassung (damit auch den Shusko antwortet) oder nur eine kurze Artikel <sup>beitrage</sup> an die Besprechung der Herrn Shusko. Ich bitte Ihre Entscheidung und Mitteilung wann die eine von den zwei Antworten in Ihrer Zeitschrift erscheinen kann und in welcher Ausdehnung. Ich möchte gerne wissen wie ist Herr Shusko u. was für eine Stellung er hat oder gehabt. Ich brauche nicht zu sagen, dass ich rein objektiv wissenschaftlich ohne Leidenschaft schreiben werde und mehr für die erste Möglichkeit schreiben.

N. C. Petranu

Fig. 22 b. Holograph letter sketch from Prof. C. Petranu to Prof. J. Shapley, 12/I. 1934.



FRIENDS OF FAR EASTERN ART  
EXECUTIVE SECRETARY  
MILLS COLLEGE, CALIFORNIA

November 15, 1934

My dear Petranu,

Unfortunately I am unable to write you in my own hand-writing. I am in hospital with a broken leg, and I have to dictate letters, but I want to thank you very sincerely for the two books you very kindly sent me.

I am now lecturer in Oriental art here in California, which I find a delightful country not very much acquainted with our field until now.

I hope as soon as I am out of the hospital to communicate more with you.

With kindest regards,

Sincerely yours,

*Alfred Salmony*  
Alfred Salmony

To Coriolan Petranu  
Professeur de l'histoire de l'art  
Universite de Cluj, Rumania

**Fig. 23.** Letter sent by Prof. Alfred Salmony from *Mills College*, California, to Prof. C Petranu, November 15, 1934.

Mills College, Sept. 13, 1936  
California

Lieber Petrușiu,  
Gerade kamme ich von einer dreimonatlichen  
Wohnungs- und Rundreise durch die Vereinigten  
Staaten zurück und finde auf meinem  
Tisch Ihr kleines Buch über Volkskunst.  
Ich danke Ihnen verbindlichst für die  
Freundlichkeit und beachte sie mit  
Absendung eines Sonderdrucks. Ihr  
Buch war noch nach Köln adressiert,  
ich gebe Ihnen also meine neue Adresse  
und Vollständigung des in den  
heutigen Zeiten nun mal unvermeid-  
lichen Lebenslaufs.

Am 22. März 1933 entlohnte mich die  
imp. Räteregierung mit den meisten  
meiner Kölner Kollegen des Ausbruchs. Zwei  
Tage später entschloss ich mich von  
einer Stunde zur anderen, ganz impet-  
tiv Deutschland zu verlassen und  
fuhr (noch gerade unbehelligt) nach  
Paris. Dort fand ich, wie's möglich -

(208)



Keilum an den Museen Gibrien und  
 Cornschi und publizierte am Ende des  
 Jahres mein Buch "Tins-Tiberian to".  
 Ende November fuhr ich zu einer neuen  
 Audienz nach Russland. Auf dem  
 Heimweg, Januar 1934 erhielt ich ein  
 Telegramm dieses Instituts, das mir eine  
 Lehrtätigkeit für orientalische Kunst anbot.  
 Ich nahm an, fuhr im Februar wieder,  
 übernahm die Mäntchen dieses College  
 (tatsächlich, ein Mäntchen-College) und  
 organisierte 2 große Ausstellungen (China,  
 Japan). Leider wurde ich im Oktober  
 34 überfallen und schwer verletzt.  
 Fast 1 Jahr lang war mein linkes  
 Bein in Gips. Da ich alle Kosten  
 selbst tragen muss, arbeite ich noch  
 unter einem gewissen Handicap.  
 So ist Amerika. Ich wünsche Ihnen,  
 lieber Petranu, dass Sie viel Freude  
 und Erfolg haben und eines Tages  
 in Vorlesungen wieder kommen.  
 Zu aller Freundschaft!  
 Ihr  
 Alfred Salamony

Fig. 24 a.b. Holograph letter sent by Prof. Alfred Salamony from Mills College, California, to Prof. C. Petranu, September 13, 1936.

FRIENDS OF FAR EASTERN ART  
EXECUTIVE SECRETARY  
MILLS COLLEGE, CALIFORNIA

6. Nov. 1936

Lieber Sabau,

response 6. Dec 1936

Über Ihren Brief vom 21. Okt. habe ich mich riesig gefreut. Ihre und meine so lange unterbrochene Korrespondenz wieder auf, viele Ihrer Nachrichten sind mir ganz neu und interessieren mich sehr.

Ich bemerke gleich, dass zu meinem Plan (nach 2 1/2 Jahren in U. S. A.) eine Reise nach Europa gehört. Vielleicht kann ich diesen Traum im nächsten Sommer verwirklichen. Rumänien gehört zu meinem Reiseplan, zumal ich das Land nie gesehen habe. Zudem führt mich meine Arbeitsfeld immer näher an Osteuropa. Wenn Sie die letzten Jahrgänge der Zeitschrift *Evrosia Septentrionalis Antiqua* durchsehen, werden Sie meine Aufgabe finden. Ich habe keinen Kontakt mit rumänischen Forschern dieses Gebietes. Ihre Publikationen fehlen mir, und vor allem bräuche ich Originalphotos, etwa von dem Pelona-Fund oder den Pilleroschen, die Bolize

230



nach dem Friedensvertrag herausgeben  
musste. Ich lese über Japan Kunst und  
verfüge von meinem 6 Reisen nach den  
U. S. P. A. über ein grosses unpublizier-  
tes Material. Vielleicht können Sie mir  
helfen, einen Austausch zu organisieren.

Ernst Hirt sah ich zuletzt vor  
4 Jahren. Aber am 13. Dez. dieses Jahres  
werde ich in meinem College einen Vortrag  
halten und bin sicher, dass er da sein  
wird.

Sie fragen mich nach Shapley. Ich habe  
ihn wiederholt gesehen. Er ist von ganz  
unglaublicher Unerschrockenheit. Im ver-  
gangenen Juli sollten wir zusammen  
bei Badkroper in Chicago zu Abend  
essen (dass diese vorzügliche Asien-For-  
scher den Chicago Lehrstuhl bekommen  
hat, wissen Sie wohl), Shapley er-  
scheint glücklich, obwohl mir über  
seinen Entschuldigungsbrief bitter.

(295)

wahrscheinlich auch im am 1. Januar 48  
 einen Vortrag in Chicago. Falls ich  
 Chapley bei dieser Gelegenheit sehen  
 sollte, werde ich Ihre Beschwerden er-  
 wähen. Seine Unzuverlässigkeit macht  
 die Mitarbeit am Art Bulletin fast  
 unmöglich. Aber mit der Parnassus  
 Redaktion hat er nichts zu tun.  
 Jedenfalls, bei ihm handelt es sich  
 nicht um Falscher sondern um  
 eine über-ökonomische Schlampe.  
 Ich brauche Ihnen nicht zu sagen,  
 dass man hier fieberhaft arbeitet.  
 Ich möchte gerne mein Fede-Buch  
 abschließen, um für das Problem  
 der Klepper Kunst frei zu werden.  
 Hoffentlich habe ich bald wieder  
 von Ihnen. Mit allen guten Wünschen  
 und Grüßen  
 stets Ihr  
 Alfred Salmony

Fig. 25 a.b.c. Holograph letter sent by Prof. Alfred Salmony with the heading of the  
 "Friends of Far Eastern Art", Mills College, California, to Prof. C. Petranu,  
 November 6, 1936.

Hotel Sutton

330 EAST 56th STREET  
NEW YORK

15. Jan. 32

Lieber Petru,

Ihren Brief vom 9. Dec.  
beantwortete ich von einer  
Kontaktreise. Am 1. Februar  
werde ich wieder in Mills  
sein.

Vielen Dank für Ihre höchst  
wertvollen Ratschläge. Ich  
sehe ein, dass es nur einen  
Weg gibt, um Photos aus  
Rumänien zu bekommen,  
nämlich hinfahren.

Natürlich interessiert mich  
alles, was Sie publizieren.

Vor wenigen Tagen war ich  
auch wieder in Chicago.  
Mr. Shapley konnte ich



überhaupt nicht sehen, sonst  
 hätte ich Ihre Manuskripte  
 erwähnt. Seine Zuverlässig-  
 keit ist bekannt.  
 Mit diez, Dinand und Age  
 ogle sprach ich viel vor  
 allen Zeiten in Wien.  
 Mit verbindlichsten Grüßen  
 stets Ihr  
 Alfred Salmony

(205)

Fig. 26 a.b. Holograph letter sent by Prof. Alfred Salmony to Prof. C. Petranu, January 15, 1937.

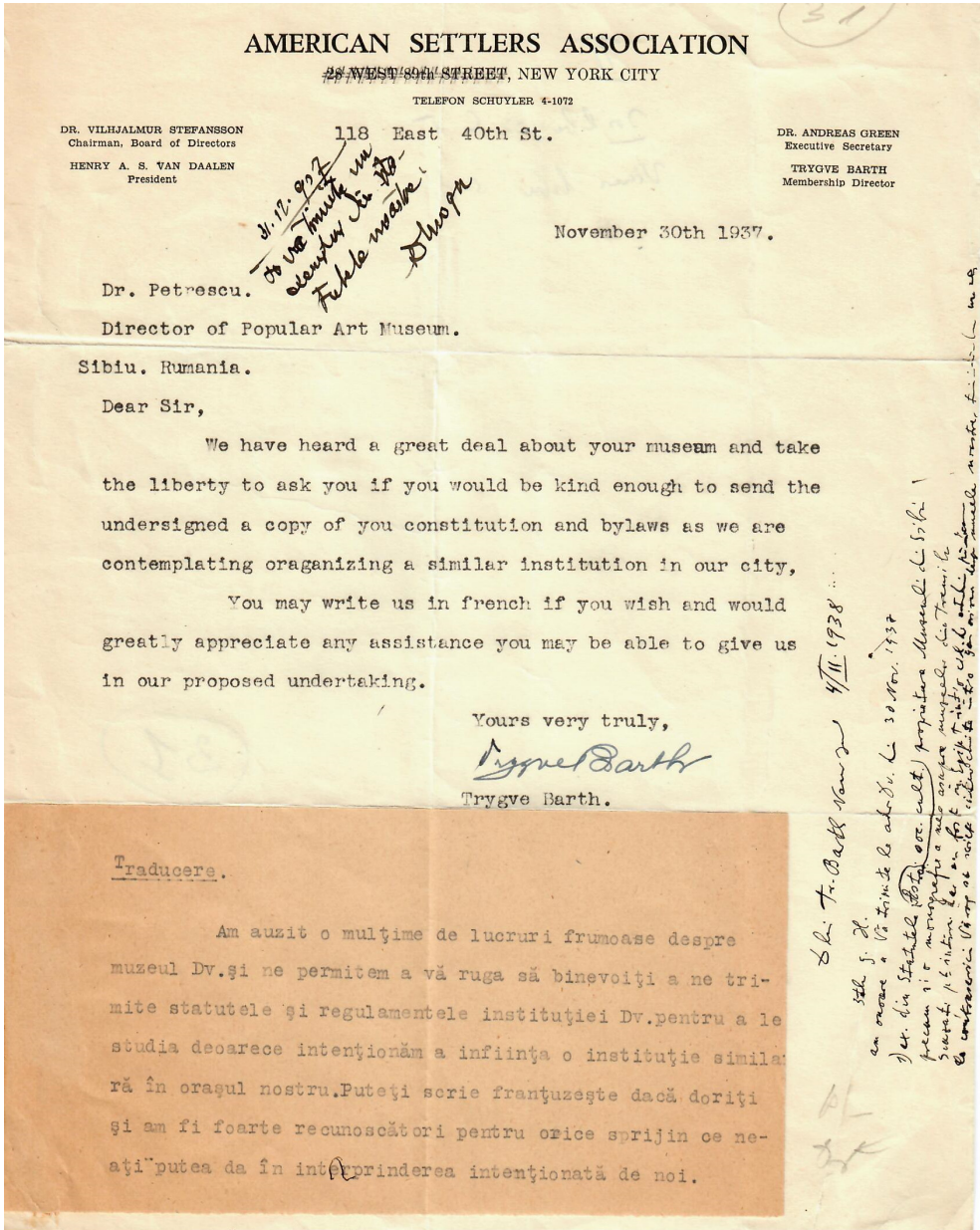


Fig. 27. Letter sent by Trygve Barth, director of the American Settlers Association, New York, November 30, 1937, with a Romanian translation, and Prof. C. Petranu's holograph reply sketch, 4/11, 1938.



**Fig. 28.** Coriolan Petranu, student at the University in Vienna, 1915.



## PROGRAMUL UNEI VIETI: ROLUL LUI LAJOS PÁKEI ÎN ÎNFIINȚAREA MUZEULUI INDUSTRIAL ȘI A ȘCOLII INDUSTRIALE DIN CLUJ

MIKLÓS SZÉKELY\*

**ABSTRACT. One Life's Mission: Lajos Pákei's Role in Establishing the Industrial Museum and the Industrial School in Cluj.** The development of museums and schools of industry took place in some important industrial cities of the Dual-Monarchy, a part of the capitals in Salzburg, Graz, Prague, Brno, Czernowitz starting from the 1870-1880s. In the last quarter of the 19th century several school and some museum buildings of industry were erected in Hungary. Some of these new edifices were capable of performing dual, educational and museum tasks due to their special spaces: their list includes Ödön Lechner's Museum of Applied Arts in Budapest, Alajos Hauszmann's Technologic Museum of Industry in Budapest and Lajos Pákei's Museum of Industry in Kolozsvár (Cluj Napoca). It is exactly in this period that Lajos Pákei graduated from Theophil Hansen's studio in Vienna, and soon after, in 1880 he became chief architect of the city of Kolozsvár. In his new position the young architect played a prominent role in the infrastructural and institutional modernization of the city. One of the biggest investments of the city focused on the reshaping of the industrial institutional structure – this process was articulated around the foundation of the Museum and School of Industry of the city. Acting also as the director and professor of architectural disciplines in the school of industry of the city he had a significant impact on the development of a master builder, stone and wood carving classes and moreover in the curriculum of the educational profile of the institution. Lajos Pákei followed the architectural principles of Camillo Sitte in terms of urban city planning in Kolozsvár under the influence of the Austrian architects work published in 1889 entitled *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Kolozsvár, the par excellence renaissance town of historic Hungary. The town was the birthplace of the last great medieval king of Hungary, the earliest renaissance ruler over the Alps, King Mathias (1443-1490) whose political and cultural legacy as national king and the town's long goldsmith and woodcarving activity have become a points of reference the late 19<sup>th</sup> century discourse on the modernization of Kolozsvár. Lajos Pákei was one of the members of the first generation of architects having accomplished their studies in the new political circumstances related to the creation of the Austro-Hungarian Monarchy. Lajos Pákei in Kolozsvár has completed diverse missions simultaneously such as did

---

\* Dr. Miklós Székely research fellow, deputy director Institute of Art History, Research Centre for the Humanities, ELKH, Budapest, szekely.miklos@btk.mta.hu

Camillo Sitte in Vienna or Joseph Leitzner in Czernowitz: he actively reshaped the urban spaces of his city, made architectural plans for the industrial museum and school, as director he influenced the educational profile of the school of industry and the acquisition policy of the museum of industry. Lajos Pákei prepared several plans for this building of dual function through almost first fifteen years. After a number of design changes the museum-school building was finally built between 1896 and 1898. Due to the rapidly growing collection, the shift in the acquisition policy from technological profile to applied arts objects, the growing number of students soon it became too small, and the construction of a purely museum building has become necessary. The building of the museum of industry has been erected in 1903–1904 opposite the previous one, according to the plans of Lajos Pákei. The first, museum-school building followed the construction principles of Hungarian secondary school architecture of its time, including a centrally positioned external wing for the technological collection. The second one – planned purely for museum purposes – followed the latest example of applied art museum buildings, the one of Joseph Schulz in Prague built in 1897–1901. The history of two buildings of Lajos Pákei in Kolozsvár reflect the specialization of educational and museum spaces, the characteristics of the changing models in industrial education and presentation of the changing profile of the collection as “ideal of a modern museum” as an attempt to develop. The study interprets the foundation and the management of the museum and school of industry as the lifetime project of Lajos Pákei in the context of architectural modernization (both in education and practice) in the Dual Monarchy and in the theoretical framework of urban planning.

**Keywords:** urban planning, museum of industry, vocational education, decorative arts, museum of decorative arts

**REZÜMÉ. Egy élet programja: Pákei Lajos szerepe a kolozsvári iparmúzeum és -iskola létrehozásában.** Az 1870–1880-as évektől kezdve az Osztrák-Magyar Monarchia néhány fontos iparvárosában, Salzburgban, Grazban, Prágában, Brünmben, Czernowitzban a számos iparmúzeum és ipari szakiskola jött létre. A 19. század utolsó negyedében és a 20. század elején épült fel a magyarországi múzeumok döntő része, az új épületek egy része sajátos építészeti megoldásai révén kettős, oktatási és múzeumi feladatok ellátására is alkalmas voltak: ilyen volt Lechner Ödön Iparművészeti Múzeuma Budapesten, Hauszmann Alajos Technológiai Iparművészeti Múzeuma Budapesten és Pákei Lajos első iparmúzeumi épülete Kolozsváron. Pákei Lajos Theophil Hansen bécsi műtermében töltött évek után 1880-ban hazaköltözött Kolozsvárra, ahol a város főépítésze lett. Új pozíciójában a fiatal építész kiemelkedő szerepet játszott a város infrastrukturális és intézményi korszerűsítésében. A város egyik legnagyobb vállalkozása az ipari intézménystruktúra modernizálása volt, amelynek középpontjában az iparmúzeum és az ipari szakiskola állt. Pákei a városi ipariskola igazgatójaként és építészeti tudományok tanáráként is jelentős hatást gyakorolt az építő, a kő- és faipari oktatás fejlesztésére, valamint az intézmény szakoktatási tanmenetére. Pákei Lajos tevékenysége során Camillo Sitte építészeti elveit követte Kolozsvár várostervezése során, az osztrák építész 1889-ben megjelent *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* című munkája kimutatható hatást gyakorolt a város építészetére. Kolozsvár, a történelmi Magyarország par excellence reneszánsz

văroasa volt, itt született az Alpokon túli térségben a reneszánsz építészet és művészet első királyi mecánása, Hunyadi Mátyás (1443–1490), akinek politikai és kulturális öröksége, valamint a város régmúlta visszatekintő ötvössége fontos hivatkozási ponttá vált a Kolozsvár modernizációjával kapcsolatos 19. század végi diskurzusban. Pákei Lajos az Osztrák-Magyar Monarchia létrejöttéhez kapcsolódó új politikai körülmények között karrierjét kezdő első építészgeneráció egyik tagja volt. Pákei Lajos Kolozsváron különböző feladatokat látott el egyszerre, ez a mintázat jelen volt a Monarchia más városaiban is. A bécsi Camillo Sittéhez vagy a czernowitzi Joseph Leitznerhez hasonlóan aktívan alakította át városa városi tereit, építészeti tervekkel készítette az ipari múzeum és az iskola számára, igazgatóként befolyásolta az intézmény oktatási profilját. az ipari szakiskola és az iparmúzeum gyűjteményezési politikája. Pákei Lajos kolozsvári tevékenységének első másfél évtizede alatt több tervet is készített ehhez a kettős funkciójú épülethez. Számos tervváltoztatás után végül 1896 és 1898 között épült fel a múzeum-iskola közös épülete.

A rohamosan növekvő gyűjtemény, a technológiai profilból iparművészeti tárgyak felé elmozduló gyűjteményezés, a növekvő tanulólétszám miatt ez hamarosan szűkösnek bizonyult és egy tisztán múzeumi épület építése vált szükségessé. Az iparmúzeum önálló épülete 1903–1904-ben épült fel az első közös, múzeum-iskola épülettel szemben, szintén Pákei Lajos tervei alapján. Az első, múzeum-iskola épület a korabeli magyar középiskolai építészet építési elveit követte, a technológiai gyűjteményt a főépülethez kapcsolat külső szárnyban kapott helyet. A második – tisztán múzeumi célra tervezett – a legújabb iparművészeti múzeumi épületek példáját követte, jelesül Joseph Schulz prágai 1897–1901 között épült épületét. Pákei Lajos e két kolozsvári épületének története tükrözi az oktatási és múzeumi terek specializálódását, az iparoktatás gyorsan változó modelljeinek jellemzőit és a gyűjtemény folyamatosan alakuló gyűjtemény jelentette építészeti és múzeum vezetői kihívásokat. A tanulmány az iparmúzeum és az ipari iskola alapítását és irányítását Pákei Lajos életprogramjaként értelmezi a Monarchia építészeti modernizációjának és a korszak várostervezés elméleti kereteinek kontextusában.

**Kulcsszavak:** várostervezés, iparmúzeum, szakképzés, iparművészet, iparművészeti múzeum

După întemeierea muzeelor cu specific istoric, arheologic, respectiv de artă plastică de la începutul secolului, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, modernizarea industrială și economică a Ungariei a devenit motorul înființării și construirii muzeelor. Datorită dezvoltării industriei naționale, modernizării economice, sociale și educaționale, în ultimele două decenii ale secolului, muzeele industriale și de artă industrială au reprezentat mai mult de jumătate din totalul înființărilor și al construcției clădirilor cu specific de muzeu. De obicei, aceste instituții uneau într-însele atât funcția muzeală, cât și cea educațională, iar în ceea ce privește distribuția lor teritorială, a dominat capitala (Budapesta) și diferite orașe ale Transilvaniei: între 1867–1897, au fost construite trei muzee industriale, și anume Muzeul Tehnologiei Industriale proiectat de

Alajos Hauszmann din Budapesta (1887–1889), Muzeul Industriei Ținutului Secuiesc din Târgu Mureș al lui István Kiss (1890–1893) și două clădiri ale muzeelor industriale – de către Lajos Pákei, în Cluj (1896-1898 și 1903–1904), un muzeu de arte și meserii (Muzeul de Arte Decorative al arhitectului Ödön Lechner, Budapesta, 1893–1896/1897), un muzeu al științelor naturii (Sibiu, 1894–1895), un muzeu de istorie locală (Muzeul Comitatului Bihor și Muzeul Oradiei, 1895) și un muzeu arheologic (Muzeul Aquincum, Budapesta 1894).<sup>1</sup> În soluționarea arhitecturală a primit un loc decisiv tezaurul clasicizant al formei, abaterea de la aceasta bazându-se pe programul muzeal reflectat în natura materialului din colecție. În stilul renașcentist francez regăsit în bloc în clădirea Muzeului de Arte Decorative al lui Ödön Lechner putem găsi elemente arhitecturale specifice Indiei sau Parției, care se amestecă cu ornamentația maghiară a lui József Huszka, iar Muzeul Aquincum a lui Gyula Orczy, finisat în 1894 și extins doi ani mai târziu a preluat materialul arheologic al antichității clasice.<sup>2</sup> Muzeul de Arte Frumoase ce include galerii cu copii de statui ce evocă antichitatea clasică și totodată funcția de pinacotecă, la origini primind sarcina dublă de instruire artistică și galerie clasică, ca un acord final al acestei ere a problematicii muzeului maghiar a fost distribuit în două clădiri.<sup>3</sup>

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, amplasarea în aceeași clădire a unor muzee și școli a servit la funcționarea lor drept depozite ale unor colecții de mostre și instituții culturale publice. Rolul colecțiilor în educație, direcția și dinamica creșterii lor au fost legate nu numai de schimbarea rapidă a tehnicii și preferințelor, ci și de nevoile sferei publice. În același timp, această funcționalitate multiplă a instituțiilor științifice, expoziționale și muzeale a apărut și din cauza resurselor financiare limitate. Ne putem gândi aici, de exemplu, la Pinacoteca Națională (Országos Képtár) amenajată la nivelul al treilea al palatului Academiei Maghiare de Științe sau la clădirea Școala Regală Maghiară de Desen Tehnic și Colegiul Profesorilor de Artă, în cursul conturării căreia s-a avut în vedere și includerea expoziției și spațiilor didactice ale Muzeului de Artă și Industrie (după 1896 Muzeul de Arte Decorative) din Budapesta, înființat în 1872.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Sinkó Katalin, *Die Entstehung des Begriffs der Volkskunst in den Kunstgewerbemuseen des Zeitalters des Positivismus. Ornament als Nationalsprache*, in "Acta Historiae Artium", 46, 2005, pp. 205–259.

<sup>2</sup> Sisa József, *The Museum of Applied Arts*, in *Motherland and Progress Hungarian Architecture and Design 1800–1900*, Basel 2016, pp. 821–827.

<sup>3</sup> Tóth Ferenc, *Donátorok és képtárépítők. A Szépművészeti Múzeum Modern Külföldi Gyűjteményének kialakulása* (Donatori și ctitori de pinacoteci. Formarea Colecției Străine Moderne a Muzeului de Arte Frumoase), Budapest 2012, pp. 42–44.

<sup>4</sup> K. Sinkó, *Die Entstehung...*, 2012, pp. 253–254. Conceptele strâns legate de *ipari* (industrial) și *iparművészeti* (arte aplicate sau decorative) din terminologia maghiară, traduse în limba română nu exprimă legătura logică strânsă care caracterizează sursele textuale contemporane în limba maghiară și care explică legătura dintre colecțiile celor două tipuri de instituții.

În rândul acestor instituții s-a încadrat și Muzeul Industrial Franz Iosef I din Cluj, împreună cu Școala de Stat de Arte și Meserii pentru Construcții, Industria Lemnului și a Metalelor. O parte semnificativă a carierei lui Lajos Pákei a fost ocupată de înființarea muzeului industrial și a unei școli industriale.<sup>5</sup>



**Fig. 1.** Centrul Clujului dinspre Cetățuie. s. a. Fotografia lui Dénes Szabó. Colecție privată.

Angajat ca inginer-arhitect principal al orașului, după ce în 1880 s-a întors în Clujul său natal, a fost interesat încă din anul 1882 de înființarea unei școli de desen tehnic și educarea meșterilor constructori, respectiv întemeierea unui muzeu industrial. Atelierele de Construcții, Industria Lemnului și a Metalelor, considerate ca fiind precursorile școlii respective, au fost conduse de el începând cu 1884, după cum spune în autobiografia sa: „greul muncii mele l-am dedicat dezvoltării sistemului de educație și formare”. Construcția școlii între anii 1896–1898, planurile de dezvoltare ale școlii ce s-a dovedit neîncăpătoare încă din primul an, apoi înălțarea celei de-a doua clădiri a muzeului industrial, de această dată o clădire total independentă, între 1903–1904, și în cele din urmă activitatea de director a școlii și a muzeului, de organizare a educației, de dezvoltare a colecțiilor și de constituire a muzeului, perioadă

<sup>5</sup> Pákei Lajos önéletrajza, (Biografia lui Lajos Pákei) Kézirat (Manuscris). 1921. Direcția Județeană Cluj a Arhivelor Naționale), Pákei családi levéltár (Fond familial Pákei), Fondul 204. pp. 3–4.



ce a durat până la primul război mondial, acoperă aproape în totalitate cariera activă a lui Lajos Pákei, fapt pentru care putem considera pe bună dreptate înființarea și funcționarea instituției drept programul de viață al lui Pákei. O astfel de combinație persistentă de talent, dăruire și interes multidisciplinar în organizarea și gestionarea muzeelor industriale și a școlilor industriale poate fi observată, după cum vom vedea, și în opera altor arhitecți din monarhia austro-ungară. Dezvoltarea tehnologică mult mai dinamică a deceniilor de la începutul secolului a necesitat cunoașterea și aplicarea noutăților și urmărirea constantă a ultimelor tendințe în evoluție de la conducătorii acestor importante instituții ale modernizării (Fig. 1).

### **Influența modelelor de muzee și școli industriale la Cluj**

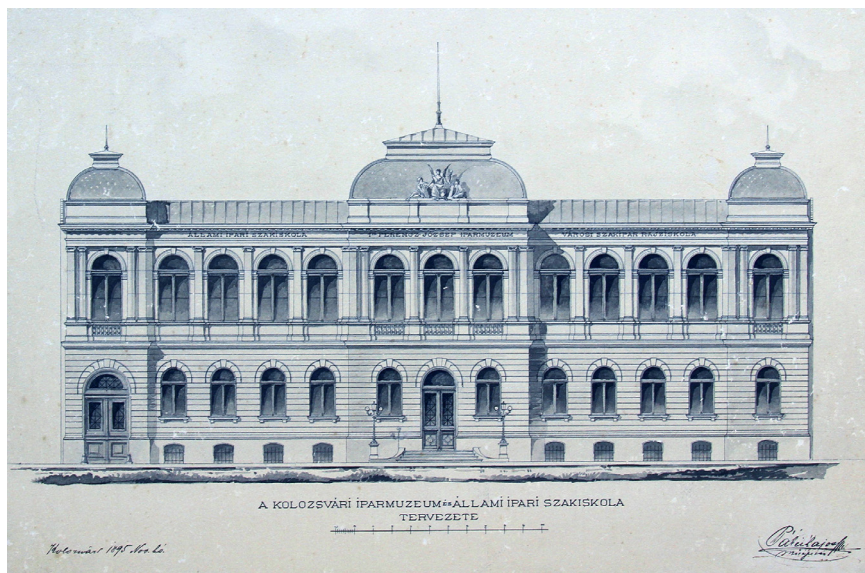
După cum se știe, în continuarea anilor de studii la Budapesta și München, Lajos Pákei a devenit elev al lui Theophil Hansen la Academia de Arte Frumoase din Viena începând cu 1876, care a influențat semnificativ peisajul urban vienez al istorismului târziu. Între 1880 și 1884, ca inginer-arhitect principal al Clujului, mai apoi ca director de specialitate a școlii industriale, ca director al muzeului industriei și ca arhitect practicant, numele său nu este asociat doar cu proiectarea numeroaselor clădiri publice și private, ci și cu crearea imaginii moderne istoriciste a orașului. Opera sa, transformatoare din temelii a peisajului urban, include multe clădiri ale pieței centrale și ale Parcului Mare/Central. Nevoile de reprezentativitate ale orașului au fost satisfăcute prin construirea hotelului New York în colțul de sud-vest al pieței centrale, renovarea Colegiului Unitarian, clădire de importanță majoră a Clujului de pe vremea Reformei, respectiv a casei în care s-a născut Matia Corvin, care face referire la valoarea orașului renascentist, precum și construirea pedestalului pentru grupul statuar al lui Fadrusz (Matia Corvin). Stilul de viață al burgheziei urbane moderne a cerut transformarea Parcului Central, unde cazinoul și pavilionul de patinaj sunt, de asemenea, legate de numele lui Pákei, precum Școala Profesională Regală Maghiară de Stat a Industriei Lemnului și Metalelor, dar și Muzeul Industrial Franz Josef I., de pe strada Morii/Barițiu, care duce spre parc.<sup>6</sup>

Un moment important în modernizarea orașului a fost înființarea și construirea unei școli industriale, precum și a unui muzeu al industriei la sfârșitul secolului al XIX-lea; pe lângă conducerea orașului, la înființarea sa au participat și organizațiile meșterilor și o parte semnificativă a intelectualității locale. Originea relației dintre școală și colecție, ideea muzeului modern maghiar în sine a pornit din

---

<sup>6</sup> În text se folosesc diferite denumiri pentru aceeași școală profesională industrială, având în vedere schimbările denumirii instituțiilor: Școala Profesională de Stat pentru Industria Lemnului și a Metalelor / Școala Profesională Regală Maghiară de Stat pentru Industria Lemnului și Metalelor / Școala de Construcții, Industria Lemnului și Metalelor din Cluj / Școala de Construcții, Industria Lemnului și Metalelor.

Transilvania. Și ne gândim aici la renovarea colegiului din Aiud la începutul secolului al XVIII-lea și extinderea colecțiilor sale, pregătirea inventarelor și a mobilierului pentru depozitarea cărților, în legătură cu care mai multe versiuni ale termenului de *muzeu* apar pentru prima dată în contextul maghiar.<sup>7</sup>



**Fig. 2.** Fațada principală a clădirii comune a Muzeului Industrii Tehnologice Transilvane din Cluj-Napoca (Muzeu Tehnologic Industrial "Franz Josef I al Austriei") și a Școlii Profesionale de Construcții, Industria Lemnului și Metalelor, proiectată de Lajos Pákei și construită între 1896 și 1898. Proiect din noiembrie 1895. Arhiva Bisericii Unitariene din Cluj (ABUdC). Material Pákei, I-B-043. Reproducere: Lehel Molnár.

Pentru a înțelege diferitele procese legate de muzeul și școala industrială din Cluj, pe lângă școlile industriale din Viena, Linz și Graz ce serveau drept exemplu, putem face o paralelă cu școala industrială și muzeul industrial din Cernăuți, capitala Bucovinei, care este în multe privințe asemănătoare cu Transilvania. În ceea ce privește construcția de școli, organizarea industriei, metodologia educațională, Camillo Sitte în Austria și Josef Laizner în Bucovina au jucat un rol foarte asemănător cu cel al lui Pákei. Nu avem dovezi nemijlocite despre faptul că Lajos Pákei ar fi avut cunoștințe în legătură cu ideile lui Camillo Sitte (1843-1903) despre urbanismul istoricist, dar acest lucru este posibil. Ca student al lui Hansen trebuia să fi aflat

<sup>7</sup> Vita Zsigmond, *Az első erdélyi házi múzeumok és a múzeumi gondolat kialakulása (Primele muzee acasă transilvănene și apariția ideii de muzeu)*, în Vita Zsigmond, *Művelődés és népszolgálat*, Bukarest 1983, pp. 36-43.

despre foarte cunoscuta publicație din 1889 a lui Sitte, care urmărea, atât prin munca sa teoretică, cât și în practică, reînnoirea arhitecturii urbane. Urmărind oscilațiile arhitecturii din întreaga lume, precum pe cele din Viena și Austria – conform intrărilor pe baza inventarului muzeului industrial – Pákei poate fi considerat implementatorul ideilor arhitecturale ale maestrului austriac.<sup>8</sup> În afară de ideile sale urbane, Camillo Sitte a fost și un inovator ca profesor de școală industrială: între 1875 și 1883, în calitate de director al Staatsgewerbeschule din Salzburg, a fondat specializarea de *Fotografie și alte reproduceri* (Abteilung für Photographie und Reproduktionsverfahren), de pionierat, pe care apoi a fost invitat s-o administreze din 1889 până în 1903, datorită noutății ei. Chiar dacă nu putem vorbi și despre arta fotografiei, totuși în sistemul de învățământ din Cluj, direcționat de Pákei, instruirea orientată spre practică, implementată în Austria a fost realizată asemănător, dorindu-se găsirea unei soluții la provocările actuale – prin formarea meșterilor cu cunoștințe moderne despre materiale și mașini conform conjuncturii construcțiilor, s-a dorit remedierea problemei arzătoare a construcțiilor din orașele maghiare din provincie.<sup>9</sup>

Impactul principiilor lui Camillo Sitte, profesor de școală profesională, arhitect și urbanist din Viena, asupra vieții lui Lajos Pákei ar merita un studiu independent. În absența cercetărilor de bază, am dori doar să atragem atenția asupra acestei conexiuni cu siguranță existente. Inventarul bibliotecii Muzeului Industrial – aflat sub conducerea lui Lajos Pákei – arată că Pákei a urmat în continuare și după anii petrecuți la Viena discursul legat de arhitectură, respectiv educația arhitecturală și cea industrială din țările vorbitoare de limba germană. Principiile publicației lui Camillo Sitte din 1889 (*Der Stadtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen* – care avea deja patru ediții publicate în 1909) pot fi văzute și în re-proiectarea orașului Cluj-Napoca. În ideile sale, legate inițial de reconstrucția Vienei imperiale, Sitte a argumentat pentru construcțiile istoriciste bazate pe structura urbană istorică a orașului. Gândurile lui Sitte cu privire la adoptarea modernizată a principiilor științifice, artistice și arhitecturale ale umanismului italian s-ar putea să fi căzut pe un teren fertil în Cluj-Napoca, care a căutat să reînvie gloria Renașterii. După călătoriile sale în Italia, Franța și Germania, Sitte a rezumat principiile arhitecturii urbane în care se îmbină nevoia de reprezentativitate, accentul pe un spațiu public modern locuibil, igiena și practica integrării sistemelor de

<sup>8</sup> Andrew Herscher, *Städtebau as Imperial Culture. Camillo Sitte's Urban Plan for Ljubljana*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", LXII, 2003, vol. 2, pp. 212–227.

<sup>9</sup> "În capitală circumstanțele sunt mai ordonate în cazul industriei de construcții, în timp ce în orașele din provincie, cu puține excepții, în ciuda decretului de calificare menționat mai sus, noțiunile de zidar, constructor și arhitect sunt complet confuze." Értésítő a Kolozsvári Erdélyrészi Technológiai Iparmúzeum, az Államilag Segélyezett Építő-, Fa- és Vas-Ipari Tanmúhelyek s a Központi Felsőbb Szakipar-Rajziskola Működéséről az 1890/91. Tanévben. (Buletinul Muzeului Tehnologiei Industriale din Cluj, al Atelierelor de Construcții, Industria Lemnului și a Metalelor, respectiv al Școlii Superioare Centrale de Desen Tehnic Industrial pentru anul școlar 1890/91.) Kolozsvár 1891, p. 5.

transport orășenesc în țesătura urbană, realizând o operă durabilă aplicând aceste principii în contextul istoricismului. Ideile sale în ceea ce privește Viena nu s-au concretizat, dar au avut un efect demonstrabil în alte orașe ale Monarhiei.<sup>10</sup>

Născut în Moravia, Josef Laizner s-a realizat la Cernăuți, cariera sa având multe asemănări cu cea a lui Pákei: oportunitățile socio-culturale, educația lor le-a permis un model de carieră asemănător, de formatori de constructori-arhitecți și de urbanisti în cele două orașe ale Monarhiei cu aspirații de capitale regionale. Nevoia unei școli/academii tehnice în Cernăuți, capitala Bucovinei, a apărut încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, primii pași fiind făcuți la sfârșitul anului 1871, când consiliul orașului a solicitat Ministerului Educației din Viena o școală industrială de tehnologie, modelată pe baza instituțiilor din Viena, Graz, Praga, Brno și Lvov, pentru a promova dezvoltarea industrială a Bucovinei. Instituția deschisă în luna noiembrie a anului 1873 a fost condusă în primii ani de Joseph Wesel, fost profesor al Facultății de Inginerie din Graz. Câștigătorul concursului pentru postul de director anunțat în 1878, Josef Laizner, s-a născut la Brno, intrând în anii 1850 la școlile superioare de desen tehnic din orașul natal și din Praga. El a condus școala industrială de la Cernăuți timp de 17 ani, până la moartea sa în 1895 și, pe lângă organizarea educației, de numele lui se leagă proiectarea multor clădiri publice ale orașului. Nu este o coincidență nici faptul că evenimentele care au condus la ridicarea clădirii independente a școlii au fost accelerate după numirea sa în funcția de director. Extinderea orașului a urmat procese similare cu cele din Cluj, ca parte a urbanizării intensive, școala industrială planificată pe Neuweltgasse – o nouă paralelă cu Clujul – a fost construită pe parcela de lângă școala elementară, conform planurilor directorului Laizner, începând cu sfârșitul anului 1882. Șase ani mai târziu, clădirea muzeului industrial, construită, de asemenea, după planurile lui Josef Laizner, a fost inaugurată lângă școala industrială.

Astfel, fenomenele observate la Cernăuți – concentrarea într-o singură mână a planificării urbane, administrarea muzeului industrial și a școlii industriale, dezvoltarea metodologiei educaționale a școlii industriale și dezvoltarea colecției muzeale – ne amintesc pas cu pas de Cluj. Problemele cauzate de dezvoltarea urbană explozivă păreau să ducă la soluții similare în întreaga Monarhie. Privind clădirile școlilor proiectate de Lajos Pákei, se poate observa asupra lor și efectul călătoriei sale de studii în Austria. Anuarele clujene descriu în detaliu clădirea Staatsgewerbeschule din Graz care, la fel ca la Cluj, dispunea de săli de desen și de teorie în aripa dinspre stradă, iar în spate au fost amplasate diferite ateliere. Clasele erau mari, luminoase și iluminate de arzătoare cu gaz. În conformitate cu profilul industriei lemnului, pe pereții sălilor de clasă mobilate erau așezate modele de sculptură, biroul directorului era „mobilat regește” cu mobilier realizat în școală, iar institutul își construia în mod regulat mobilierul cu elevii săi pentru propriile nevoi.

---

<sup>10</sup> A. Herscher, *Städtebau as Imperial Culture...*, p. 220.

Există multe aspecte comune în istoria muzeelor industriale și a școlilor industriale ale Monarhiei, primul dintre acestea fiind des întâlnit: amplasarea muzeelor în sedii temporare. Școala de Industrie din Viena a funcționat în atelierile Sigl'schen Lokomotivfabrik în anii 1860, iar colecția Școlii de Tehnologie din Budapesta a fost găzduită inițial în Grădina Beleznay, la fel cum și primele cursuri au fost organizate aici. Și Muzeul Industrial din Cluj a funcționat în mai multe locuri: în clădirea Parohiei Sf. Mihail, în Casa Szentkereszty, apoi în piața centrală a orașului pentru o perioadă de timp. Această căutare a unui loc potrivit a fost parțial legată de schimbul rapid al nevoilor, noile materii prime, provocările pe care le reprezenta continua evoluție tehnologică și modul în care acestea au fost prezentate și predate în școli. Din acest motiv, școlile industriale și muzeele industriale au fost caracterizate de o dinamică de specializare mult mai rapidă decât alte instituții de învățământ secundar, respectiv muzeale: învățământul tehnic a fost desființat în școlile civile (Realschulen) din Viena începând cu anul școlar 1867-1868, informațiile legate de industrie continuând să fie transmise de către școlile industriale. Pentru prima dată în Monarhie, în 1877 a început predarea tehnicii și reproducției fotografice la Staatsgewerbeschule din Salzburg, fiind apoi transferată în 1886 la o instituție similară din Viena, făcând astfel posibilă predarea noii tehnologii unui public mult mai larg. Pe lângă József Eötvös și Ágoston Trefort, activitățile unora ca Jenő Zichy, Adolf Szabóky, József Sztérényi și alții au vizat recuperarea rapidă a industriei maghiare, pe baza adoptării rapide a reglementărilor legislative. În anul Compromisului austro-ungar (Ausgleich), la 15 septembrie 1867, a fost reînființată Asociația Națională Maghiară a Industriei, care a devenit motorul dezvoltării industriale alături de Ministerul Religiei și Educației Publice. Un an mai târziu, legea XXXVIII. din 1868, care privea obligativitatea educației, a creat și posibilitatea educării ucenicilor, revenind în 1884 cu unele corectări la articolul XVII, așa numita lege a industriei.

Datorită naturii lor, școlile industriale combinau de obicei mai multe tipuri de clase: în Viena, în aceeași clădire se afla clasa pentru Construcții și Industrie Mecanică, unele cursuri, cât și o școală profesională de desen. Existau cursuri de instruire în construcții, industria lemnului și a metalelor la Cluj și la Târgu Mureș, iar la Odorheiu Secuiesc au fost predate cursuri de industria sculpturii în piatră și a modelării în lut.<sup>11</sup>

Muzeele industriale și școlile industriale aparțineau cartierelor nou construite ale orașelor, clădirile lor monumentale ce reflectau conștiința burgheză erau adesea situate în zona de atracție a spațiilor și instituțiilor culturale și recreative. Astfel a fost amplasată clădirea școlii industriale Rudolfskai din Salzburg, iar la Cluj prima clădire adăpostind un muzeu și o școală a fost construită pe strada Morii/ Barițiu, lângă Parcul Mare și teatrul de vară. Acest tip de instituție nu mai putea răspunde în mod adecvat dinamicii relațiilor sociale și economice care se transformaseră odată cu primul război mondial, soarta ei

---

<sup>11</sup> Gyarmati Zsolt, *Nyilvánosság és magánélet a békeidők Kolozsvárán (Spațiu public și privat în Clujul perioadei Belle Époque)*, Kolozsvár 2005, pp. 16–20, 35.



fiind transformarea sau desființarea. Technisch-gewerbliche Bundeslehranstalt din Viena a devenit un institut în afara sistemului de învățământ, instituția din Düsseldorf a încetat să mai existe în 1918, iar Muzeul Tehnologiei Industriale din Budapesta a funcționat exclusiv ca instituție de testare a materialelor, începând cu anul 1921. Apariția unor noi tehnologii de fabricație, noi practici de proiectare, transformarea transferului de cunoștințe, popularizarea fotografiei și, în general, caracteristicile modernismului dintre cele două războaie mondiale au cauzat pierderea funcției muzeelor industriale. Acestea, și nu neapărat schimbarea imperiului, au fost motivul pentru care instituțiile din Cluj și Târgu Mureș nu au supraviețuit în forma lor originală.

### **Influența discursului din Ungaria privind muzeele și școlile industriale asupra proceselor clujene**

Noile nevoi ale industriei datorate schimbărilor rapide, perimarea modelelor de educație datorate dezvoltării tehnologice, a colecțiilor de mostre industriale, a instrumentelor și a echipamentelor au necesitat o adaptare rapidă la noile strategii legate de tehnologie, de muzeele și școlile industriale. Nimic nu caracterizează mai bine rolul destinat muzeelor ce găzduiesc colecții de artă aplicată, decât faptul că personalitățile proeminente maghiare ale dezvoltării industriale au jucat un rol semnificativ în crearea lor. În „memoriile” lui Soma Mudrony, directorul Asociației Industriale Naționale, scrise în anii 1880, viziunea pozitivistă a istoriei care descrie dezvoltarea industrială a devenit un argument în favoarea modernizării: precursorii dezvoltării industriale de pe alte meleaguri apar ca paradigme care se transcend reciproc: după întemeierea primei instituții moderne de educație a artelor industriale și aplicate, Conservatoire des Arts et des Métiers din Paris (1794), următoarea etapă a fost înființarea Muzeul South Kensington (1853) pe baza experienței primului târg mondial din Londra. Caracteristicile acestei epoci au fost școlile industriale și cele de perfecționare din Germania de Sud, bazate pe experiența Târgului Mondial din Philadelphia al anului 1876, Universitatea de Artă și Industrie din Moscova – proeminentă în ceea ce privește metodologia educațională –, înființată în 1825 de contele Serghei Stroganov și reformată în anii 1860, respectiv cel mai recent tip de școală din învățământul industrial, reprezentat de ateliere specializate în artă industrială stabilite în Austria. Metodele britanice bazate pe interdependența școlii și a muzeului, cele germane bazate pe materiile prime locale, pe nevoile pieței și pe tradițiile industriei, metodele austriece bazate pe ateliere pentru ucenici, orientate spre practică în cadrul aceiași instituții, au devenit principalele modele de educație industrială din Ungaria.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Mudrony Soma, *Iparpolitikai tanulmányok a hazai ipar emelésé tárgyában. (Studii politice privind dezvoltarea industriei interne)*. Budapest 1877, pp. 97–107.

Modernizarea sistemului industrial maghiar a însemnat o schimbare bruscă pentru industrie, care a părăsit sistemul breslei foarte târziu, în 1872. Direcția transformării a mers pe producția specializată, dar schimbarea a afectat și industria artei. Potrivit ideilor artiștilor aplicate a perioadei, Mudrony a văzut sarcina muzeului și a școlii în estetizarea produselor industriale, iar acest aspect a fost inseparabil în muzeele de „artă” și „industrie” ale perioadei, precum Muzeul de Artă Aplicată din Budapesta și Muzeul Tehnologiei Industriale din Cluj. În 1880, Károly Keleti, economist, statistician, politician industrial și Mudrony Soma, au dat o interpretare triplă conceptului de muzeu industrial, care a combinat cele trei funcții ale sistemului muzeal industrial: rolul muzeului „balcanic” (comercial) în domeniul artelor industriale (artelor aplicate), al tehnologiei și al comerțului. Aceasta a reunit de fapt aspectele tehnice, artistice și de afaceri ale sistemului muzeal industrial care venea în sprijinul dezvoltării industriale.

Muzeul Industrial de Tehnologie din Budapesta, împreună cu Școala Industrială Superioară de Stat care funcționa în aceeași clădire cu acesta, a fost cea mai importantă instituție cu funcție dublă de dezvoltare industrială. Muzeul era compus dintr-o colecție de instrumente și mașini, o colecție de eșantioane care prezenta produsele finite și materiile prime, săli de desen, respectiv o bibliotecă de ilustrații și cărți tehnice. Instituția ce funcționa finanțată din bugetul central și sub supravegherea Ministerului Cultelor și Educației, pe lângă funcțiile de educație, colectare și prezentare, a fost responsabilă de monitorizarea constantă a industriei rurale și de „răspândirea cunoștințelor profesionale prin ilustrare.” Tocmai cea din urmă a făcut din muzeele industriale instituții contemporane și inovatoare în termeni actuali. Accentul pe rezultatele materiale și active ale inovației, cele mai recente dezvoltări, au justificat eliminarea materialelor, instrumentelor și echipamentelor învechite din colecție, „depășite” conform terminologiei contemporane, și vânzarea sau transferul acestora în beneficiul instituției.

În paralel cu înființarea Muzeului Industrial de Tehnologie din Budapesta, a început în anii 1880 înființarea de școli și muzee industriale în diferite părți ale țării, bazate pe materiile prime locale și pe artizanatul în stil istoric, pe industria casnică sau pe industria mică. Orfevrăria din epoca Renașterii, ca industrie istorică, și posibilitățile locale moderne au fost conectate în proiectul formulat de consilierul ministerial Lajos Hegedüs în legătură cu muzeul industriei tehnice (tehnologic) care urma să fie înființat la Budapesta. Argumentând în favoarea înființării unor muzee industriale care să fie constituite în mai multe orașe ale țării, el a spus în legătură cu orașul Cluj: „bogata Transilvanie de odinioară, patria industriei meșteșugărești numită orfevrărie, care s-a remarcat timp de secole prin minunatele sale lucrări emailate și filate”. Hegedüs și-a imaginat o rețea națională de muzee industriale în centrele industriei maghiare: pe lângă Budapesta în Pozsony (Bratislava) și în orașele miniere din Ungaria de Nord, în Győr, Veszprém și Pécs, în Kassa, Munkács, Oradea, Timișoara, iar în Transilvania la Cluj, la Brașov și în câteva orașe din Ținutul Secuiesc. Din cele aproximativ cincisprezece

muzeu industriale propuse, au fost înființate până la urmă trei, pe lângă cel din Budapesta, în „capitala” maghiară și cea secuiască a Transilvaniei, ele fiind prioritare în vederea dezvoltării industriale regionale: Cluj și Târgu Mureș.<sup>13</sup>

Modelul instituției duble – muzeal și educațional – budapestane ne servește la a înțelege practica clujeană a lui Pákei. Conceptul de muzeu industrial s-a referit atât la muzeele implicate în dezvoltarea industrială, cât și la acel muzeu industrial tehnologic ca instituție independentă, care se limita la prezentarea materiilor prime, a materialelor auxiliare, a inovațiilor tehnice și tehnologice, a metodei și a mijloacelor de producție. Pe lângă muzeul industrial, în vederea dezvoltării artistice a industriei (Muzeul de Arte Decorative), al doilea tip de instituție pentru dezvoltare industrială a fost muzeul meseriilor tehnologice, completat în al treilea rând de un așa-numit muzeu „balcanic” (comercial), ce ajuta la ajungerea pe piață a produselor finite.

Impulsul final pentru înființarea Muzeului Industrial din Cluj a fost dat de adoptarea statutului Muzeului de Artă și Industrie (Muzeul de Arte Decorative) în 1879.<sup>14</sup> Pe lângă aspectul artistic al producției industriale, a devenit necesară înființarea unei instituții pentru transferul de cunoștințe tehnice și tehnologice. Atelierele educaționale industriale de stat au fost deschise în sfârșit la Budapesta în 1884, la finele aceluiași an s-a deschis Școala Centrală de Desen Vocațional, iar în 1888 Muzeul Industrial Tehnologic. Instituția a fost în cele din urmă înființată pe baza experienței călătoriei de studiu a consilierului ministerial Lajos Candid Hegedüs, pe baza exemplelor din Austria și Germania. Profilul principal al noului muzeu tehnologic s-a bazat inițial pe industria prelucrării lemnului, după modelul Technologisches Gewerbemuseum din Viena. Pe lângă industria lemnului, integrarea industriei metalelor și a mașinilor în profilul instituției a apărut pentru prima dată în propunerea lui Ödön Steinacker legată de Muzeul Industrial de Tehnologie din Budapesta, în 1880, acest model fiind realizat în cele din urmă la Cluj.

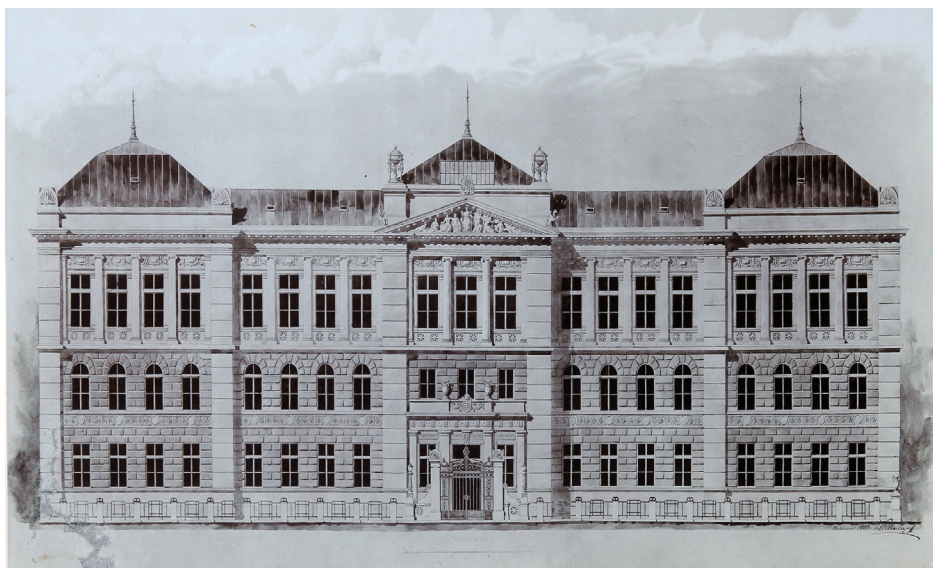
---

<sup>13</sup> [Hegedüs Lajos], *Hegedüs L[ajos]. C[andid]. m. kir. miniszteri tanácsosnak a dél-németországi iparmuzeumok s a Budapesten felállítandó műszaki iparmuzeum tárgyában tett jelentése (Raport întocmit de L[ajos]. C[andid]. Hegedüs, consilier al ministrului, privind Muzeele Industriale din Germania de Sud și viitorul Muzeu Tehnic Industrial din Budapesta)*, in „Jelentések és javaslatok a Budapesten létesítendő Műszaki Iparmúzeum tárgyában (Rapoarte și sugestii pe tema Muzeului Industriei Tehnice care urmează să fie înființat la Budapesta)”, Budapest 1881, p. 41.

<sup>14</sup> Gaul Károly, *A Magyar Királyi Technológiai Iparmúzeum alapításának, fejlődésének és működésének története (Istoria înființării, dezvoltării și a activității Muzeului Industrial Regal Maghiar)*, Budapest 1913, pp. 9, 11-12. La dezvoltarea industrială au participat meșteșugari, lideri de asociații, parlamentari și consilieri ministeriali. În cadrul unei ședințe din 28 decembrie 1880 (la care a participat Ágoston Trefort, Lajos Hegedüs, Károly Keleti, Imre Németh, Pál Gönczy, Sándor Hegedüs, Károly Ráth, Soma Mudrony, Ödön Steinacker, Károly Posner și Endre Thék), după prezentarea numeroaselor păreri înainte, în scris, s-a discutat despre propunerea lui Károly Keleti și Soma Mudrony bazată pe trei piloni, respectiv proiectul lui Lajos Hegedüs pentru înființarea unei instituții după modelul Technologisches Gewerbemuseum din Viena. Exemplele din străinătate nu au oferit o soluție viabilă și aplicabilă în totalitate pentru situația internă, așa că ministrul responsabil pentru coordonarea dezvoltării i-a trimis pe Lajos Hegedüs și Ödön Steinacker să studieze în sudul Germaniei, la München și Stuttgart.

Conform lui Steinacker procedeul cel mai rentabil și practic ar fi fost plasarea temporară a instituției de la Budapesta în Grădina Beleznay, iar pe termen lung amplasarea acesteia în aceeași clădire cu Muzeul de Arte Decorative, la parterul acestuia, dotat cu magazine și depozite. Conceptul de clădire industrială centrală conectată la muzeul industrial tehnologic a fost ridicat de Károly Ráth, însă acest lucru a avut loc numai după predarea clădirii comune, din cauza lipsei de spațiu. Administrația comună a Școlii Industriale Superioare și a Muzeului Industrial de Tehnologie, consolidarea reciprocă a rolului lor în dezvoltarea industrială, a durat de la înființare până în 1907. Separarea responsabilităților celor două instituții se pornise mai devreme. Începând cu înființarea muzeului s-au organizat cursuri și instruirii suplimentare (curs de specializare industrială, practică în ateliere, contabilitate), această sarcină fiind preluată de Școala Industrială Superioară din 1900. Din 1907 muzeul a fost administrat de Károly Gaul, care, în același timp cu numirea sa, a numit specialiști de la Școala Profesională Maghiară de Prelucrare a Argilei, Școala Profesională de Construcții, Industria Lemnului și Metalelor din Cluj și alte instituții din Budapesta pentru supravegherea tipurilor de industrii prezentate în muzeu.<sup>15</sup>

La fel cu prima clădire comună de școală și muzeu a lui Lajos Pákei (Fig. 3) și ulterior palatul Muzeului de Arte Decorative al lui Ödön Lechner, amplasarea instituției



**Fig. 3.** Fațada principală a clădirii Muzeului Tehnologic Industrial "Franz Josef I al Austriei" din Cluj-Napoca, proiectată de Lajos Pákei și construită între 1903 și 1904. Proiect din 1903. ABUDC. Material Pákei, I-B-045. Reproducere: Lehel Molnár.

<sup>15</sup> Steinacker Ödön, *Elvi és szervezeti alaponalak a Budapestten létesítendő technologiai museum felállítása iránt (Conceptele teoretice și organizatorice de bază privind înființarea muzeului tehnologic din Budapesta)*, în „Rapoarte și sugestii...” p. 45; K. Gaul, *Istoria înființării...*, 1913, pp. 20–22.

din Budapesta care combină sarcinile muzeale și educaționale a fost rezolvată de palatul construit de Alajos Hauszmann, la întâlnirea străzii Népszínház cu bulevardul József. Fațada reprezentativă orientată spre piață ascundea spațiile asociate funcției de muzeu. Clădirea separată predată în 1889, a oferit o posibilitate de extindere a profilelor instituționale; astfel a devenit posibilă extinderea profilului de colectare la toate sectoarele mici și de producție, la sugestia anterioară a lui Mudrony și a lui Ráth.

La fel ca la Cluj, colecțiile Muzeului Industrial de Tehnologie din Budapesta, împreună cu funcțiile lor instituționale, se transformau în continuare. Materiile prime, semifabricatele și produsele finite au fost incluse în colecția de eșantioane din industria lemnului și a metalelor în primii ani, iar prin desenarea și copierea lor (eșantionare) li s-a oferit meșterilor posibilitatea de a afla noutățile. Pe lângă seria de mostre de lemn, mobilierul curbat, uneltele și modelele de fabricare a mașinilor, șipcile de cadru, au fost incluse în colecția prelucrării lemnului și produse finite, respectiv unelte. Colecția prelucrării metalului includea minereuri de fier, produse semifabricate, profile laminate, accesorii pentru uși, ferestre și mobilier, completate cu lucrări de lăcătușerie decorativă, modele de structuri metalice și unelte. Pe măsura extinderii au fost adăugate țesături, piele, hârtie, ceramică, materiale electrotehnice, semifabricate, modele de produse, unelte și mașini. Rata de creștere a obiectelor a dus la supraaglomerare, astfel încât unele produse considerate învechite – după cum era prevăzut și în statut –, au fost scoase din colecție, precum acele obiecte ce se schimbau repede, care, la acea vreme, în străinătate erau prezentate numai în expoziții temporare. Materiile prime, semifabricatele, produsele industriale mai simple și instrumentele cunoscute în mod obișnuit au fost distribuite în școlile profesionale din mediul rural în 1903. Drept urmare, colecțiile au fost transformate în colecții școlare, unde au fost prezentate doar soluții mai neobișnuite, unice din punct de vedere tehnologic și cele ce puteau fi utilizate în educație.<sup>16</sup>

### **Lajos Pákei, organizatorul sistemului de educație industrială**

Prioritățile politicii educaționale de după Compromisul austro-ungar din 1867 (Ausgleich) și obiectivele educaționale definite central au apărut în școlile industriale de la începutul anilor 1890. În multe cazuri școlile locale au fost integrate în sistemul național de învățământ public cu ocazia naționalizărilor din jurul anului 1892 și adesea au renunțat la profilul individual de formare, încadrându-se în programele de învățământ centralizat. În cazul Clujului, obiectivele stabilite de întreținătorii școlii inițiale, orașul, Camera și societatea industrială, nu s-au schimbat după naționalizare, însă, elevii care au ajuns la instituția deja încadrată în sistemul

---

<sup>16</sup> K. Gaul, *Istoria înființării...*, 1913, pp. 15, 26–27.

național au transformat instituția: caracterul de reproducție inițial închis s-a „deschis” parțial, însemnând că s-au înscris tot mai mulți elevi cu ascendență paternă având cel puțin o școală secundară, au sosit din ce în ce mai mulți din părți îndepărtate ale țării și ale Monarhiei, iar în anii 1910 chiar și din străinătate.

Intenția de a înființa un muzeu industrial în Cluj pentru a sprijini pregătirea în domeniul industrial datează din 1882, când contele Gyula Schweinitz, membru corespondent al Camerei Cluj, a prezentat un proiect pe această temă.<sup>17</sup> Conform proiectului, scopul muzeului era prezentarea unor mostre de obiecte de producție străină cu șanse de succes pe piața internațională și internă, ale materiilor prime necesare producției lor, precum și prezentarea de bunuri industriale străine, agregate, instrumente, desene industriale și lucrări către meșterii maghiari, precum și „pentru a promova exporturile către est și pentru a-i familiariza pe meseriașii noștri cu stilul „balcanic”.”<sup>18</sup> Conform planului, cele cinci departamente ale muzeului ar fi inclus materiile prime în prima secție și mostre ale produselor industriale din trecutul istoric și modern în secția a doua, comercializabile în special în țară și în străinătate, dar mai ales în est, colecția cu caracter tehnologic în secția a treia, instrumente, unelte, mașini pentru industrie și agricultură, o expoziție industrială și agricolă permanentă în secția a patra, iar în secția a cincea prototipuri de producție străine, modele și o bibliotecă de specialitate. Propunerea a inclus, de asemenea, înființarea unei stații de analiză chimică. Camera a discutat și a susținut proiectul în cadrul reuniunii sale din 12 mai 1882, a înființat un comitet de membri ai camerei (Dezső Sigmond, Lajos Bak, Vilmos Fischer, Henrik Finály, Antal Hátsek, Albert Polcz, Ferenc Tauffer, Miklós Tömösváry), Károly Békésy a devenit directorul asociației pentru industria casnică, iar Vilmos Gamauf a fost pus în funcția de secretar al asociației economice naționale. Înființarea muzeului a fost discutată de Camera de Industrie în 1884 în legătură cu o altă comunicare a lui Zsigmond Gámán, ca urmare a inițiativei de interes, iar un an mai târziu, o mică delegație condusă de Lajos Pákei a cumpărat articole la Expoziția Generală Națională de la Budapesta. Muzeul a fost în cele din urmă înființat printr-o decizie a Camerei de Industrie având o direcție comună cu atelierelor și școala de desen. Muzeul Industrial și-a luat numele de „Franz Josef I” în cinstea vizitei din 1887 a lui Franz Josef și a fost deschis la 26 decembrie 1888 în prima locație temporară, spațiile închiriate în clădirea parohială din centru. Muzeul creat pe lângă școala industrială de mai târziu în vederea susținerii educației din aceasta și-a

<sup>17</sup> [Schweinitz Gyula], *A Kolozsvárt alapítandó erdélyrészi iparmúzeum tervezete. A kolozsvári kereskedelmi és iparkamarához benyújtotta gr. Schweinitz Gyula (Proiect în privința înființării Muzeului Industrial al Transilvaniei la Cluj. Depus la Camera de Comerț și Industrie din Cluj de către contele Gyula Schweinitz), Kolozsvár 1882.*

<sup>18</sup> *Buletinul...*, 1890, p. 8. În terminologia maghiară de la sfârșitul secolului al XIX-lea cuvântul „keleti” avea mai multe sensuri. S-a referit la Est ca locație geografică, la „oriental” ca referință culturală și la statele din Balcani ca țări țintă de expansiune economică. În acest caz, al treilea sens este relevant.



menținut, în cele din urmă, o relație vie cu educația pe tot parcursul existenței sale, echipamentele demonstrative, șabloanele și modelele din ghips expuse în sălile de clasă ale școlii au fost înregistrate în cartea de inventar a muzeului pe lângă exponatele muzeului.

Conjunctura înființării școlilor și muzeelor industriale din țară la începutul anilor 1880 și 1890 a creat o competiție specifică între aceste instituții, lucru ce a avut în cele din urmă un efect negativ asupra dezvoltării colecțiilor prin donații și achiziții bazate pe colaborarea de la începuturi: „colectarea se întâmplă din mai multe locuri, deci donațiile sunt împărțite; dar cu cât cererea este mai frecventă, cu atât dorința de a dona este mai slabă.” Lajos Pákei a făcut mai multe planuri pentru muzeul și școala industrială, precum și pentru școala profesională de desen, pentru prima locație a triplei instituții, de la colțul străzilor Kül- și Bel Torda (Universității și Avram Iancu), părea potrivită o parcelă deținută de oraș, unde exista un atelier de sculptură în piatră, pentru a cărui „fațadă monumentală” a făcut mai multe planuri.<sup>19</sup> Muzeul a început să fie finanțat de stat în 1892, iar integrarea sa în sistemul național al învățământului profesional industrial a însemnat și lansarea unor clase suplimentare. În același timp, denumirea instituției a fost schimbată în Școala Profesională de Stat pentru Industria Lemnului și a Metalelor - Cluj, în Transilvania fiind preluată metodologia ei de către școlile din Arad, Târgu Mureș și Odorheiu Secuiesc, care au fost înființate în același timp.<sup>20</sup> Rolul remarcabil al instituției din Cluj este indicat nu numai prin transferul metodologiei sale, ci și prin faptul că instruirea la nivel de muzeu industrial și școală industrială – adică un muzeu industrial și o școală industrială care funcționează într-o clădire comună sub conducerea unui singur director –, pe lângă cea din Cluj, a avut loc doar la Budapesta (Fig. 4).

Astfel, strategia de colecționare a Muzeului Industrial din Cluj bazată pe inovații a fost determinată fundamental de către școala industrială.<sup>21</sup> Scopul școlii a fost înlesnirea dezvoltării industriei locale - urbane și județene, iar pentru realizarea ei

---

<sup>19</sup> „După ce moțiunea a fost acceptată și, deși pare ciudat că fiind inginer șef cu experiență, am făcut nu mai puțin de 10 planuri de construcție pentru loturile de teren diferite și potrivite și care au putut fi obținute în oraș. Astfel, a fost posibil să se desemneze un teren adecvat scopului; [...] - așa cum se întâmplă de obicei în ciuda suprafeței clădirii, am reușit să câștig doar jumătate din argumentele mele, iar consecințele negative au fost dovedite în scurt timp. Instituția a primit denumirea de „Muzeul Industrial Franz Joseph I.”. În 1896, instituția intrând sub autoritatea statului, am fost numit directorul acesteia.” *Biografia lui Pákei...*, p. 4r. *Buletinul...*, 1892, pp. 44–45, 78.

<sup>20</sup> *Buletinul...*, 1892, pp. 44–45, 78. *Buletinul...*, 1893, p. 23.

<sup>21</sup> „fără școală, obiectivul său este mic și, cât mai curând posibil, devine vocația sa de a se transforma într-o colecție modernă de antichități din ultimii ani, care nu prezintă niciun interes. Dar școala și instituția de învățământ industrial, conectate la ea o aduc la viață, colecția morților se transformă în figuri vii ale învățaturii și, astfel, capitalul care pare mort, devine motorul eficient al vieții și progresului.” *Buletinul...*, 1893, p. 10.



**Fig. 4.** Detaliu al colecției de artă decorativă modernă a Muzeului Tehnologic Industrial "Franz Josef I al Austriei" din Cluj-Napoca. ABUdC. Material Pákei, 5B/011. Reproducere: Lehel Molnár.

industriașii, antreprenorii și fabricanții din Cluj interesați de dezvoltarea urbană și industrială s-au reunit la nivel local. Fabricarea calitativă a produselor, proces ce solicita o tehnologie din ce în ce mai complicată, gestionarea complexă a echipamentelor din fabrici, instruirea specialiștilor, ca obligativitate a conjuncturii din domeniul construcțiilor, au făcut inevitabil transferul de competențe și expertiză în această direcție. Primele inițiative în sensul educației industriale moderne organizate la Cluj datează din 1878–1879. Ideea educației industriale conformă cadrului legal și de formare asigurate de Legea a II.-a a Educației a fost discutată prima oară în Camera de Comerț și Industrie din Cluj, caracterizată de la începuturi de satisfacerea nevoilor locale. Pregătirea specialiștilor din oraș și din împrejurimi, satisfacerea nevoilor industriei prelucrătoare locale și recrutarea elevilor din localitățile apropiate au rămas caracteristice pe tot parcursul funcționării școlii. Această formare continuă a specialiștilor locali a fost consolidată atât de Camera Industriei, cât și de rolul inițiator al orașului Cluj în înființarea școlii și a muzeului.<sup>22</sup> După înființarea școlii, pe lângă sprijinul din bugetul statului de aproximativ trei sferturi din suma necesară, aceste două instituții au fost

<sup>22</sup> *A kolozsvári fa-, vas- és építő-ipari tanműhelyek felügyelő-bizottságának jelentése az 1884/85. tanévről. Külön nyomat a „Közgazdasági Értesítő”-ből (Raportul Consiliului de Supraveghere al Atelierelor de Construcții, Industria Lemnului și a Metalelor. Extras din Buletinul Economic), Budapest 1886, pp. 3–4.*

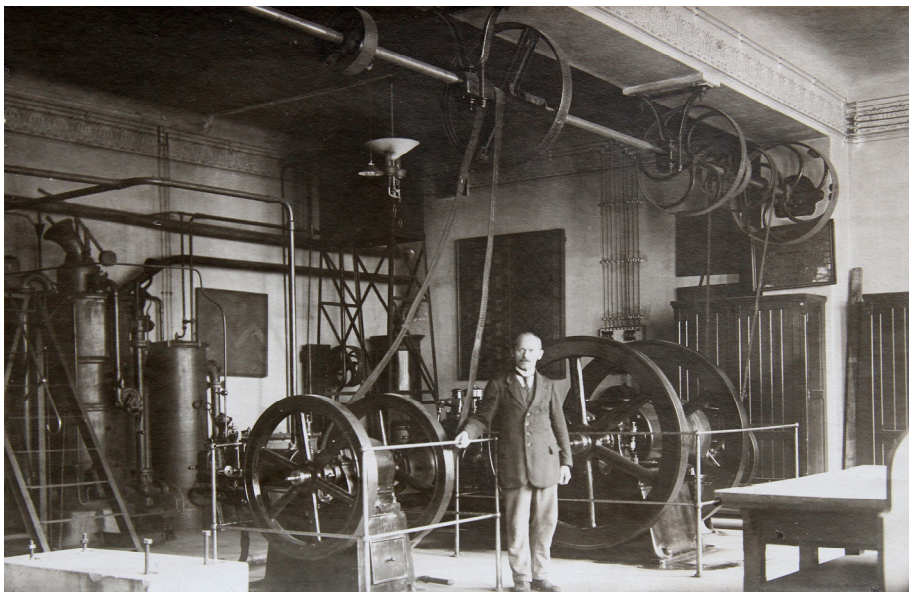
cele ce au contribuit în principal la funcționarea instituției. Propunerea inițială din 1883 prevedea înființarea de ateliere, idee considerată fezabilă cu implicarea șantierului și a fabricii de prelucrare a lemnului a proeminentului antreprenor local, Frigyes Maetz, precum și cu folosirea propriei formări profesionale a fabricii de fier Dietrich condusă de Senn Ede. La prima întâlnire au fost prezenți antreprenorii din zona industrială clujeană, Camera de Industrie și administrația orașului: Dezsó Sigmond, președintele Camerei, Zsigmond Gámán, secretarul acesteia, Lajos Binder, inspector regal industrial, Sándor Kiss, director al școlilor industriale din Cluj, antreprenorul din domeniul construcțiilor Frigyes Maetz și dr. Mór Nagy, consilier orășenesc. Ideea inițială a fost înființarea unui atelier de formare pentru constructori, dulgheri, mecanici și constructori de mașini, organizat sub supravegherea profesională a lui Károly Hegedüs, directorul Școlii Industriale de Învățământ Mediu din Budapesta. La a doua întâlnire au participat și antreprenorii locali, care în continuare vor avea rolul principal în organizarea, administrarea școlii, cât și în educație: Lajos Pákei în calitate de inginer-arhitect urban șef, constructorul de mașini Ede Senn, Lajos Bak fabricant de mobilă, constructorul de mașini István Simonffy.

Importanța muzeului industrial din Cluj a fost asigurată nu numai prin prezentarea modelelor și produselor finite corespunzătoare profilului școlii asociate acestuia, ci și prin colecționarea produselor de ultimă generație, diferite de profilul școlii, pentru meșteri, meșteșugari și alte ateliere educaționale. În conformitate cu ideea inițială a lui Gyula Schweinitz, mobilierul, modelele de scule, mijloacele de producție, aparatele și mostrele necesare pentru însușirea cunoștințelor în domeniul construcției, a prelucrării metalelor și a lemnului au stat la baza formării continue a meseriașilor. Această primă colecție, acum pierdută, a Muzeului Industrial din Cluj este similară colecției de bază supraviețuitoare a Muzeul Industriei Ținutului Secuiesc din Târgu Mureș. Pe lângă aspectele tehnice, și dezvoltarea arhitecturii, a prelucrării metalelor și a lemnului a apărut ca o nevoie de bază, iar acest lucru poate fi surprins și în modernizarea continuă a educației.<sup>23</sup> (Fig. 5).

În anii 1880, instruirea în ateliere, planificată pentru încă trei ani, a fost organizată în atelierele lui Maetz și Senn, recrutând un total de 27 de studenți, dintre care 6 constructori și 4 tâmplari au fost angajați în atelierele lui Maetz, iar 17 mașiniști și mecanici în fabrica lui Ede Senn. Zoltán Ferenczi, istoric literar și profesor universitar, a fost însărcinat să conducă atelierele de formare, dar cunoștințele în domeniu au fost reprezentate de Lajos Pákei, care, începând cu 1885, pe lângă poziția sa de director al învățământului profesional, a predat și mai multe discipline: materiale de construcții, arta desenului tehnic, desen cu mâna liberă și tehnologia lemnului. Cursurile generale (limba maghiară, aritmetică, geometrie descriptivă și desen)

---

<sup>23</sup> Bónis Johanna, *A Székelyföldi Iparmúzeum* (Muzeul Industriei Ținutului Secuiesc), Marosvásárhely 2003, pp. 69–85.



**Fig. 5.** Detaliu al colecției de artă decorativă modernă a Muzeului Tehnologic Industrial "Franz Josef I al Austriei" din Cluj-Napoca. ABUdC. Material Pákei, 5B/011.  
Reproducere: Lehel Molnár.

au fost rezolvate cu implicarea profesorilor locali. Tâmplăria a fost predată de Frigyes Maetz. Predarea a început în 15 septembrie 1884, într-o sală de clasă închiriată și echipată în casa lui Frigyes Maetz din strada Kűlmagyar (21 Decembrie 1989, secțiunea de la Teologia Protestantă). După o vreme ocupațiile lui Maetz nu i-au permis continuarea predării, așa că acest lucru a fost preluat de Lajos Pákei, iar în paralel, de la 1 martie 1885, cursurile au fost transferate la noul sediu al Asociației Meseriașilor, în Piața Unirii, nr. 24. Nevoia de specialiști este bine reprezentată de faptul că elevii din anul I. au fost implicați imediat în lucrările de construcție din oraș: cei de la construcții au fost duși la lucrările de la clădirea de autopsie și patologie a universității și (împreună cu elevii de la tâmplărie) la clădiri private mai mici. În fixarea orarului a avut un rol important directorul Lajos Pákei, el făcând pentru cursurile sale notițe ce puteau fi multiplicare. Școala Superioară Centrală de Desen Tehnic, inițiată de Lajos Pákei în 1881, a funcționat independent între 1884 și 1887, apoi a fost împărțită în ateliere de studiu, iar sarcina sa a fost de a oferi instruire de specialitate la cursurile de sfârșit de săptămână pentru elevii școlii industriale.

Pregătirea era bazată pe cursuri generale de limbă, matematică și geometrie: gramatica limbii maghiare, matematica cantitativă, geometrie și desen geometric, geometrie descriptivă și desen, cursuri de perspectivă, geodezie – în primul an, 10 ore pe săptămână. Dintre subiectele educației în domeniul construcției lucrările

de zidărie și sculptură în piatră merită atenție din punct de vedere al artelor decorative: zidire, tencuire, boltire, dulgherie și tâmplărie, completate de cursurile despre materiale arhitecturale, desen cu mâna liberă, morfologia clădirii (elemente de cornișă, pervazuri, colonade, compartimentare), mecanică descriptivă (rezistență și putere), calcularea costurilor și modelare, cu un total de 13 ore pe săptămână în primul an.<sup>24</sup>

Pregătirea în domeniul tâmplăriei a necesitat jumătate din numărul de cursuri, cu o complexitate mai mică în primul an, cu un total de 10 ore pe săptămână: desen (editare structurală, secțională, adică desen tehnic complet, iar în cele din urmă, formarea și proiectarea unor obiecte de utilitate mai mici), desen liber (decorațiuni plate și convexe, adică detalii despre echipamente de construcții,decorațiuni pentru mobilier și desenarea unor forme figurale simple), cunoașterea lemnului și a mașinilor în contextul tehnologiei lemnului și, în cele din urmă, morfologia construcției (elemente de cornișă, aranjamente de coloane, secțiuni ale bordurilor pentru deschizături și cunoașterea și desenarea formelor folosite în tâmplărie).

La cursurile de arhitectură și tâmplărie, proporția subiectelor a crescut treptat în al doilea și al treilea an, comparativ cu subiectele generale din ambele semestre. Din descrierea detaliată a cursurilor devine clar că predarea obiectelor generale a fost pusă și în serviciul formării profesionale: „Geografia și istoria Ungariei în principalele caracteristici, lecturi din domeniul zoologiei, botanicii și mineralogiei, folosirea lor în industrie, învățarea pe de rost a celor citite din cărți”. Pentru curs a fost pregătit un manual special; în clasa a I-a, predarea desenului de specialitate a inclus editarea tuturor elementelor posibile de construcție, cunoașterea materialelor din acest an a însemnat prelucrarea pietrelor naturale. Predarea disciplinelor profesionale a crescut treptat în orar. În cazul muncitorilor din construcții cunoștințele despre materiale, desen tehnic, desen cu mâna liberă, morfologia construcției au fost în număr de 23 de ore în semestrul de toamnă și 11 ore în semestrul de primăvară, iar în tâmplărie, desenul tehnic, tehnologia lemnului și morfologia construcției au fost predate în număr de 18 ore în semestrul de toamnă și 13 ore în cel de primăvară.

În cadrul examenelor de la sfârșitul anului a fost inclusă și prezentarea lucrărilor de pe tot parcursul anului, specifice profilului școlii: la clasa de tâmplărie a fost expus scheletul de lemn al unei clădiri de locuit, un model al unei ferestre cu geam dublu la mărimea de 1: 2, detalii de asamblare a ferestrelor, o structură de ușă simplă la mărimea de 1: 2 și o fereastră cu patru geamuri duble la scara de 1: 2. Printre profesori, ca și în anii precedenți, îl găsim pe Lajos Pákei, care a predat constructorilor cunoștințe despre materiale, desen tehnic, desen liber și morfologia construcțiilor; iar pentru dulgheri a predat desen tehnic, tehnologia lemnului și forme de construcție.

---

<sup>24</sup> *Raportul...*, 1886, pp. 10–13, 20.

În primul an școlar, câteva dintre lucrările făcute la școală pentru muzeul industrial au ieșit de sub mâinile ucenicilor: structuri de acoperire/șarpante și rafturi pentru modele, birouri, o chiuvetă „în vogă”, dulapuri, modele de tencuială, un model de concasor la scară redusă, o supapă de fier, desene tehnice de arhitectură și o barjă la scară redusă. Începând cu al treilea an de învățământ, personalul didactic s-a lărgit și s-a specializat. În primul an școlar corpul didactic a fost format din patru profesori, respectiv cinci în al doilea an școlar, iar în al treilea an școlar numărul profesorilor a crescut la opt, incluzându-l pe sculptorul József Klösz din Cluj, care a lucrat cu Mihály Bertha pentru a crea decorația sculpturală a Camerei de Comerț. Noua materie, modelarea, a fost predată de József Klösz în semestrul de primăvară pentru ucenicii în construcții și tâmplărie, în cursuri de câte două ore pe săptămână.<sup>25</sup>

În al treilea an, materiile de specialitate ale elevilor de la construcții au inclus desenul tehnic (pe lângă structuri de dulgherie, pereți din lemn, profile de acoperiș, structuri de acoperiș/șarpante, structuri portante, învelitoare de acoperiș, structuri de tâmplărie, structuri de fier, aveau și determinarea poziției unei clădiri de locuit, dispunerea, dimensionarea spațiului unei case simple, încălzirea și ventilația), drept manuale au fost folosite notițele multiplicabile, în al căror autor îl putem bănuși pe Lajos Pákei;<sup>26</sup> calculul costurilor (calculul lucrărilor de terasament, plata zilei și orelor de lucru, calculul lucrărilor de bază, ale celor de la suprafață, ale lucrărilor de la cornișă, zidărie, boltiri, tencuieli, ale lucrărilor de înveliș și amplasare, calculul volumului materialelor, ale lucrărilor de dulgherie, tâmplărie, acoperiri, tinichigerie, calculul lucrărilor de pavaj, socotirea prețurilor), geometria și modelarea.

Cursurile de modelare susținute de József Klösz au inclus realizarea de ornamente simple (din lut, cu instrumente de modelare) și copii din ipsos (Fig.6).

Cursurile de tâmplărie conțineau cunoștințe despre construcția de mobilier, care includeau realizarea de schițe despre unele piese de mobilier mai simple, respectiv mai complexe, mărirea și elaborarea schițelor, transformarea, adică prelucrarea unui „desen de atelier” complet și proiectarea unui mobilier mai simplu. Acestea au fost completate de noțiuni din tehnologia lemnului. În timpul examenelor de sfârșit de an elevii au avut de rezolvat unele sarcini de editare, deși în răstimpul celor trei ani de pregătire primiseră spre executare independentă nenumărate modele și echipamente de mobilier, cum bine se poate observa din dezvoltarea muzeului industrial și din justificarea recompenselor de sfârșit de an.<sup>27</sup>

În momentul înființării școlii existau puține manuale disponibile, astfel încât pregătirea s-a bazat în mare măsură pe folosirea notițelor multiplicabile, presupunând că aceste însemnări au fost făcute de către membrii corpului didactic.

<sup>25</sup> *Raportul...*, 1888, pp. 5–6.

<sup>26</sup> Deocamdată nu putem afirma cu certitudine dacă aceste notițe sunt identice cu manualul lui Pákei intitulat *Studiul construcției, morfologia construcțiilor și materiale de construcție*.

<sup>27</sup> *Raportul...*, 1888, pp. 15–16, 19.





**Fig. 6.** Unul dintre depozitele Muzeului Tehnologic Industrial „Franz Josef I al Austriei” din Cluj-Napoca, clădire proiectată de Lajos Pákei și construită între 1903 și 1904. În fotografie apare însuși Pákei, în fundal cu o vitrină care ilustrează metodologia educației industriale. ABUDC. Material Pákei, 5B/011. Reproducere: Lehel Molnár.

Situația s-a schimbat la începutul anilor 1890, când printre manuale au apărut cele mai recente manuale de învățământ industrial și publicații în limba maghiară care descriu lucrările moderne în diferite sectoare industriale. În anuare găsim referințe – printre altele la cursurile lui Pákei de morfologie a construcției – la cartea lui Antal Palóczy, profesor de desen tehnic industrial din Budapesta, intitulată „Sistemele de coloane ale lui Vignola explicate prin editarea sistematică” (Budapesta, 1890), la volumele din seria „Biblioteca meșteșugurilor” ale lui János Frecksay, modernizatorul lexicului din limbajul industrial maghiar (I. Tâmplărie de mobilă, II. Dulgheria, III. Dogăria. Budapesta, 1882–1884), la cartea lui Károly Gaul intitulată „Despre dulgherie, construcția de mobilier și de trăsuri (Budapesta, 1890) și la manualul lui István Grünwald intitulat „Strucruri geometrice pentru școlile secundare și cursurile industriale” (Budapesta, 1887).

Din raportul anual comasat al școlii din 1887-1888 și 1889-1890 reieșea clar că numărul elevilor nu ar fi putut crește semnificativ în cadrul financiar dat, doar cu ajutorul sistemului naționalizat. Motivul, pe lângă situația financiară, era de natură tehnică, iar în cazul elevilor admiși era esențial să li se asigure stagiul practic într-una dintre cele mai proeminente fabrici sau în atelierelor din oraș. În timpul școlii și după absolvire, majoritatea elevilor au lucrat, de obicei, la același meșter, iar în multe cazuri în cadrul propriei familii. După naționalizarea din 1896, începând cu 1897, din profilul

școlar a dispărut cel de constructor, denumirea fiind schimbată în Școala Profesională Regală Maghiară de Stat pentru Industria Lemnului și Metalelor din Cluj.

Pe lângă atelierelor de practică au fost începute cursuri de operator mașini și fochist, precum și de sculptură de mobilă cu pedagogul în artă industrială József Molnár care a devenit profesor de sculptură și modelare industrială,<sup>28</sup> însă din lipsă de interes, după 3 luni și jumătate, în ianuarie 1889, cursul a încetat. Molnár a fost profesor de lucru manual la școala de pedagogie de stat. A predat sculptura tuturor celor trei ani de învățământ: ucenicilor de la tâmplărie câte 2 ore de două ori pe săptămână, ajutoarelor de tâmplari tot sculptură în lemn, iar anului trei de la construcții câte două ore de modelare pe săptămână. După asta József Klösz nu mai este menționat. El a predat modelarea între 1886 și 1888, preluată apoi de József Molnár și dusă mai departe până la decesul său survenit în 1901. În 1887 a fost fondată și o Școală Centrală Industrială de Desen Vocațional, care apoi a fuzionat cu atelierelor și cu muzeul industrial în același an (Fig. 7).



**Fig. 7.** Șabloane expuse în vestibulul Muzeului Tehnologic Industrial „Franz Josef I al Austriei” din Cluj-Napoca, clădire proiectată de Lajos Pákei și construită între 1903 și 1904. s. a. ABUDC. Material Pákei, V-B-01. Reproducere: Lehel Molnár.

<sup>28</sup> *Buletinul...*, 1890, p. 73, 76. József Molnár, decedat la 37 de ani în 1901, a fost înlocuit de profesorul de desen Lajos Jancsó. József Molnár și-a început studiile la școala de sculptură în lemn din Săcele, după care a urmat școala de Arte Decorative din Budapesta, lucrând în această perioadă și în atelier de sculptură. Din 1884 a fost profesor de meșteșuguri la Școala Pedagogică, respectiv profesor asociat la școala profesională de stat, mai apoi profesor cu normă întreagă începând cu 1897.

Nevoia de schimbare de la sfârșitul anilor 1890 este evidențiată din punct de vedere plastic de orarul cursurilor de desen liber. Materia cursurilor legate de numele lui József Molnár conținea în esență o totalizare istoricistă a formei. În proiectul școlii din Cașovia (Kassa, Košice), în 1891, Pákei însoțește descrierea cu textul „Desenare bazată pe coli de modele de decorare în plan: desenare despre diferite ornamente arhitecturale în plan și în relief. Desenarea în dimensiuni reale conform schițelor date”. Un an mai târziu, în primul an al programului de construcție, descrierea cursului de desen liber al lui Molnár este după cum urmează: „Desenare după desene de model decorativ în plan pe fișă. Desenare după schițe date, în mărime naturală”; iar subiectul secției de tâmplărie este „Desenarea unor imagini de ornamente în plan, a diferitelor elemente de stil, puternic mărite, după modele de panouri de perete. În culori de bază și trase în stilou.” În al doilea an, în orarul elevilor de la construcții a apărut „desenarea diferitelor ornamente arhitecturale după modele plane și în relief. Umbrit cu cărbune sau colorat și tras în stilou”. În orarul anului întâi și al doilea, materia cursurilor de desen liber este „desenarea ornamentelor plane și de plante stilizate pe baza unor schițe pe tablă sau după modele desenate pe fișă, mai întâi în creion, apoi trase în tuș și în culori de bază”. Un an mai târziu descrierea cursului nu s-a schimbat. Din anul școlar 1893-1894, în al doilea an al cursului de construcții, în legătură cu cursul de desen liber a apărut „Desenarea corpurilor geometrice și a grupului lor, după cum apar ele, cu cretă și cărbune”, dar subiectele cursului pot fi considerate neschimbate până în anul școlar 1897-1898.<sup>29</sup>

József Molnár a predat și modelarea, materia lecției obligatorii în anul al treilea, în 1892-1893 a fost: „Realizarea de ornamente renașcentiste de aplicare simplă și practică din lut cu instrumente de modelare.” Un an mai târziu, termenul „renașcentist” a dispărut din descriere și a apărut la practică „turnarea negativului și pozitivului”, care făcea de acum parte din descrierea cursului. Descrierea desenului liber predat de Molnár s-a schimbat și s-a extins din anul școlar 1897-1898, iar subiectul a devenit mult mai obișnuit. Cursul anterior care varia de la 1 la 4 ore, de la an la an, și de la semestru la semestru, a fost extins la șase ore pe săptămână pe tot parcursul anului și a devenit o disciplină generală obligatorie pentru toți cei din primul an de bază. Între timp și natura materiei predate s-a schimbat: „După introducerea generală în desenului liber, desenarea ornamentelor plane și a ornamentelor vegetale stilizate pe baza unor schițe pe tablă sau după modele desenate pe fișă, mai întâi în creion, apoi trase în tuș și în culori de bază.” Matricolele enumeră, de asemenea, literatura folosită la curs: C. Vogel - *Wandtafeln für das Freihandzeichnen* (Stuttgart, 1887), Eduard Herdtle - *Vorlagenwerk für den Elementar-Unterricht im Freihandzeichnen* (1879),

---

<sup>29</sup> *Buletinul...*, 1894, p. 30. *Buletinul...*, 1898, p. 26. *Buletinul...*, 1891, pp. 30-31, 34. *Buletinul...*, 1891, pp. 20-21.

precum cartea lui Szilárd Várdai, profesor la Școala de Arte Decorative, *Desene cu mâna liberă*. În al doilea an al aceleiași materii va apărea cursul practic „Desenarea modelelor simple din ghips, mai ales din cadrul formelor arhitecturale”. Reapărând printre materiile din anul II de la secția de construcții, cu intensitate neschimbată (semestrul de toamnă, două ore pe săptămână), descrierea sa, indică deja în mod clar tendința Art Nouveau de la începutul secolului: „Materie de învățământ: Desenarea frunzelor stilizate și elanului compus în culori de bază. Desenarea de modele simple din ghips, cu precădere din cadrul formelor arhitecturale.” Începând cu anul școlar 1898–1899 educația a fost realizată în totalitate conform cadrului de orar de stat și nu a fost adusă la cunoștință nicio descriere a cursurilor și manualelor aferente în matricole. În orice caz, se poate citi din descrieri că educația desenului în școlile industriale s-a adaptat învățării și nevoilor de forme și tipare, altele decât cele clasice, a apărut însușirea cu plăcere a reprezentării ornamentelor vegetale stilizate, adică educația ornamentelor Art Nouveau fundamental diferite de tezaurul arhitectural din secolele anterioare. O noutate în cazul tâmplăriei de mobilă este „sculptarea elementelor decorative de uz practic, în special în domeniul tâmplăriei de mobilă”. Atât tendințele istoriciste, cât și cele moderne au fost prezente în fondurile bibliotecii în anul universitar 1897-1898: a fost publicată cartea de modele a lui Richard Köpke „Moderne Kunstschmiedearbeiten” (Leipzig, 1896) și „Kunstindustrie im style Louis XVI” (Berlin, 1860) de Auguste Schoy.<sup>30</sup>

### **Pákei Lajos și reforma educațională**

Ultimul deceniu al secolului al XIX-lea a marcat o nouă eră a dezvoltării școlilor industriale din Ungaria. Se pare că recunoașterea semnificației economice a arhitecturii și abilităților legate de construcții, sprijinul economiei cu mijloace educaționale a influențat transformarea sistemului de învățământ. Începând cu anul 1891 în consiliul de administrație al Școlii de Construcții, Industria Lemnului și Metalelor din Cluj, ce a câștigat între timp faimă națională, a luat parte și József Sztérényi, reprezentantul lui Gábor Baross, „ministrul de fier”. Acest lucru, precum în cazul Muzeului Industriei Ținutului Secuiesc din Târgu Mureș, a asigurat coordonarea intereselor locale, a nevoilor antreprenoriale și a aspectelor de dezvoltare națională.<sup>31</sup>

În 1895, Camera de Comerț din Cluj a propus naționalizarea celor trei institute din Cluj - Muzeul Industrial, Școala de Construcții, Industria Lemnului și Metalelor, respectiv Școala de Desen Vocațional - lucru finalizat la 1 ianuarie 1896. În același timp, la nivel național a fost organizat învățământul profesional industrial de către fostul

<sup>30</sup> *Buletinul...*, 1895, p. 29. *Buletinul...*, 1898, p. 30, *Buletinul...*, 1898, p. 30. *Buletinul...*, 1898, p. 31.

<sup>31</sup> *Buletinul...*, 1892, p. 3.

comisar ministerial József Szerényi, acum deja director general al nou-înființatului departament de educație industrială al Ministerului Comerțului. Înștiințările școlii din Cluj nu mai amintesc discuția despre descrierile de programe regulate, lista completărilor bibliotecii și caracteristicile metodologice, ci odată cu naționalizarea învățământului profesional industrial, predarea a continuat cu o metodologie uniformă în toată țara, din manuale, pe baza unor aspecte omogene de dezvoltare economică și comercială.

Scopul principal al școlilor industriale care urmează să fie stabilit după naționalizare a fost de a pregăti profesioniști în conformitate cu nevoile industriei prelucrătoare („Nu se străduiește să educe așa-numiții meșteri și meșteșugari”), adică era legată de al doilea pilon tehnologic al sistemului muzeal industrial. În sistemul școlii industriale secundare înființat în anii 1890, instituția din Cluj a pregătit în cele din urmă specialiști în clasele de industrie mecanică, chimică, al metalelor, fierului și lemnului pentru industria prelucrătoare și zidari, pietrari și dulgheri pentru industria construcțiilor. Rolul școlii profesionale industriale din Cluj este confirmat de faptul că Ministerul Comerțului și-a popularizat metodologia în toată țara. Pe lângă menționata Cașovia (Kassa, Košice), înființarea mai multor școli industriale din țară, precum și a institutelor din Győr, Timișoara și Arad, a început bazându-se pe acest model. Drept urmare școlile industriale de diferite calități, profil și eficacitate, tipice deceniilor anterioare, au încetat să mai funcționeze, iar în sistemul naționalizat, prin standarde măsurabile și comparabile, s-a oferit instruire aproximativ unificată la nivel național. Odată cu răspândirea modelului de la Cluj, pregătirea practică organizată în cadrul instituției, accentul pus pe educația desenului, colecția de eșantioane care face parte din educația școlară, dar rareori organizată într-un muzeu la nivel național, a devenit baza formării meșterilor de limbă maghiară.<sup>32</sup>

Următoarea reformă a metodologiei de predare a avut loc în anul școlar 1897–1898. Schimbarea a fost justificată de ajustarea la metodologia centralizată a sistemului instituțional naționalizat.<sup>33</sup> Finalizarea prelungită a clădirii comune a muzeului și școlii, precum lipsa temporară a atelierelor practice au rezultat în dificultăți în ordinea educațională stabilită înainte de naționalizare. În același an, anticipând soluția de la Budapesta provenită cu un deceniu mai târziu, administrația profesională a instituțiilor a fost împărțită: Lajos Pákei a devenit directorul muzeului, iar Endre Magyar a devenit directorul școlii profesionale. În paralel, pentru a menține o structură instituțională duală construită una pe cealaltă, și-au fuzionat bugetele.

Lucrările clădirii școlii-muzeu, care vor fi desfășurate în același timp cu centralizarea, transformarea instituțiilor și reformele educației, au fost conduse de constructorul Lajos Hirschfield, un antreprenor al multor clădiri importante de la începutul secolului, cu implicarea școlărilor în 1897–1898. De altfel, elevii școlii au

---

<sup>32</sup> *Buletinul...*, 1891, p. 22, 32.

<sup>33</sup> *Buletinul...*, 1890, p. 73, 76.

început adesea să practice în construcțiile în curs de desfășurare a marilor antreprenori de construcții din Cluj. Ei nu numai că au jucat un rol important în aceste lucrări, prezentarea capodoperelor pe care le-au realizat a făcut parte din ceremonia de inaugurare a noilor edificii.

Noua clădire, într-un sistem de reeducare datorită naționalizării, a oferit educație teoretică și practică în același loc. În noul sistem centralizat s-a oferit o calificare mai complexă decât înainte, instruirea profesiilor relevante pentru istoria artei a avut loc în paralel, într-un curriculum unificat și împreună cu practica predării unor profesii mai industriale: în grupul de construcții au fost instruiți zidari, pietrari, dulgheri, sobari; în grupul industriei de prelucrarea lemnului au fost inițiați în majoritate tâmplari, strungari în lemn, constructori de plane și de țămbal; în grupul industriei metalelor s-au format lăcătuși, fierari, mecanici, lăcătuși de construcții, lăcătuși de mașini, lucrători din cupru, strungari în metale, armurieri, turnători în fier, tinichigii, lăcătuși de construcții; grupul de decoruri nou format, condus de József Molnár, a educat pictori de firme, sculptori, tapițeri, zugravi, aurari, pictor pe porțelan și bijutieri. Pe lângă aceste cursuri, în profilul școlii au apărut mai târziu cursurile de fochist, operator de locomobil și de mașini de treierat, iar ulterior a fost lansat cursul de operator de mașină stabilă și operator de mașină dinam. Aproape de la bun început József Molnár, membru al personalului didactic al școlii, a devenit profesor de desen.

În anul școlar 1899–1900, pe lângă obiectele aparținând tâmplăriei, au fost realizate biblioteci, paravane, mese și birouri, un dulap pentru haine, un pedestal, un bufet și un dulap pentru servire, un scaun și o noptieră. Obiectele care părăseau atelierul de prelucrare a metalelor, precum în cazul atelierului de tâmplărie, au venit din domeniul de mobilier pentru locuințe, echipamente de construcții, arte aplicate și inginerie mecanică: pe lângă unelte de fierărie și lăcătușerie, două rânduri de trepte din fier, două uși de fier, sobe de economisire a energiei, accesorii de mobilă, accesorii ornamentale din cupru, fier și alte metale, o masă din fier forjat, un seif de fier și ornamente din cupru. În anul școlar 1905–1906, departamentul industriei lemnului a continuat să realizeze mobilier pentru casă și echipament școlar, dar departamentul industriei metalelor a trecut în principiu la producția de mașini și piese pentru mașini, iar feroneria și ornamentele au fost produse exclusiv la comandă, pe lângă sobe. Această schimbare se reflectă și în faptul că școala a expus ornamente în valoare de 538 de coroane la Târgul Mondial din Milano din 1906, în același timp, la expoziția din industria fierului de la Budapesta a expus scule, produse din tablă, feronerie și echipamente, catalogate ca produse mai ieftine, în valoare de 642 coroane.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> *Buletinul...*, 1899, pp. 29–39; *Buletinul...*, 1900, p. 4. *Buletinul...*, 1900, pp. 16–19. *Buletinul...*, 1906, pp. 14–15. *Buletinul...*, 1905, p. 15.



Atelierul de tâmplărie al școlii a realizat în 1900 în principal echipamentele școlilor industriale din Budapesta, producând 48 de bucăți de mobilier școlar din lemn de esență tare și moale în acest scop, precum și o bibliotecă, bufet, dulap pentru sufragerie, masă, două paturi și un echipament complet de bucătărie. Datorită mașinilor instalate, numărul obiectelor decorative din atelierul pentru industria metalică a crescut semnificativ: rame din cupru, dulap din fier forjat, suport pentru lumânări, serie de unelte pentru foc, stativ pentru flori din fier forjat, o „tavă de cupru ca decor de perete”, suport pentru chibrituri din cupru, articole ornamentale din cupru pentru dulapuri, cantități mai mari de accesorii, zăvoare, lavoare din fier și mai multe mașini și piese de schimb pentru mașini. Munca realizată în ateliere a fost influențată semnificativ, se pare, de comenzile și cererile locale, un an mai târziu, în anul școlar 1901–1902, atelierul de prelucrare a metalelor a produs în principal încuietori pentru clădiri. Din anul școlar 1907–1908 departamentul de industria lemnului a livrat în mod regulat probe de mobilier „celor ce se ocupă cu industria casnică din Țara Călatei/Kalotaszeg”, dar au fost realizate și o serie de obiecte și interioare complete aparținând tâmplăriei în construcții și de mobilă.<sup>35</sup>

### **O nouă casă a artelor moderne aplicate**

Avem informații referitoare la planurile de extindere a clădirii școlii și a muzeului, proporțională cu colecția în creștere a muzeului industrial și cu numărul tot mai mare de școlari, începând deja cu anul predării. O vedere generală din ianuarie 1898 ne arată propunerea lui Pákei pentru extinderea etajului. Proporțiile de masă ale viitorului edificiu al muzeului industrial cu aspect mai monumental pot fi deja resimțite în plan, ceea ce ar fi pus un mare accent pe implementarea programului de sculptură rămas în urmă: cele două piese din mijloc ale noului rând de urne ornamentale, proiectate pentru un attic mai înalt, au fost ulterior umbrite, desenând în locul lor ornamente figurale nedefinibile datorită stadiului lor de schiță. Începând cu 1903 a fost ridicată o altă clădire pentru muzeul industrial, care a fost finalizată în 1904, pe parcela de pe strada Barițiu/Malom, vis-à-vis de școală.<sup>36</sup> (Fig. 8)

Clădirea îngustă, cu două etaje, cu fațada principală cu nouăsprezece axe și fațada laterală cu trei axe, putea fi accesată de pe podul construit peste Canalul Morii, azi acoperit. Prima versiune datată a planului a fost realizată la 31 mai 1901, iar rezalitul său era cu o axă mai lată decât planurile realizate, care au fost în cele din urmă reduse la patru axe. În spatele căii centrale a clădirii se afla un foaier pătrat, iar din capătul lui câte o serie de trepte duceau la etaje pe ambele laterale. Dispunerea și funcțiile celor

---

<sup>35</sup> *Buletinul...*, 1902, pp. 19–20. *Buletinul...*, 1909, p. 15.

<sup>36</sup> Elevii școlii au avut un rol semnificativ în executarea clădirii proiectate de Pákei, precum și la poarta de fier și mobilierul de muzeu proiectat de acesta. *Buletinul...*, 1905, p. 17.

două nivele superioare nu pot fi determinate cu certitudine în absența planurilor de la etaj. Zona de colecționare modificată a muzeului, colecția de Arte Decorative care completează obiectele industriale originale, a creat o nevoie semnificativă de spațiu expozițional, prin urmare, la nivelurile superioare putem presupune în principal săli de expoziții și, într-o măsură mai mică, camere și depozite.



**Fig. 8.** Hala mecanică a muzeului și a școlii industriale, clădire proiectată de Lajos Pákei. s. a. ABUDC. Material Pákei, V-B-02. Reproducere: Lehel Molnár.

Paralelele clădirii independente a Muzeului Industrial din Cluj, care se îndreaptă spre colecționarea pieselor de Arte Decorative, nu se mai regăsesc în clădirile școlii industriale ale Monarhiei, ci printre noile muzee de Arte Decorative ale perioadei, unde observăm o organizare spațială similară. Cea mai apropiată paralelă este clădirea Muzeului de Arte Decorative din Praga, proiectată de Josef Schulz între 1897 și 1900 - poate fi considerată sora mai mare a celei din Cluj datorită proporțiilor sale, îngustimii și rezalitelor mijlocii și laterale ușor proeminente<sup>37</sup>. În Cluj, însă, nu numai fațadele subsolului și parterului sunt decorate cu pietre dreptunghiulare ornamentale în ipsos, ci și la primul etaj. În timp ce în Cluj doar rândul de ferestre de la primul etaj are un design semicircular, la clădirea Schulz și ferestrele de la parter și de la etajul al doilea sunt la fel.

<sup>37</sup> Josef Schulz a proiectat o parte semnificativă a clădirilor publice neo-renascentiste care au definit în mare măsură imaginea orașului Praga la cumpăna veacurilor. Pe lângă Rudolfinum (1884), prima clădire care a adăpostit temporar colecția muzeului, Schulz a fost încredințat cu finalizarea lucrărilor Teatrului Național din Praga începute de Jozef Zíték.

Blocul Muzeului de Arte Decorative din Praga, construit între Rudolfinum și vechiul cimitir evreiesc, este compus din elemente neorenascentiste din nordul Italiei, Toscanei și Franței. Deschiderile semicirculare ale fațadelor principale și laterale încadrate de coloane reflectă conceptul cinquecento al nordului Italiei, intrarea principală fiind modest accentuată de balconul baroc de deasupra acestuia. Deasupra mijlocului și a celor două suprafețe exterioare se ridică câte un pavilion de acoperiș, cunoscute ca soluție folosită în Renașterea franceză. În câmpurile dintre ferestrele semicirculare de la parterul fațadei principale au fost amplasate reliefuri care înfățișează industria și artele aplicate, referindu-se la misiunea muzeului. La ferestrele de la primul etaj sunt dispuse blazoanele orașelor cehe cu o tradiție semnificativă în industria artizanatului - iconografia clădirilor similare în cazul Clujului este cunoscută doar în unele din variantele de proiect. Conform memoriilor lui Pákei, colecționarea de obiecte de artă aplicată din Cluj a fost legată de o reformă similară a colecționării din muzeele industriale ale Monarhiei. Printre înaintașii noii clădiri din Cluj, acum având exclusiv funcția de muzeu, se numără Museum für Kunst und Industrie, care a fost construit în timpul studiilor lui Pákei din Viena între 1866 și 1871, conform planurilor lui Heinrich Ferstel, alături de clădirea instituției din Praga, care a fost creată ca urmare a zeci de ani de colecționare, ar fi putut deveni un model arhitectural al Muzeului Industrial din Cluj (din ce în ce mai mult de profil de artă decorativă) pentru Pákei, având intenția de a colecționa arta aplicată contemporană.<sup>38</sup>

### **Colecția de artă aplicată contemporană din Ungaria**

Pe lângă prefigurarea clădirii muzeului din Cluj prin cea de la Viena, menționată mai sus, și paralela contemporană din Praga, strategia de colecționare a lui Pákei merită să fie comparată în primul rând cu cea a Muzeului de Arte Decorative din Budapesta, în care Jenő Radisics a reformat colecționarea începând din 1897. Directorul anterior, György Ráth, și-a părăsit colecțiile bazate pe un punct de vedere istoric și s-a întors spre arta contemporană aplicată franceză și engleză. Că ar fi fost influențat de spiritul epocii sau de Radisics, rămâne de văzut, dar în colecția administrată de Lajos Pákei a început să sufle un vânt al schimbării pe la

---

<sup>38</sup> În 1861, Societatea Literară și Artă Cehă „Arcadia” a organizat o expoziție de lucrări ale meșterilor boemi la Primăria Municipiului Praga, care, împreună cu materialul adunat la Expoziția Universală de la Paris din 1867, a format colecția de bază a Muzeului de Arte Decorative din Praga. Distribuția spațiilor muzeului de la începutul secolului reflectă teoria lui Gottfried Semper despre evoluția tehnicilor și materialelor; pe lângă depozitarea textilelor, artei tipografice, mobilierului din lemn, ceramicii, sticlei, obiectelor metalice, diferitelor obiecte de aur și argint în încăperi separate, precum și a sculpturilor mici, încăperile au fost remodelate de asemenea pentru a fi potrivite găzduirii interioarelor din Cehia returnate de la Expoziția Mondială de la Paris din 1900.

1900. S-au impus tendințele contemporane de început de secol și colectarea pieselor inovatoare de artă aplicată din muzeu a fost urmată de stilul Art Nouveau la cursurile de desen tehnic din școală.

Radisics, custode al Muzeului de Arte Decorative în 1881, din 1885 secretar, iar începând cu 1887 director (la acel moment Ráth era director general, se ocupa de organizare și de crearea fondurilor financiare), iar mai apoi director general, din 1897, în clădirea nouă. Radisics își formulase programul, realizat ca director general, încă din 1884, în raportul anual, și în linii mari acesta a fost cel prezentat publicului în 1897, în revista *"Magyar Iparművészet"* (Arta Decorativa Maghiară). El a rezumat pașii necesari pentru a atinge impactul artelor moderne aplicate asupra educației publice și industriei naționale astfel: urmărirea tendințelor internaționale, pe lângă ridicarea standardului industriei artistice, păstrând în același timp caracterul național. Aceasta a fost modalitatea prin care arta industrială maghiară a ajuns să fie asemănătoare cu cea franceză, ale cărei noutăți le-a achiziționat în mod regulat pentru muzeu.<sup>39</sup>

Este caracteristică preocupării sale multilaterale atracția spre istoricism, spre aflarea trăsăturilor tehnice ale obiectelor de artă aplicată, precum și proveniența obiectelor și tendințele moderne. În cercetarea materialului istoric a căutat în primul rând caracteristicile naționale, acordând o atenție specială expozițiilor județene care au fost organizate din ce în ce mai frecvent în toată țara încă din anii 1880. Documentarea exactă a circumstanțelor intrării în colecție, construcția sistemului arhivistic al muzeului ne vorbesc despre cunoașterea principiilor muzeologiei moderne.<sup>40</sup> Directorul muzeului, muzeologul Radisics, era caracterizat printr-o atenție deosebită, planificată în achiziționarea muzeală, un sentiment remarcabil al calității și o părere avizată în cunoașterea artei. Iar aceste abilități l-au ajutat să obțină prin intermediul agenților săi de pe teren exemplare reprezentative ale tendințelor artei aplicate din Anglia și Franța, pe care le considera dominante.<sup>41</sup>

Primele obiecte produse prin folosirea modernă a materialelor și a formei au ajuns în muzeu de la expoziția din 1889. În vreme ce prin anii 1870 în centrul atenției înnoirii artelor aplicate europene se afla modernizarea orfevrăriei, spre anii 1880 și 1890 ceramica și sticlăria, în special cea franceză, a atins culmi foarte înalte.

<sup>39</sup> Horváth Hilda, *Radisics Jenő és Samuel Bing levélváltása (1888): Adalékok a hazai japonizmus történetéhez (Corespondența dintre Jenő Radisics și Samuel Bing (1888): Contribuții la istoria japonismului din Ungaria)*, in „Művészettörténeti Értesítő” XLV, 1996, vol. 1–2. pp. 123–129.

<sup>40</sup> Katona Imre, *Radisics Jenő az iparművészeti kultúráért (Jenő Radisics pentru cultura artelor decorative)*, in „Művészettörténeti Értesítő”, XVIII. vol. 3. 1969. pp. 212–224.

<sup>41</sup> Horváth Hilda, *Az Iparművészeti Múzeum szecessziós gyűjteménye I. Külföldi tárgyak gyarapítása Radisics Jenő működése idején (Colecția Art Nouveau a Muzeului de Arte Aplicate I. Îmbogățirea obiectelor străine în timpul activității lui Jenő Radisics)*, in „Magyar Iparművészet”, XX. 2013, vol. 7. pp. 23–31.

Drept urmare, Louis Delamarre-Didot, agentul francez al lui Radisics, a achiziționat pentru muzeu prima sticlă decorativă Gallé și sticla lui Christopher Dresser numită „Clutha”. Acestea au fost exemplare experimentale de sticlă ce ieșeau din cotidianul epocii, care urmăreau să exploateze potențialul materialului. De asemenea ca urmare a Târgului Mondial, prin reprezentantul muzeului din Anglia, Herbert Minton Cundall, în 1895 au fost achiziționate obiecte direct de la William Morris, unele modele din pânză de bumbac și astfel au intrat pentru prima oară în colecție lucrări străine contemporane valoroase.<sup>42</sup>

Scopul primelor achiziții a fost de a prezenta diversitatea tehnică, prezentarea artisticului - în conformitate cu intenția inițială a muzeului.<sup>43</sup>

Interesul lui Jenő Radisics pentru Orient a fost în concordanță cu cel al perioadei în direcția Japoniei, în 1900 cumpărarea pieselor de origine franceză fiind urmate de cele japoneze. În 1884, în același timp cu plecarea din Cluj în jurul lumii a lui János Vadona, în raportul său s-a oprit asupra importanței pieselor de origine chineză și japoneză în arta modernă, fapt ce a influențat ulterior în mare măsură administrarea Muzeului de Arte Decorative din Budapesta. Obiectele japoneze și chineze cumpărate de János Vadona pentru muzeul industrial din Cluj au făcut parte din colecția de bază a instituției. Vadona a cumpărat eșantioane în Japonia și China în vederea modernizării industriei casnice și a artizanatului din regiunea maghiară a Transilvaniei.<sup>44</sup>

Atenția Muzeului de Arte Decorative din Budapesta acordată curentelor contemporane ajungând să fie dominante odată cu reforma lui Radisics, colectarea tendințelor inovatoare de artă aplicată de la începutul secolului și predarea stilului Art Nouveau și-au pus amprenta, probabil, și asupra colecției instituției clujene. Cuvintele lui Pákei stau drept mărturie asupra acestui proces mai sigur ca orice: „Muzeul Tehnologic a fost modificat ca urmare a unei reorganizări, în măsura în care s-a dobândit o tendință artistică, respectiv de artă aplicată, pe baza experienței mele avute în 1904 într-o detașare în interes de studii cu cei trei colegi directori ai școlilor profesionale, în excursii de studiu la muzee industriale străine, și anume la cele din Nürnberg, Kaiser[s]lauthern, Stuttgart, Karlsruhe, Aar[a]ui, Basel, Berna, Winterthur, St. Gallen. În această privință trebuie să menționez că imediat ce am intrat în domeniul educației industriale – dar și înainte –, pentru a-mi spori propriile cunoștințe am făcut mai multe călătorii de studiu pe cheltuiala mea în Bavaria,

---

<sup>42</sup> H. Horváth, *Az 1898. évi modern kiállítás az Iparművészeti Múzeumban (Expoziția modernă din 1898 la Muzeul de Arte Decorative din Budapesta)*, in „Ars Hungarica”, XXXIV. 2006, vol. 1–2. pp. 369–378.

<sup>43</sup> Sinkó Katalin, *Nemzeti Képtár. „Emlékezet és történelem között” (Pinacoteca Națională. „Între memorie și istorie”)* (A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, XXVI. [2008]) 2009, pp. 253–254.

<sup>44</sup> Vadona János, *Az öt világrészből. Százezer mérföld vizen és szárazon. Három év, hét és fél óra terjedt utazás tollrajza, (Din cele cinci părți ale lumii. O sută de mii de mile pe apă și uscat. Desene cu stilou ale unei călătorii de trei ani, șapte luni și jumătate)*, Budapest 1893.

Germania, Franța, Anglia, Elveția, în repetate rânduri în Italia, rămânând în câteva orașe mai mari de mai multe ori pentru o perioadă mai lungă de timp, dar că în viața practică lucrurile utile pe care le-am văzut și le-am experimentat nu au putut fi realizate întotdeauna la modul corect sau au fost făcute doar prin depășirea unor dificultăți, ceea ce nu se datorează lipsei mele de dorință, ci în cea mai mare parte justificarea se găsește în motive ce decurg din condițiile locale.”

Spre deosebire de muzeele de Arte Decorative, strategia de colecționare a muzeelor industriale a avut în vedere modernitatea obiectelor, dezvoltarea industrială și valoarea comercială, colecționarea pe baza valorii istorice a fost caracteristică doar unei fracțiuni din fond. Obiectele muzeelor industriale ale tehnologiei se puteau învechi, și din cauză că își pierdeau rolul de modele de urmat puteau fi eliminate din colecție. Concepția asupra perimării obiectelor, care nu este tipică unui muzeu tradițional, se reflectă și în singurul registru de inventar cunoscut al Muzeului Industrial din Cluj, care înregistrează creșterea din anii 1910–1918. Acest lucru a fost înregistrat în mod diferit față de jurnalele, registrele și registrele de specialitate folosite în muzeele contemporane, pe paginile-pereche de venituri și cheltuieli: pe lângă creșterea materială a bibliotecii se pot extrage informații în legătură cu sporul de obiecte, achiziționarea echipamentului, mai mult, ne prezintă chiar și o amprentă fidelă a formării diferitor alianțe pe parcursul războiului. Nu avem registrul colecției de eșantioane industriale originale a instituției, astfel ne putem face doar o imagine despre natura colecției de bază din rapoartele anuale școlare. În plus față de colecția industrială de modele (parchete, tapeturi, probe de tâmplărie în construcții, plăci cu eșantioane, instrumente pentru prelucrarea metalelor, etc.), este inclusă și colecția de obiecte din Orientul Îndepărtat a lui János Vadona, care ajută la modernizarea industriei casnice și a artizanatului.

Colecția în continuă creștere a muzeului (Fig.9) dovedește semnificația națională a instituției, dincolo de interesele locale. În anii 1890–1891 colecția a crescut cu șaptesprezece articole corespunzătoare domeniului educațional al școlii, dintre care cele mai multe erau cărți cu eșantioane și mostre de produse finite care prezentau produsele fabricilor sau uzinelor: cărămizi ornamentale, țigle, probe de piatră, probe de ipsos, diferite modele de vergele și împletituri, modele de frânghie, colecții de asfalt și plăci, probe de temperare a sticlei și o carte cu mostră de hârtie de la fabrica de hârtie Eckstein A. din Viena. Majoritatea acestor produse au sosit din Viena (10 articole) sau din alte părți ale Austriei (2 articole) și de la fabrici din Cluj (2 articole) și Ungaria (4 articole). În 1892 ritmul de creștere a încetinit, abia o jumătate de duzină de eșantioane au fost donate de trei producători din Cluj și unul din Budapesta.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> *Buletinul...*, 1891, pp. 51–52. *Buletinul...*, 1892, p. 17.



Strategia de colecționare a Muzeului Industrial din Cluj, analiza rolului de colecționar a lui Pákei este limitată din cauza surselor supraviețuitoare fragmentare. Soarta cărții de inventar dinainte de 1910 nu este cunoscută, doar anuarele ne servesc drept sursă secundară pentru dezvoltarea între 1884 și 1896, nu există date disponibile pentru evoluția de un deceniu și jumătate între 1896 și 1910. Cadrul prezentei lucrări nu permite nici măcar o reconstrucție parțială a celor cunoscute despre colecție, prin urmare încercăm doar să prezentăm grupurile de obiecte care prezintă tendințele principale.

Cartea de inventar cunoscută nouă, cea dintre anii 1910-1918, este potrivită doar fragmentar pentru reconstrucția materialului, dar arată predominanța tendințelor moderne de artă aplicată și natura sporadică a materialului istoric. Acesta din urmă este reprezentat în principal de piesele aurăritului săsesc din Transilvania, în concordanță cu importanța tradițiilor istorice ale orfevrăriei transilvănene, lucru subliniat și la înființarea muzeului. Printre acestea se găsește și un vechi ulcior transilvănean / săsesc / pictat în staniu (1910/123). Producția maghiară de ceramică și porțelan, fabrica Zsolnay și Vilmos Fischer Farkasházi, antreprenor și proprietar de fabrică cu un depozit în Cluj, care livrează la curtea otomană, sunt prezente într-o proporție semnificativă. Moștenirea lui Pál Horti din 1910, compusă inclusiv din piese de origine suedeză, olandeză, belgiană, franceză (anumite obiecte au fost menționate doar în funcție de originea lor) și 327 de desene ale proiectantului în trei cutii, reprezintă o creștere serioasă. Materialul etnografic a fost în același timp și istoric, numai în legătură cu piesele de dantelă, cusături, ulcioare și broderii întâlnim adjectivul „vechi” în mod repetat. Dar s-a cumpărat și de la atelierul din Torontal al doamnei *Gyarmati Zsigáné* - Hóri Etelka (1911/ 43-46), care lucra la înprospătarea industriei textile maghiare. Printre proiectanții atelierului din Torontal se numără János Vaszary, de la care muzeul păstrează o „mică tapiserie de perete” (1911/48). Detalii arhitecturale, metopă de Partenon, cap de coloană din romanicul timpuriu, ornament grecesc sub formă de vrej, sculpturi gotice de clădiri erau unități separate - acestea au fost adăugate la colecție în număr mare în 1911 (1911/97-154), parțial drept cadou de la ministrul comerțului, din Atelierul de Turnat Ghips de la Budapesta, parțial de la școala profesională de industria argilei din Ujhorod, parțial din locuri necunoscute. Școlile industriale trimiteau în mod regulat muzeului mostre sub formă de cadouri - cum ar fi sfeșnicul, ulciorul și sertarul de teracotă realizate la școala profesională din Ujhorod (1911/156-158). (Fig. 9)

Colecția lui János Vadona a jucat un rol major în achiziționarea de obiecte din Orientul Îndepărtat, cum ar fi un coș împletit din bronz din moștenirea lui Henrik Tivadar Rex, în 1913, șabloane de hârtie din Japonia, mătasă pictată, un tablou pictat manual și o broderie antică (1913/108-112). Interesul pentru finlandezi e dovedit de o sculptură finlandeză obținută din Moscova, dar și biblioteca prezintă o carte a criticului de artă finlandez Johannes Öhquist intitulată „Arta finlandeză”, tradusă de



**Fig. 9.** Una dintre sălile de clasă ale școlii industriale proiectate de Lajos Pákei cu colecția de ipsos arhitectural și sculptural. După 1914. ABUdC. Material Pákei, V-B-03. Reproducere: Lehel Molnár.

Elek K. Lippich, determinând fundamental recepția artei finlandeze în Ungaria.<sup>46</sup> În legătură cu scandinavii, spre deosebire de interesul lui Radisics, Pákei a fost probabil mai puțin atras de artele moderne aplicate decât de mărturiile industriei casnice: ca dovadă avem lingura de lemn norvegiană, vaza și cutia zoomorfă. Putem surprinde și o atenție specială pentru industria engleză: o vază Pilington, ceramică Wedgwood, o cutie emailată de la Georg Arthur Jessen, piese ce apar în paginile registrului.

Lucrările meșterilor și artiștilor decorativi clujeni au fost, de asemenea, incluse în mod regulat în colecție. Muzeul a primit mii de diapozitive – din păcate, nu știm ce descriu acestea. Cu excepția unui caz: 200 de fotografii de la Ministerul Comerțului, făcute de Mór Erdélyi, au surprins probabil construcțiile epocii din

<sup>46</sup> Csáki Tamás, *A finn építészet és az „architektúra magyar lelke”. Kultúrpolitika, építészet, publicisztika a századelő Magyarországon (Arhitectura finlandeză și „sufletul arhitecturii maghiare”. Politică culturală, arhitectură și jurnalism în Ungaria la începutul secolului 20.)*, in „Múltunk”, LI. 2006. vol. 1. pp. 200–230.

Ungaria (1912/9). Sursele colecției includ magazinul de electrotehnice al lui Henrik Tivadar Rex din Budapesta, de unde au fost adăugate colecției obiecte de ceramică, din porțelan, din sticlă și piese împletite din Japonia, China, Anglia, Danemarca, Norvegia, Finlanda, Olanda, Franța, de la diferite surse, precum ceramică venind de la producători faimoși ca fabrica din Meissen, vase negre și albastre Wedgwood și o farfurie de sticlă Gallée (1911/220-268). Prin Societatea Națională Maghiară de Arte Decorative, în 1911 au fost aduse în muzeu vase filate Peddig, eșantioane de perle, coperti de cărți și ornamentele din cupru primite de la soția lui Gyula Benczúr. Un an mai târziu, probabil datorită relațiilor consolidate la nivel de Arte Decorative italo-ungare prin Târgul Mondial din Torino din 1911, au ajuns în colecție piese de la mai mulți negustori venețieni. Pe lângă zecile de produse moderne de producție de sticlă din Murano (1912/103-114), lucrări ale reprezentanților Nord-italieni ale artelor aplicate contemporane au fost adăugate la colecție prin venețianul Guido Minerbi, Angelo Bacchi și alții (1912/75-93), iar un an mai târziu au sosit vase din cupru, boluri din bronz emailat, cutii din serpentină și din mahon, o călămară încrustată din argint și o duzină și jumătate de vase de lut de la Bayerische Kunstgewerbe Verein din München (1913/1-31). Și Societatea de Arte Decorative din Budapesta a îmbogățit muzeul, trimițând în 1913 vitralii, vase Zsolnay, obiecte din lut făcute la Școala de Arte Decorative din Budapesta și o cutie de cupru emailat, o cutie de argint emailat, un suport de flori din cupru, o scrumieră Galambos din cupru și fețe de masă țesute de Laura Kriesch și Vilma Frey (?) în Gödöllő (1913/46-76). Atelierul de sculptură în lemn a stabilit prin instruire și cursuri în cooperare cu Țara Călatei (Kalotaszeg) și sculptorii în lemn din regiune. A intrat și o colecție de obiecte de la Asociația de Industrie Casnică din Cluj, formată ca urmare a unei colecționări pe scară mai largă din Ungaria, în care se află o cămașă brodată ceangăiască, un ornament de pernă din Mezőkövesd, un ornament de rochie, un șorț brodat cu margini aurii și o broderie veche din Țara Călatei (1913/115-123). Ca unitate aparte a colecției, există opt obiecte achiziționate de la Casa de Artă din Budapesta (Művészház - Un loc de expoziție celebru al vremii), printre ele fiind și perna brodată și geanta de damă a Annei Lesznay, bonboniera și cupa cu toartă a lui Imre Sándor și stativul pentru flori din cupru al lui Imre Márton (1913/205-212). Muzeul a cumpărat de la Emil Schuster un număr mare de bibelouri înfățișând mai ales copii și jucării pentru copii (1913/160-303). În anul izbucnirii Primului Război Mondial, lucrări ale celor mai cunoscuți artiști ai perioadei au fost adăugate la colecție, primite de la Societatea de Arte Decorative: fața de masă țesută a Laura Kriesch din Gödöllő, cutia poștală de fier a lui Béla Márkus, scaunul sculptat, stativul pentru flori și ghiveciul pictat ale lui Lajos Kozma, cutia pictată din lemn a lui Árpád Juhász și articolele de uz casnic din comitatul Szepes, (1913/79-102). Anii războiului mondial au condus la o colecționare neregulată și la scăderea semnificativă a înregistrărilor de articole (Fig. 10).



**Fig. 10.** Una dintre sălile de clasă ale muzeului industrial și școlii industriale, proiectate de Lajos Pákei, cu șabloane metalurgice în vitrine. După 1914. ABUDC. Material Pákei, V-B-04. Reproducere: Lehel Molnár.

Cu toate acestea, dezvoltarea Muzeului Industrial din Cluj, care colecționa în general material din Ungaria între 1914 și 1918, a depășit-o pe cea a Muzeului de Arte Decorative din Budapesta, care a cumpărat în primul rând din străinătate. Ultimul grup semnificativ de obiecte achiziționate de Jenő Radisics a fost materialul din vila lui György Ráth, iar ultima achiziție pe timp de război a directorului, decedat în 1917, a fost tapiseria intitulată Vulturii peste mormântul eroului, de la Aladár Kriesch Kőrösfői.<sup>47</sup> În 1915–1916 instituția condusă de Lajos Pákei a prosperat cu o altă parte a moștenirii lui Henrik Tivadar Rex, formată printre altele din pahare decorative Tiffany, pahare Biedermeier din aur, pahare decorative Egermann, cupe în stil empire, porțelan Meissen, cristale Baccarat pariziene (1915–1916/72–102).

Biblioteca muzeului cumpăra atât literatură legată de colecție în limbile maghiară și străină (în principal germană și franceză), precum se și abonase la cele mai importante reviste străine de artă aplicată ale perioadei. Cele de limbă franceză au ajuns prin Librairie Centrale din Paris, cele germane și engleze (*Innendekoration*,

<sup>47</sup> H. Horváth, *Colecția Art Nouveau...*, p. 27.

*The Studio*) prin librăria din Cluj a lui János Stein, mare parte a celor maghiare (*A Ház, Vállalkozók Lapja, Magyar Építőművészet, Építő Ipar*) și câteva reviste în limba germană (*Der Architekt, Kunst und Handwerk, Kunst und Kunsthandwerk*) au ajuns prin intermediul librăriei, tot din Cluj, a lui Albert Gibbon. Volumele mai mari de publicații în limbi străine au fost adesea obținute de la librării străine, cum ar fi Ernst Wermuth, un editor de cărți din Berlin.

## Concluzii

Lajos Pákei a aparținut noii generații de arhitecți ai Monarhiei, ai cărei membri trebuiau să aibă noi abilități diversificate, pe lângă cunoștințele profesionale cerute în mod tradițional arhitecților. Probabil datorită viziunii sale conservatoare asupra lumii, urmând spiritul Școlii Hansen ca arhitect, el a rămas pe terenul historicismului, dar în metodele sale de lucru, activitățile sale multiple, angajamentul față de modernizare iese în relief concepția arhitecților polimați de început de secol. Născut în 1853, Lajos Pákei era cu un an mai în vârstă decât Antonio Gaudi, care își proiecta și designul interior și mobilierul clădirilor și era foarte priceput și în chimia fabricării ceramicii. Născut în 1861, Victor Horta a început să lucreze ca designer de interior după ce a studiat pictura, arta textilă și arhitectura. Henry van de Velde, pictor, arhitect și meșter, născut în 1863, a lucrat ca designer de interior, designer de mobilier și scriitor specialist în arhitectură. Începând cu anii 1880, în arhitectura lumii occidentale s-au înmulțit acele sarcini ce au făcut diferențiată practica arhitecturală. Pe lângă supravegherea proiectării arhitecturale și a realizărilor meșterilor constructori, sfera sarcinilor bazate pe cunoștințele arhitecturale a devenit din ce în ce mai largă, pe lângă sarcinile încă clasice de design interior și proiectarea grădinilor a apărut cunoașterea și aplicarea posibilităților ascunse în noile materii ale industriei moderne, ceea ce a dus în mod necesar la înnoirea metodologiei de educație arhitecturală și industrială. Activitatea sistematizată de predare poate fi observată în opera lui Viollet-le-Duc sau Theophil Hansen în același mod ca în opera lui Camillo Sitte, Josef Laizner sau Lajos Pákei, menționate anterior. Formarea de noi tipuri de clădiri, spații și conexiuni spațiale după cerințele moderne în continuă schimbare i-a determinat pe arhitecți să inoveze și să experimenteze permanent. Diversitatea practicii arhitecturale a perioadei poate fi evidențiată în variata operă a lui Lajos Pákei. Spre deosebire de proiectanții proeminenți care au definit pluralismul stilistic de la începutul secolului, observându-i pe Theophil Hansen și Camillo Sitte, rămânând pe terenul historicismului, a creat prin modernizarea arhitecturii, a planificării urbane, a educației și a colecțiilor publice din Cluj ceva nemuritor. Perspectiva sa asupra historicismului a fost cea care i-a definit concepția la începutul anilor 1900, când a proiectat clădirea de sine stătătoare a Muzeului

Industrial pe baza unui model contemporan din Praga. Nu știm sigur, putem doar bănuși că el ar fi putut considera stilul Art Nouveau o modă trecătoare, acest lucru jucând un rol în faptul că tendințele Art Nouveau care au definit arhitectura urbană provincială a Ungariei epocii, abia sunt prezente în construcțiile orașului.

Atenția lui Pákei direcționată spre tendințele internaționale a fost legată de respectarea tradițiilor din localitatea sa natală, ceea ce a coincis și cu nevoile orașului. Pákei a colaborat cu industriașii și antreprenorii din oraș și din județul Cluj în organizarea educației industriale moderne din Cluj și în fondarea muzeului industrial, devenind un model pe plan național. Un procent semnificativ al celor ce au participat la educația bazată pe nevoile locale, idei exprimate în mod repetat, provin din oraș și din județ și în mare parte au rămas aici după studii. În loc de a face trimitere spre tradițiile locale ale orașului comoară, orfevreria și sculptura clasică în piatră, profilul instruirii a fost hotărât de nevoile vremurilor moderne, dezvoltarea industriei construcțiilor, a prelucrării metalelor și a lemnului. Inițiativa clujeană este subliniată și de faptul că, în anii care au urmat înființării sale, obiectele din colecția muzeului industrial necesare pentru a funcționa au venit în principal sub formă de cadouri de la meșteșugarii locali și din apropierea orașului; în vederea reînnoirii industriei casnice, a artizanatului și a artelor aplicate, seria de obiecte japoneze și chineze colecționate a fost cumpărată de János Vadona, fiu al orașului, în timpul călătoriei sale în jurul lumii, finanțată din fonduri proprii. Meșterii și comercianții din Cluj și din împrejurimi, inclusiv Vilmos Farkasházi Fischer care deținea un depozit în oraș, au avut în continuare un rol important în dezvoltarea ulterioară a muzeului. Se simte și influența meșterilor populari din Țara Călatei, considerată a fi cea mai pură regiune maghiară a județului Cluj. Datorită conștientizării lui Pákei, muzeul și-a schimbat colecția de la cea industrială într-una de Arte Decorative, urmând tendințele de la început de secol. Iar prin colaborarea agenților și proprietarilor de galerii a apărut rezultatul eforturilor contemporane de artă aplicată engleză, franceză, belgiană și germană.

*Tradus de Zoltán Vincze. Corectat de Imelga Földi.*



## LA PARTECIPAZIONE DEGLI ARCHITETTI, SCULTORI E IMPRESARI ITALIANI ALLA COSTRUZIONE DEI MONUMENTI AI CADUTI DELLA GRANDE GUERRA NELLA ROMANIA INTERBELLICA

PAOLO TOMASELLA\*

**ABSTRACT.** *The Participation of Italian Architects, Sculptors and Entrepreneurs in the Construction of the Heroes' Monuments Fallen in the First World War in Interwar Romania.* Seasonal or permanent migration from Italian regions to Romania in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries involved a variable number of unskilled workers but also personalities (artists and sculptors), many Venetians and Friulians, who left clear, tangible evidence, of their stay and the results of their work on the Romanian territory. With the end of the First World War and with the outbreak of Greater Romania, the need to build memorials dedicated to those who fell in the struggles for the unification of the nation was felt throughout the country. Sculptors and entrepreneurs from Veneto and Friuli were among the protagonists of this process of institutionalizing memory. It is worth mentioning, regarding the sculpture, the presence in Romania of the artists Ettore Ferrari and Raffaello Romanelli; the Italian entrepreneurs and stonemasons, Giovanni Battista De Nicolò, Victor and Giovanni Mezzarobba, made a significant contribution to the materialization of the projects to honor the memory of the heroes of the First World War. The artistic and urban involvement of the Italians settled in Romania proved to be important in the construction of public monuments in many cities in Romania. Vincenzo Puschias (1874–1941), a sculptor established in Piatra Neamț in 1899, played a special role among the stone carvers of Friulian origin living in Romania. Puschias is established himself in Romania not only locally, but also nationally, through the large number and quality of monuments erected for the Romanian heroes who fell in the First World War. His works are characterized by strength, finesse, elegance, combination of styles and aesthetic harmony. After 1919, Vincenzo Puschias is founded the Construction Company in the County of Neamț, specializing in the construction of memorials dedicated to those who fell in the First World War. Among his most remarkable works in this field are: the funeral complex from the “Eternitatea” Cemetery of Piatra Neamț, made in collaboration with Gheorghe Iconaru; monuments of the heroes

---

\* Paolo Tomasella (1963), architetto e dottore di ricerca in Architettura Tecnica (Tecnologie edilizie nei PVS) all'UNITs (Trieste 2001) e in Storia presso l' UBB (Cluj-Napoca, 2014), paolotomasella@hotmail.com. Ente Regionale per il Patrimonio Culturale del Friuli Venezia Giulia Villa Manin, Passarino.

erected in Bistricioara, Căciulești, Verșești, Roznov, Bahna, Văleni, Zănești; obelisks in Gârcina, Oanțu, Roznov, Piatra Șoimului, Podoleni; the statue of the hero soldier from Vișoara.

**Keywords:** Italian emigrants; First World War; sculptors and entrepreneurs; Ettore Ferrari; Raffaello Romanelli; The Mausoleum of the Heroes of Mateiaș; Vincenzo Puschiasis.

**REZUMAT. Participarea arhitecților, sculptorilor și antreprenorilor italieni la construirea în România interbelică a monumentelor eroilor căzuți în primul război mondial.**

Migrația sezonieră sau permanentă din regiunile italiene în România, în secolele XIX și XX, a implicat un număr variabil de muncitori necalificați dar, de asemenea, și de personalități (artiști și sculptori), mulți venețieni și friulani, care au lăsat dovezi clare, tangibile, ale șederii și rezultatelor trudei lor pe teritoriul românesc. Odată cu sfârșitul Primului Război Mondial și cu înfăptuirea României Mari, nevoia de a construi monumente comemorative dedicate celor căzuți în luptele pentru întregirea țării s-a făcut simțită în toată țara. Sculptorii și antreprenorii din Veneto și Friuli au fost printre protagoniștii acestui proces de instituționalizare a memoriei. Este de semnalat, în privința sculpturii, prezența în România a artiștilor Ettore Ferrari și Raffaello Romanelli; la materializarea proiectelor de cinstire a memoriei eroilor din Primul Război Mondial și-au adus o contribuție deloc de neglijat antreprenorii și meșterii pietrari italieni: Giovanni Battista De Nicolò, Victor și Giovanni Mezzarobba. Implicarea pe plan artistic și edilitar a italienilor stabiliți în România s-a dovedit importantă în privința edificării monumentelor de for public din multe orașe din spațiul românesc. În rândul cioplitorilor în piatră de origine friulană rezidenți în România, un rol deosebit l-a avut Vincenzo Puschiasis (1874–1941), sculptor stabilit la Piatra Neamț în 1899. Puschiasis s-a impus în România nu numai pe plan local, dar și național, prin numărul mare și calitatea monumentelor ridicate pentru eroii români căzuți în Primul Război Mondial. Lucrările sale se caracterizează prin rezistență, finețe, eleganță, îmbinare de stiluri și armonie estetică. După anul 1919, Vincenzo Puschiasis a fondat Antrepriza de construcții din județul Neamț, specializându-se în construirea de monumente comemorative închinare celor căzuți în Primul Război Mondial. Printre lucrările sale cele mai remarcabile în acest domeniu sunt: Complexul funerar din Cimitirul “Eternitatea” din Piatra Neamț, realizat în colaborare cu Gheorghe Iconaru; monumente ale eroilor ridicate în Bistricioara, Căciulești, Verșești, Roznov, Bahna, Văleni, Zănești; obeliscuri în Gârcina, Oanțu, Roznov, Piatra Șoimului, Podoleni; statuia ostașului erou din Vișoara.

**Cuvinte cheie:** emigranți italieni; Primul Război Mondial; sculptori și antreprenori; Ettore Ferrari; Raffaello Romanelli; Mausoleul Eroilor de la Mateiaș; Vincenzo Puschiasis.

## 1. L'emigrazione italiana e la costruzione della memoria della Grande Guerra nel Regno di Romania

Le vicende umane riguardanti le famiglie italiane espatriate verso l'area carpatico-danubiana tra l'ultimo quarto dell'Ottocento e la prima metà del XX secolo furono volontariamente dimenticate nel corso del secondo dopoguerra principalmente per ragioni geopolitiche e vennero confinate in un cono d'ombra per essere deliberatamente dimenticate<sup>1</sup>. Gli inediti avvenimenti legati all'emigrazione italiana, segnatamente friulana, nello spazio romeno hanno invece avuto una significativa rilevanza non soltanto dal punto di vista sociale ed economico ma anche sotto il profilo culturale e artistico<sup>2</sup>. Più nello specifico l'emigrazione dei friulani verso i territori romeni e il contributo che la loro presenza apportò alla modernizzazione del Regno di Romania, in un arco temporale compreso fra il 1878 e il 1948, è un aspetto, sia per quanto attiene la storiografia romena sia quella italiana, che è stata indagata in modo sistematico soltanto negli ultimi tre decenni<sup>3</sup>. Soprattutto dopo il Congresso di Berlino (13 giugno-13 luglio 1878), stagione nella quale si rafforzarono anche tra i Carpazi e il Danubio i sentimenti di coesione nazionale, la Romania beneficiò del supporto materiale e morale di popolazioni migranti dall'Italia, un paese anch'esso in pieno processo di unificazione e alla ricerca di un'identità

---

<sup>1</sup> Cfr. Giulio Vignoli, *Gli Italiani dimenticati. Minoranze italiane in Europa*, Giuffrè, Milano 2000, pp. 233-246.

<sup>2</sup> Sull'argomento, nello specifico, si veda: Paolo Tomasella, *Emigranti dal Veneto e dal Friuli nella vita economica e culturale della Romania (1848-1948)*, Editura Ozalid, București 2016.

<sup>3</sup> Sull'emigrazione italiana in Romania: Valerio De Sanctis, *L'emigrazione italiana in Romania*, in *Studi sulla Romania*, Riccardo Ricciardi editore, Napoli 1923, pp. 211-225; Alessandro Vigevani, *Friulani fuori di casa in Croazia e in Slavonia*, Opuscoli della Società Filologica Friulana, n. 13, Udine 1950, pp. 77-144; Lodovico Zanini, *Friuli migrante*, Doretti, Udine 1964, pp. 94-105; Ecaterina Negruți, *Travailleurs Italiens en Roumanie avant la Première Guerre Mondiale*, in "Revue Roumaine d'Histoire", XXV, 3 (1986), pp. 225-239. Ancora: Rudolf Dinu, *Appunti per una storia dell'emigrazione italiana in Romania nel periodo 1878-1914: il Veneto come principale serbatoio di piccole comunità in movimento*, in *Dall'Adriatico al Mar Nero: veneziani e romeni, tracciati di storie comuni*, a cura di Grigore Arbore Popescu, CNR, Roma 2003, pp. 245-260; Antonio Ricci, *Gli italiani in Romania: migranti cattolici tra Ottocento e Novecento*, in *I romeni e la santa Sede. Miscellanea di studi di storia ecclesiastica*, a cura di Ion Cârja, Casa editrice Scriptorium, Bucarest-Roma 2004, pp. 206-255. Privo di fonti il compendio di Nicolae Luca, *L'emigrazione storica dei friulani in Romania*, Imbellinum, Villa Santina 2006. Più circostanziato il volume di Renzo Francesconi, Paolo Tomasella, *Emigranti friulani in Romania dal 1860 ad oggi. Un protagonista ritrovato: Geniale Fabbro maestro costruttore*, Edizioni l'Omino rosso, Pordenone 2007. Più recentemente Bokor Zsuzsa (coord.), *În căutarea tărâmului promis. Italianii din România*, Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj-Napoca, 2017.

nazionale<sup>4</sup>. Tuttavia è necessario segnalare che i principati Romeni prima e il Regno di Romania più tardi rappresentarono per gli emigranti italiani una direttrice di flusso secondaria rispetto ad un processo che vedeva privilegiare altre mete dell'Europa centro-orientale. L'emigrazione italiana nello spazio romeno rappresentò, in ogni caso, un elemento di qualche novità: tanto per provenienza quanto per religione, quella cattolica, minoritaria nel Paese rispetto all'ortodossa. La capacità di adattamento degli italiani alle costumanze e alle consuetudini locali agevolò il loro inserimento rispetto ad altri lavoratori stranieri, sia in ambito professionale sia sociale. Giungere in Romania significava modificare di poco le originarie abitudini di vita, ma garantiva la possibilità di un impiego con prospettive di sicuro incremento economico nel breve e medio periodo.

Le comunità, prevalentemente formate da emigranti provenienti dal Friuli e dal Veneto, contribuirono in modo rilevante allo sviluppo della Romania, determinando, con la loro presenza, anche l'ampliamento dello spettro d'idee, esperienze e informazioni che si rivelarono utili nel processo di modernizzazione socio-economica e culturale del Regno, che nei primi decenni del Novecento conobbe una stagione di trasformazioni senza precedenti nel contesto della storia nazionale<sup>5</sup>. In questa prospettiva certamente un ruolo di primaria importanza fu assunto dalla comunità italiana che in breve consolidò la propria presenza soprattutto nella capitale Bucarest.

Il contributo degli italiani in ambiti lavorativi di grande visibilità si manifestò principalmente nel campo delle opere pubbliche e delle costruzioni private, attraverso la presenza di specialisti e manodopera qualificata. Agli scalpellini, terrazzieri, muratori e carpentieri ben presto si aggiunsero impresari edili, maestri costruttori, ingegneri e architetti<sup>6</sup>. Sorprendentemente, con il consolidamento delle istituzioni pubbliche del Regno, oltre agli artisti francesi ci furono anche

---

<sup>4</sup> Per un approfondimento sulle diverse tipologie d'emigrazione nello spazio romeno e le ricadute economiche del fenomeno si confronti Ecaterina Negruți, *Migrații sezoniere la lucru în România (1859-1918)*, Editura Academiei Române, București 1991, pp. 7-104. Anche Alina Dorojan, *L'importanza dell'immigrazione italiana nel processo di modernizzazione della Romania (1859-1918)*, in *Unità nazionale e modernità nel Risorgimento italiano e romeno*, a cura di Ion Cârja, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2011, pp. 81-95.

<sup>5</sup> Cfr. "Buletinul statistic general al României", II, 4 (1893), p. 463. Dal punto di vista numerico gli italiani occuparono il terzo posto dopo bulgari e serbi. Cfr. Ecaterina Negruți, *Travailleurs Italiens en Roumanie avant la Première Guerre Mondiale*, op. cit., p. 227.

<sup>6</sup> Cfr. Paolo Tomasella, *Maestri costruttori e impresari friulani nelle città della Romania durante il periodo interbellico (1920-1948)*, in "Atti dell'Accademia 'San Marco' di Pordenone", 13-14 (2011-2012), pp. 467-492.

alcuni scultori italiani a segnalarsi per rilevanza d'interventi, in virtù del fatto che sia re Carol I, sia re Ferdinand I si resero promotori della realizzazione di numerosi monumenti commemorativi in tutta la nazione<sup>7</sup>.

La presenza dello scultore romano Ettore Ferrari (Roma, 1845–1929)<sup>8</sup> è accertata in almeno due interventi di particolare rilievo che ancor oggi sono presenti in Romania: il monumento dedicato a Ion Heliade-Rădulescu, collocato in Piața Universității a Bucarest (1879-1880) e la statua di Ovidio posta nell'omonima piazza di Constanța (1887)<sup>9</sup>.

Il fiorentino Raffaello Romanelli (Firenze, 1856–1928) fu invece uno tra gli artisti ufficiali della famiglia reale, per la quale dipinse quattro ritratti e una quarantina d'opere scultoree, alcune delle quali conservate presso il Castello di Peleş. Romanelli, scultore particolarmente apprezzato dalla Corte reale di Romania, eseguì anche il busto di re Carol I che si conserva presso il Castello Pelișor (Sinaia). Tra gli interventi romeni più rilevanti si ricordano il Monumento agli Eroi sanitari collocato in Piața Operei a Bucarest (con Statie Ciortan, completato nel 1932), numerosi monumenti funerari eretti presso il cimitero «Bellu» ortodosso della capitale ed infine le statue, collocate a Iași, dedicate a Mihail Kogălniceanu (Bulevardul Carol I, 1911) e Alexandru Ioan Cuza (Piața Unirii, 1912)<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Sull'argomento già Paolo Tomasella, *La costruzione della memoria: lapicidi e scultori friulani nella realizzazione dei monumenti ai caduti della Grande Guerra in Romania*, in "Quaderni della Casa Romena di Venezia", XII, 2017, pp. 163-176. Più recentemente: Paolo Tomasella, *Il contributo degli italiani, nel panorama romeno interbellico, all'ideazione e alla costruzione dei monumenti ai caduti nella Grande Guerra*, in "Cross-Border Journal for International Studies", 2 (2018), pp. 25-43.

<sup>8</sup> Sullo scultore Ettore Ferrari si confronti *Segno e pittura nell'arte di Ettore Ferrari*, a cura di Ettore Passalalpi Ferrari, Catalogo della mostra (Sezze, Antiquarium comunale, 19 dicembre 1992 – 24 gennaio 1993), Comune di Sezze, Sezze 1992; Ettore Passalalpi Ferrari, *Ettore Ferrari. La facile simbiosi dell'arte con l'ideale*, Edizioni Tra 8&9, Velletri 1995.

<sup>9</sup> Sulle opere di Ferrari in Romania: Vincenza Pierelli, *Note in margine ai monumenti di Radulescu e di Ovidio*, in *La Romania per Ettore Ferrari*, a cura di Ettore Passalalpi Ferrari, Accademia di Romania, Roma 1994, pp. 69-75, 106.

<sup>10</sup> Sulle opere di Romanelli a Bucarest: Șerban Caloianu, Paul Filip, *Monumente Bucureștene*, Editura Monitorul Oficial, București 2009, pp. 72, 216. Sulla presenza dello scultore nella capitale della Moldavia: Georgeta Podoleanu, *Sculptorul Raffaello Romanelli și orașul Iași*, in "In", 1 (1995), pp. 97-101.



**Fig. 1.** Raffaello Romanelli, Stătuia Ciortan. Monumento agli Eroi sanitari di Piața Operei a Bucarest (1932).

Uno fra i primi professionisti friulani ad avvicinarsi ai domini romeni fu invece Domenico Rupolo (Caneva, 1861–1945), architetto e artista di formazione accademica. L'attività compiuta in Valacchia da Rupolo e che riguarda in particolare il restauro del palazzo settecentesco del principe Constantin Brâncoveanu a Mogoșoaia è sufficientemente nota grazie ai contributi critici già esistenti e ai quali si rimanda per gli specifici approfondimenti<sup>11</sup>. Tuttavia vi sono ancora alcuni aspetti poco noti della sua attività in terra romena, dato che Domenico Rupolo ebbe in loco altre occasioni di lavoro. I suoi contatti con gli ambienti culturali valacchi e moldavi

---

<sup>11</sup> Sull'argomento si confronti Raffaella Portieri, *L'architetto Domenico Rupolo (1861-1945): opere nel Friuli Venezia Giulia*, in "Archeografo Triestino", Serie IV, LVI, 1996, pp. 253-329; Raffaella Portieri, *Tradizione come religiosità. L'opera architettonica di Domenico Rupolo, un capitolo di eclettismo veneto*, in Caneva, a cura di Gian Paolo Gri, Società Filologica Friulana, Udine 1997, pp. 511-526; Raffaella Portieri, *Domenico Rupolo Architetto*, Edizioni Concordia Sette, Pordenone 2001.



presero le mosse attorno al periodo 1891-1892, in seguito alla conoscenza, avvenuta a Venezia, dello scultore Giorgio (Gheorghe) Vasilescu (Goești-Dolj, 1864 – Bucarest, 1898) che nella città lagunare aveva compiuto gli studi presso l'Accademia di Belle Arti fra il 1886 e il 1891, stabilendovi anche un atelier<sup>12</sup>. Vasilescu lavorò con Rupolo e lo introdusse negli ambienti della società colta e influente romena dell'epoca. Grazie a questi incontri l'architetto friulano ebbe modo di cimentarsi, per il principe George Valentin Bibescu e la moglie Martha, nel restauro del complesso monumentale *Brâncovenesc* di Mogoșoaia (1688-1714), in un ampio arco di tempo che si valuta compreso tra il 1912 e il 1937<sup>13</sup>.

Ma il primo progetto di un certo rilievo condotto a buon fine da Rupolo in collaborazione con Vasilescu fu il monumento dedicato a Vasile Adamachi per la città di Iași, che venne realizzato presso lo studio dello scultore nel periodo dicembre 1892-giugno 1893: il monumento si componeva di una base in forma di cripta in marmo di Baveno progettata dallo stesso Rupolo<sup>14</sup>. Attraverso un'analogia forma di collaborazione nel 1897 ambedue diedero corso alla realizzazione del monumento dedicato al II Battaglione cacciatori di montagna (*Monumentul Batalionul II vânători*), che trovò la sua collocazione nel centro del capoluogo petrolifero di Ploiești (Piața 1 Decembrie)<sup>15</sup>. Si tratta del primo monumento realizzato in Romania in ricordo dei soldati caduti nel corso della guerra russo-turca verificatasi tra il 1877 e il 1878. L'opera commemorativa si compone di un alto obelisco di granito poggiate su di un piedistallo cubico ai cui angoli sono collocate quattro statue in bronzo raffiguranti i cacciatori di montagna, mentre la sommità è coronata da un'aquila ad ali spiegate che trattiene nel becco uno stendardo.

---

<sup>12</sup> Sullo scultore romeno si veda Paul Rezeanu, *Sculptori puțin cunoscuți*, Editura Alma, Craiova 2007, pp. 7-32; Paul Rezeanu, *Istoria artelor plastice în Oltenia (1800-2000). Vol. I (1800-1918)*, Editura Alma, Craiova 2010, pp. 141-163.

<sup>13</sup> Grazie ai risultati raggiunti negli interventi di restauro Domenico Rupolo ottenne il titolo onorifico di "Commendatore della Corona Romena". I progetti e i lavori di restauro furono condotti in collaborazione con l'architetto romeno George Matei Cantacuzino (Vienna, 1899 – Iași, 1960). Sugli interventi di restauro a Mogoșoaia si veda anche Vincenzo Fontana, *Domenico Rupolo architetto alla corte di Mogoșoaia (1913-1930 e segg.)*, in *Dall'Adriatico al Mar Nero*, op. cit., pp. 230-235.

<sup>14</sup> Paul Rezeanu, *Istoria artelor plastice în Oltenia (1800-2000)*, op. cit., p. 155.

<sup>15</sup> Paul Rezeanu, *Scultori e pittori di Craiova a Venezia tra fine Ottocento e primo Novecento*, in *Dall'Adriatico al Mar Nero*, op. cit., pp. 213-218.



**Fig. 2.** Domenico Rupolo, Giorgio Vasilescu. Monumento dedicato al II Battaglione cacciatori di montagna (*Monumentul Batalionul II vânători*) sito in Piața 1 Decembrie a Ploiești (1897) in una cartolina del 1935.

## **2. Il contributo delle maestranze friulane alla costruzione di monumenti commemorativi della Prima guerra mondiale**

Gli esiti del primo conflitto mondiale e il processo di costruzione della memoria degli eventi determinarono la crescita esponenziale delle realizzazioni di opere a carattere commemorativo in tutto il Regno, nel frattempo trasformatosi in Grande Romania (*România Mare*), con l'annessione, ratificata nel 1920 a seguito del Trattato del Trianon, dei territori di Transilvania, Bessarabia e Bucovina. Una fra le

composizioni più importanti, che venne concretizzata nel primo dopoguerra per mano di maestranze friulane, è rappresentata dal monumento consacrato alla memoria dei caduti italiani in Romania: collocata presso il Cimitero Militare Italiano di Bulevardul Ghencea a Bucarest, l'opera fu inaugurata il 3 novembre 1929<sup>16</sup>. Realizzato su progetto dell'architetto Mario Stoppa (Milano, 1887 – Bucarest, 1980)<sup>17</sup>, ne fu artefice il lapicida friulano Giuseppe Tomat (Valeriano di Pinzano al Tagliamento, 1878 – Bucarest, 1929)<sup>18</sup>, che condusse a completamento l'opera assieme all'impresario della pietra e del marmo Clemente Santalena<sup>19</sup>. Nel 1918 la Legazione italiana di Bucarest acquistò un lotto di terreno presso il cimitero di Ghencea, per poter dare sepoltura ai 1695 soldati italiani morti sui diversi fronti della Romania durante la Prima guerra mondiale<sup>20</sup>. La struttura poggia su di un basamento formante la cripta dell'ossario, a cui si accede da una porta posta sul fronte posteriore. In origine l'ara centrale che caratterizza la composizione era accompagnata ai lati da due strutture svettanti per circa sette metri, che presentavano al culmine una fiamma eterna resa in forma scultorea. Oggi queste due colonne votive sono state ridotte alla sola parte sommitale.

---

<sup>16</sup> Cfr. *Inaugurare*, in "România eroică", X, 11-12 (1929), pp. 2-5; Mario Stoppa, *Monumento-Ossario a Bucarest dei militari morti in Rumenia*, in "Rassegna di Architettura", VIII, 1 (1930), pp. 24-25.

<sup>17</sup> A volte erroneamente riportata la data di nascita 1890. Cfr. Paolo Tomasella, *Maestri costruttori e impresari friulani nelle città della Romania*, op. cit., p. 490.

<sup>18</sup> Dati biografici: *Necrolog*, in "Construcțiunile Publice și Particulare", VII, 192-193 (1929), p. 4. Sull'attività di Giuseppe Tomat: Paolo Tomasella, *Maestri costruttori e impresari friulani nelle città della Romania durante il periodo interbellico (1920-1948)*, op. cit., pp. 489-491; Paolo Tomasella, *Un lapicida friulano in Romania: Giuseppe Tomat e il suo opificio*, in "La Loggia", XIX, 21 (2016), pp. 51-54.

<sup>19</sup> I fratelli marmisti Clemente (Nervesa della Battaglia, 1858 – Bucarest, 19??) e Celeste Santalena (Nervesa della Battaglia, 1853 – Bucarest, 1912) si resero in quegli anni protagonisti di una serie d'interventi a carattere commemorativo. L'azienda aveva sede a Bucarest in Calea Griviței n. 168 ed era denominata, già dal 1925, *Clemente Santalena. Prima fabrică industrială pentru construcțiuni in piatră și marmură* (Clemente Santalena. Prima fabbrica industriale per le costruzioni in pietra e in marmo). L'impresa Santalena intervenne nella realizzazione, a Bucarest, del monumento equestre dedicato a Carol I e realizzato nel corso del 1939 su disegno dello scultore croato Ivan Mestrovic. Nel biennio 1935-1936 l'azienda Santalena fornì il proprio contributo anche nella realizzazione delle opere di trasformazione dell'Arco di Trionfo di Bucarest, destinato a ricordare il glorioso ingresso nella capitale di re Ferdinand I dopo la nascita della Grande Romania. Cfr. Șerban Caloianu, Paul Filip, *Monumente Bucureștene*, op. cit., p. 313; Virgiliu Z. Teodorescu, *Monumente înălțurate - monumente vădute*, in *Eroi și morminte*, vol. II, coordonator Cătălin Fudulu, Editura Alfa MDN, Buzău 2008, pp. 211-212.

<sup>20</sup> Monumento talvolta erroneamente collocato presso il cimitero «Bellu» militare. Cfr. *Solemnitatea reînhumării osemintelor eroilor-Italiani în cimitirul eroilor Ghencea (București)*, in "România eroică", VIII, 9 (1927), pp. 6-7.



**Fig. 3.** Mario Stoppa, Giuseppe Tomat, Clemente Santalena. Monumento alla memoria dei caduti italiani in Romania nella Prima guerra mondiale presso il Cimitero Militare Italiano di Bulevardul Ghencea a Bucarest (immagine d'epoca, 1929).

In campo militare il costruttore Giuseppe Tomat ebbe un ruolo attivo nella costituzione, al volgere del primo conflitto mondiale, della «Legione Romana d'Italia» per la quale fu ipotizzato l'impiego nella riconquista della Bessarabia<sup>21</sup>.

Gli anni Trenta del Novecento si manifestarono come il periodo nel quale gli specialisti friulani della pietra e del marmo fornirono il contributo più significativo alla realizzazione di opere commemorative in tutto il territorio della Grande Romania.

---

<sup>21</sup> Cfr. Paolo Tomasella, *The role of Friulian emigrants in the Formation of the «Romanian Legion of Italy»*, in *Primul Război Mondial. Perspectivă istorică și istoriografică=The First World War. A Historical and Historiographical Perspective*, Coord./Edited by Ioan Bolovan, Gheorghe Cojocaru, Oana Mihaela Tămaș, Academia Română-Centrul de Studii Transilvane/Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca 2015, pp. 401-411.

Una monografia, pubblicata nel 1939 e intitolata *La Romania e i romeni*, contiene due distinte illustrazioni che raffigurano il monumento ai caduti di Drobeta Turnu Severin e la tomba al Milite Ignoto collocata presso il parco Carol I a Bucarest (*Parcul Carol I*): evidenziandone il valore artistico, l'autore segnalava che gli interventi potevano dirsi opera di maestranze italiane<sup>22</sup>. Concepito su iniziativa del sindaco Virgil Netta, il *Monumentul Eroilor* di Drobeta Turnu Severin venne inaugurato il 4 giugno 1933. Posizionata presso il *Parcul Rozelor*, l'opera è composta da una cripta sormontata da un complesso scultoreo. Essa venne completata nel periodo 1928-1933 quale omaggio ai caduti romeni della Grande Guerra: il progetto fu delineato dall'architetto State Baloşin, mentre lo scultore Teodor (Theodor) Burcă (Slatina, 1889 – Bucarest, 1950) e gli scalpellini di origine italiana Carol Umberto ed Eugenio Ferrari, di cui tuttavia non si hanno altre notizie, ne completarono la realizzazione<sup>23</sup>.



**Fig. 4.** State Baloşin, Theodor Burcă, Carol Umberto, Eugenio Ferrari. Monumento ai caduti della Grande Guerra (*Monumentul Eroilor*) di Drobeta Turnu Severin sito presso il Parcul Rozelor (1928-1933).

<sup>22</sup> Mario Ruffini, *La Romania e i romeni*, Fratelli Treves, Milano 1939, p. 51.

<sup>23</sup> L'opera è classificata come Monumento storico.

<[https://ro.wikipedia.org/wiki/Monumentul\\_Eroilor\\_din\\_Drobeta](https://ro.wikipedia.org/wiki/Monumentul_Eroilor_din_Drobeta)>.

Una vicenda singolare si concretizzò a Greci, abitato sito nel distretto di Tulcea, composto in prevalenza da comunità di maestranze friulane impegnate nelle vicine cave di estrazione di granito e pietra da costruzione presenti lungo le pendici dei Monti Măcin. Nel paese s'insediarono diverse famiglie provenienti da Polcenigo, Maniago e Poffabro, più in generale dal pordenonese ma anche dalla provincia di Rovigo. Il monumento dedicato agli Eroi di guerra (*Monumentul Eroilor 1877-1878/1916-1919*) presente in strada Granitului a Greci (1934-1936)<sup>24</sup> e la stele di granito posta all'ingresso del paese sono certamente opere concretizzate da maestranze friulane, rispettivamente attribuibili ai magisteri del carnico Benedetto Volpe e di Angelo (Polcenigo, 1862 – Greci, 1940) con Valentino Del Puppo (Greci, 1900–1978), questi ultimi costruttori e scalpellini originari di Polcenigo<sup>25</sup>.



**Fig. 5.** Benedetto Volpe, Giovanni Boro. Monumento dedicato agli Eroi di guerra (*Monumentul Eroilor 1877-1878/1916-1919*) presente in Strada Granitului a Greci (1934-1936).

<sup>24</sup> In una monografia dedicata al Comune di Greci si menziona il fatto che il monumento fu realizzato a partire dal 1934 in granito massivo dal maestro scalpellino Benedetto Volpe, che nella circostanza fu coadiuvato dal locale Savaloz Belu, sulla base di uno schizzo predisposto da Ion (Giovanni) Boro. Cfr. Ionaș Popescu, *Monumentele eroilor din județul Tulcea*, s.e., Tulcea 2013, pp. 125-128.

<sup>25</sup> Famiglia emigrata da Polcenigo (Pordenone) a Greci (Tulcea). Ne facevano parte Angelo, Valentino e il più giovane lapicida e scultore Giovanni Del Puppo (Greci, 1923–2000), registrato all'anagrafe romena come Geovani Del Pupo. Archivio Storico del Comune di Polcenigo, *Anagrafe e Stato Civile*, Stati di famiglia, Famiglia Angelo Del Puppo.



Il lapicida Giacomo *Iacob* Pesamosca (Cerna, 1897 – Borca, 1961)<sup>26</sup>, è ricordato per essere stato l'autore del monumento ai caduti della Prima Guerra Mondiale nel paese di Sasca Mică (regione di Suceava), opera compiuta nel corso dell'anno 1937<sup>27</sup>. L'intervento, di un'altezza complessiva pari a 5 metri, si compone di una base massiva in pietra lavorata sulla quale è posta una grande struttura a forma di croce<sup>28</sup>.

Si deve invece al costruttore Dionigi Antonio Peccol (Petroșani, 1880) la realizzazione della stele commemorativa in quattro lingue dedicata a tutti i caduti della Grande Guerra collocata presso il cimitero cattolico di Sebeș (1927)<sup>29</sup>.

Un episodio importante tra le opere realizzate da maestranze italiane è rappresentato da un complesso memoriale di particolare rilevanza per la storia romena. All'opera degli impresari carnici Giovanni Battista Nicolao De Nicolò detto *Titta* (Forni di Sopra, 1887 – Câmpulung Muscel, 1982)<sup>30</sup> e di suo fratello Ermenegildo Angelo detto *Gildo* (Forni di Sopra, 1894 – Câmpulung Muscel, 1945)<sup>31</sup> è attribuita la costruzione del Mausoleo degli Eroi di Mateiaș nel comune di Valea Mare-Pravăț (Argeș)<sup>32</sup>. La monumentale opera architettonica è dedicata alla memoria degli eroi di guerra che perirono nel primo conflitto mondiale lungo il fronte presente nelle vicinanze. Tra il 25 settembre e l'8 ottobre 1916 e nel successivo periodo 10-23 novembre le truppe romene qui distaccate resistettero stoicamente all'attacco nemico composto dalle truppe degli Imperi centrali, più preparate e meglio equipaggiate, costringendole al ripiegamento: gli eventi ebbero un grande rilievo per la storia romena in quanto si rivelarono come combattimenti che preservarono l'unità nazionale. Il progetto del complesso monumentale è opera degli architetti Dimitrie

---

<sup>26</sup> Figlio di Sebastiano Pesamosca (Tolmezzo, 1861), muratore. Coniugato con Giovanna Teresa Nait (Tolmezzo, 1864). Archivio Storico del Comune di Tolmezzo, *Anagrafe e Stato Civile*, Atti di matrimonio 1886, 030121, M.1.0, M-30. Per le ulteriori notizie sulla famiglia Pesamosca si ringrazia l'ingegnere Mihai Niculiță di Oradea.

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

<sup>28</sup> Sull'attività di Giacomo Pesamosca e dei costruttori friulani impegnati nella realizzazione delle chiese ortodosse si rinvia a Paolo Tomasella, *Ideali bizantini e nuova architettura religiosa: il contributo delle maestranze friulane nella costruzione delle chiese ortodosse in Romania (1900-1940)*, in "Historia Artium", LX, 1 (2015), pp. 71-108.

<sup>29</sup> Cfr. Eva Martina, *Pagine della nostra storia*, in *EFASCE Pordenone. 100 anni con gli emigranti 1907-2007*, a cura di Luigi Luchini, EFASCE, Pordenone 2009, pp. 177-180.

<sup>30</sup> Archivio Storico Comune di Forni Di Sopra (da ora ASCFdS), *Anagrafe e Stato Civile*, Stati di famiglia, Famiglia Andrea De Nicolò.

<sup>31</sup> ASCFdS, *Anagrafe e Stato Civile*, Stati di famiglia, Famiglia Andrea De Nicolò.

<sup>32</sup> Petre Popa, *Două decenii de la inaugurarea Mausoleului Mateiaș și editarea Cărții eroilor*, in "Revista de Istorie a Muscelului. Studii și comunicări", 8 (2005), pp. 217-221.

Ionescu-Berechet (Câmpulung-Muscel, 1896 – Bucarest, 1969) e State Baloșin (Negoiești/Mehedinți, 1885 – Bucarest, 1953), mentre la costruzione venne eretta fra il 1928 e il 1935. La realizzazione fu affidata ai fratelli costruttori De Nicolò che si avvalsero, nella circostanza, della collaborazione del conterraneo Giovanni Mezzarobba (Rucăr, 1902) - romenizzatosi nel tempo come *Jean Mezaroba* o *Mezzaroba* - e del fratello Victor (Rucăr, 1908 – Câmpulung Muscel, 1971)<sup>33</sup>, noti lapicidi originari di Polcenigo ma già da tempo attivi in particolare a Câmpulung Muscel<sup>34</sup>. Per l'imponente edificio fu adoperata quale materia prima la pietra calcarea di Albești (nota come *piatră de Albești* o *calcarul numulitic de la Albești*), assai utilizzata in quegli anni in molti interventi pubblici e privati realizzati nell'intera regione.

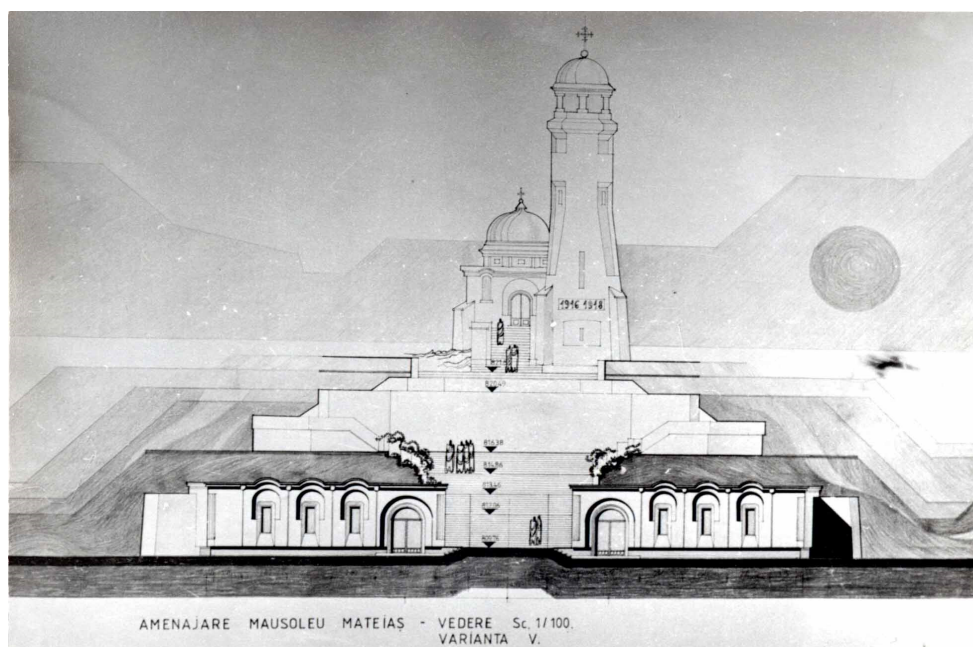


**Fig. 6.** Dimitrie Ionescu-Berechet, State Baloșin, Giovanni Battista ed Ermenegildo Angelo De Nicolò. Mausoleo degli Eroi di Mateiaș nel comune di Valea Mare-Pravăț (1928-1935).

<sup>33</sup> Cenni sulla vita e sull'attività di Victor Mezzarobba in Șerban Nicolescu, Romulus Serb, Constantin Moise, *Câmpulungul de altădată – parte din istoria noastră milenară*, Editura Pământul, Pitești 2010, pp. 236-237; Ioana Grosaru, Gabriela Tarabega, *Italianii din România. O istorie în imagini = Italiani in Romania. Una storia in immagini*, Asociația Italianilor din România, București 2012, pp. 53-55.

<sup>34</sup> Figli di Luigi Mezzarobba (Polcenigo, 1866–1940), emigrato in Romania, come tagliapietra, nel periodo 1880-1890. Notizie biografiche ancora incomplete su Jean Mezzarobba e il fratello Victor in Șerban Nicolescu, Romulus Serb, Constantin Moise, *Câmpulungul de altădată*, op. cit., pp. 236-237.

Il monumento si compone di due strutture, una orizzontale e l'altra che spicca in altezza: nell'ossario, posto in longitudine, sono alloggiate le salme più di 2.300 soldati romeni; quella verticale è composta da una torre belvedere a cui si accede da una scala a chiocciola. Su di un lato della torre si trova una cappella votiva dove l'intera moltitudine di soldati caduti in combattimento viene commemorata. Quest'ala del tempio memoriale domina i prati sottostanti e consente un'ampia vista della vallata circostante. Il Mausoleo degli Eroi di Mateiaș è paradigmatico per evidenziare come nel corso di tutto il periodo interbellico le sinergie professionali che s'instaurarono fra gli architetti romeni e le maestranze friulane determinarono risultati di particolare rilevanza in tutto il Paese.



**Fig. 7.** Mausoleo degli Eroi di Mateiaș nel comune di Valea Mare-Pravăț.  
Rilievo del prospetto, 1960 (Archivio DMI, Bucarest).

Ai magisteri dei Mezzarobba si devono anche numerosi interventi di memorialistica realizzati in altre località del distretto di Argeș (*Județ Argeș*)<sup>35</sup>. Il Monumento dedicato agli Eroi di Albeștii de Muscel (*Monumentul Eroilor*) è opera del periodo 1922-1924 attribuita a Victor Mezzarobba<sup>36</sup>. Una solida ed elaborata colonna a base quadrata sostiene l'eroe soldato in vigile posa e pronto alla lotta.

<sup>35</sup> Cfr. Grigore Constantinescu, *Monumentele Eroilor Argeș-Muscel*, s.e., Pitești 2013.

<sup>36</sup> Ioana Grosaru, Gabriela Tarabega, *Italienii din România*, op. cit., p. 55.

Un monumento analogo, raffigurante un milite armato sovrastante un massivo blocco di pietra, venne eretto nello stesso arco di tempo dai Mezzarobba per la natia cittadina di Rucăr (1924). L'opera in bronzo dedicata al combattente è attribuita al noto scultore Dumitru Mățăoanu (Câmpulung Muscel, 1888 – Bucarest, 1929)<sup>37</sup>.



**Fig. 8.** Dumitru Mățăoanu, Giovanni e Victor Mezzarobba.  
Monumento dedicato agli Eroi di Rucăr (1924).

Di fronte alla Scuola Generale di Stâlpeni, località sempre nella regione di Argeș, si trova un busto di un soldato che al piede del basamento riporta l'iscrizione del sodalizio che lo concretizzò: «R. Parsic & G. Mezzarobba C. Lung.»<sup>38</sup>. Anche la

<sup>37</sup> Sull'artista romeno: <[https://ro.wikipedia.org/wiki/Dumitru\\_Mățăoanu](https://ro.wikipedia.org/wiki/Dumitru_Mățăoanu)>.

<sup>38</sup> Nel tempo si consolidò una stretta collaborazione fra i maestri della pietra romeni Robert e C. Parsic con Giovanni e Victor Mezzarobba. Alla perizia dei lapicidi friulani e in particolare a Victor si devono anche le opere d'arte di recinzione del Giardino pubblico (*Grădina Publică Merce* in *Bulevardul Pardon*, 1929) e i rivestimenti della chiesa Flămânda (*Biserica Flămânda*, 1938-1942) di Câmpulung Muscel.

croce memoriale presente nella località di Livezeni (comune di Stâlpeni) è attribuita a Victor Mezzarobba. Il monumento dedicato all'eroe soldato di Bărcănești-Olt è invece opera da assegnare ancora a Giovanni Mezzarobba: eseguita nel periodo 1934-1935 la costruzione memoriale fu eretta per volontà di un comitato locale guidato dal sindaco del paese. L'Obelisco degli Eroi caduti nella Prima guerra mondiale presente a Bârzești, nel comune di Vulturești, venne eseguito ancora da Jean Mezzarobba. Monumenti simili furono costruiti dal sodalizio composto da Giovanni e Victor Mezzarobba in numerosi altri comuni dello *Județ* di Argeș: fra questi si ricordano quelli eretti nelle località di Cetățeni, Berevoești, Boteni, Mihăești, Pietroșani, Schitu Golești, Țițești e Vulturești.



**Fig. 9.** Lo scalpellino e scultore Victor Mezzarobba ritratto mentre sbozza una colonna del recinto presso il giardino pubblico di Câmpulung Muscel (immagine d'epoca, 1929).

---

Sulla famiglia Mezzarobba e le opere da loro realizzate Dan Comarnescu, *Edificii realizate de familia Mezaroba pe pământ românesc*, in "Siamo di nuovo insieme", 77–78 (2018), pp. 30-32.



Un altro impresario di origine italiana, Stefano (Ștefan) Arganini (Pitești, 1891-1950), si distinse come piccolo industriale nella regione di Argeș, fondatore di una fabbrica di tubi di cemento (dal 1912, iscritta presso la Camera di Commercio e Industria di Argeș nel 1926) e come imprenditore della pietra e marmo. La famiglia, di origine toscana, si stabilì a Pitești, dopo l'Unione dei Principati Romeni del 1859. Figlio di Luigi (? , 1852 – Pitești, 1920), a sua volta impresario occupato nella realizzazione d'opere di edilizia funeraria, Arganini realizzò numerosi interventi commemorativi nel territorio del distretto sub-carpatico di Argeș<sup>39</sup>. Fra questi si ricordano il monumento funebre dedicato al generale medico di reggimento Nicolae Condemin, sito nel Cimitero Civile del capoluogo (1920), oltre ad una serie di monumenti dedicati agli eroi caduti nella guerra d'Indipendenza, parte del più ampio conflitto turco-russo combattuto tra il 1877 e il 1878, così com'è quello sito nel villaggio di Gliganu de Sus, nel comune di Rociu, realizzato nel 1930. A questi sono da aggiungere anche altri monumenti dedicati agli eroi caduti nella Prima guerra mondiale: fra i diversi annoveriamo quelli presenti nei villaggi rurali di Uda de Jos (Comune di Uda, 1920), di Stroești (Comune di Mușătești, 1920), di Costești-Vâlcăni (Comune di Mușătești, 1924) e nelle municipalità di Recea (1925) e di Tătulești, nella contea di Olt (1930)<sup>40</sup>. Attribuiti ad Arganini sono anche i monumenti commemorativi realizzati nel comune di Brăduleț (1932) e nel villaggio di Galeș (1938)<sup>41</sup>.

### 3. Vincenzo Puschiasis scarpellino e lapicida di monumenti commemorativi a Piatra Neamț

La figura di Vincenzo Puschiasis (Rigolato, 1874 – Piatra Neamț, 1941), scultore di origini carniche stabilitosi in Romania al volgere del XIX secolo, è lentamente riemersa dall'oblio negli ultimi due decenni: egli fu in particolare un esperto lapicida ed intagliatore della pietra<sup>42</sup>. Protagonista ignorato, con la sua

<sup>39</sup> Sulla famiglia Arganini, probabilmente originaria del territorio toscano compreso fra Pisa e Livorno, si veda *Enciclopedia Argeșului și Muscelului*, Volumul I, A-C, Coordonator Petre Popa, Biblioteca Județeană Dinicu Golescu Argeș, Pitești 2010, p. 39.

<sup>40</sup> Roxana Comarnescu, *Antreprenori italiani în orașul Pitești*, in "Siamo di nuovo insieme", 87-88 (2019), pp. 26-27.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 26-27.

<sup>42</sup> Alcuni riferimenti biografici sono stati desunti dall'Archivio storico comunale di Rigolato, successivamente riportati nel seguente contributo: Paolo Tomasella, *Vincenzo Puschiasis (1874-1941): un lapicida e costruttore carnico in Moldavia*, in "Atti dell'Accademia 'San Marco' di Pordenone", 15 (2013), pp. 549-566. Ancora Paolo Tomasella, *La costruzione della memoria*, op. cit., pp. 169-172.



attività, che spazia dalla costruzione di decine di monumenti ai caduti, obelischi, pietre funerarie ed edifici, può essere ascritto fra le personalità più rilevanti della storia culturale nel distretto di Piatra Neamț, città nella quale visse e prevalentemente operò<sup>43</sup>. Al crepuscolo del XIX secolo, l'economia del distretto di Neamț viveva una fase caratterizzata da un certo dinamismo economico dato che il territorio, tra suolo e sottosuolo, disponeva di numerose ricchezze naturali che potevano essere economicamente sfruttate e trasformate. Come accadde in altre località romene crebbe una certa necessità di lavoratori, tecnici e specialisti che potessero contribuire all'accrescimento produttivo delle nascenti fabbriche e che fossero in grado di costruire ponti, strade, sedi dell'amministrazione statale ed anche edifici di culto. Unitamente ad altre famiglie italiane possiamo far risalire il trasferimento di Vincenzo Puschiasis a Piatra Neamț presumibilmente all'anno 1899<sup>44</sup>: all'epoca egli era un lapicida già esperto, il che gli valse ben presto la stima e l'amicizia degli altri lavoratori italiani già presenti nel capoluogo distrettuale e nelle vicinanze. Fra questi in particolare viene ricordato il capomastro Carlo Zani (Bazzana, 1878 – Piatra Neamț, 1950), il quale, romenizzato il nome in *Carol*, nel primo dopoguerra si trasferì a Piatra Neamț per diventare ben presto uno fra i più importanti imprenditori edili della città<sup>45</sup>.

Congiuntamente a Zani, Vincenzo Puschiasis diede vita ad un sodalizio che si consolidò con la nascita di un'impresa di costruzioni la quale si rivelò, almeno fino alle soglie degli anni Cinquanta del Novecento, come una delle più importanti fra quelle presenti nel distretto di Neamț.

In seguito ad alcuni sondaggi, Puschiasis ottenne la concessione per estrarre la pietra dalle pendici del monte Cernegura (cava denominata «Pește Vale»), in località Băcioaia vicino a Văleni. Malgrado le dure condizioni di lavorazione la cava di pietra di Băcioaia-Văleni rappresentò il fondamentale bacino di estrazione per l'attività dello scalpellino di origine carnica. Le opere che egli riuscì a realizzare nella

---

<sup>43</sup> La figura dello scultore e lapicida carnico è stata inizialmente rivalutata attraverso la pubblicazione di un prezioso volume dal titolo Giovanna Munteanu, Gheorghe Munteanu, *Vincenzo Puschiasis. Sculptor în piatră*, Editura Nona, Piatra Neamț 1998. Sullo scultore carnico anche Nicolae Sava, *Vincenzo Puschiasis – uno scultore che ha dedicato la propria vita alla città di Piatra Neamț*, in "Sette Giorni", VIII, 288 (2007), p. 4.

<sup>44</sup> Cfr. Constantin Tomșa, *Un calendar al personalităților din Neamț (restrâns)*, in "Revista Conta", 8 (2011), p. 288; Giovanna Munteanu, Gheorghe Munteanu, *Vincenzo Puschiasis. Sculptor în piatră*, op. cit., p. 29.

<sup>45</sup> Venuto in Romania nel 1900 e ottenuta la cittadinanza nel 1925, Zani fu uno tra i principali costruttori della città durante il periodo interbellico. Brevi cenni biografici sul costruttore Zani in Constantin Tomșa, *Un calendar al personalităților din Neamț (restrâns)*, op. cit., p. 230. Figura richiamata nel contributo di Mihai Niculiță Pezamosca, *Aristocrații pietrei*, in "Siamo di nuovo insieme", 99-100 (2020), pp. 24-25.

sua lunga attività sono numericamente considerevoli e variegata per forma o funzione: esse si presentano disseminate non solo nelle località del distretto Neamț ma anche in quelli di Bacău, Vaslui e Suceava. La produzione artistica spazia dai monumenti dedicati ai caduti nella Prima guerra mondiale agli obelischi commemorativi di eventi bellici o atti di eroismo, dai basamenti di statue alle lapidi funerarie destinate al ricordo di personalità locali, fino alle lavorazioni in pietra di numerosi edifici pubblici e privati. In ogni occasione egli diede una nota personale alle lavorazioni, garantendo robustezza nel tempo ad ogni magistero.



**Fig. 10.** Vincenzo Puschiasis, Gheorghe Iconaru. Mausoleo memoriale ai caduti della Prima guerra mondiale (*Monumentul Eroilor*) presso il Cimitero «Eternitatea» di Piatra Neamț (1926-1927).

Sono opere che si fanno apprezzare ancora oggi per la raffinatezza dell'esecuzione e nelle quali compaiono diversi elementi riconducibili agli stili storici italiani. Tra questi merita menzione il monumento ai caduti della Prima guerra mondiale compiuto da Puschiasis in collaborazione con Gheorghe Iconaru e che si trova

collocato nel cimitero «Eternitatea» di Piatra Neamț: per la sua unicità monumentale la struttura si caratterizza come opera ammirevole, in ragione del fatto che non ne esistono nel territorio altre realizzate in forme analoghe. Il manufatto, eretto alla metà degli anni Venti e noto come *Monumentul Eroilor*, corrisponde ad un mausoleo memoriale composto da una sequenza di arcate che costituiscono il fondale scenografico entro il quale si trova racchiuso un altare e una stele commemorativa dedicata a tutti i militi che persero la vita nel primo conflitto del Novecento.

Oltre al monumento commemorativo ai caduti, nel cimitero cittadino «Eternitatea» si trovano anche diverse altre tombe opera del nostro scultore tra le quali merita menzione quella destinata alla celebre famiglia Lalu. Degna di rilievo è anche la tomba che ricorda Aurel Băeșu (Fălticeni, 1896 – Piatra Neamț, 1928), il «pittore della Vallata della Bistrița»<sup>46</sup>: il manufatto si compone di un solido monolite dedicato all'artista che purtroppo scomparve prematuramente.

Successivamente, con il contributo generoso degli abitanti dei villaggi di Bistricioara, Căciulești, Verșești, Roznov, Bahna, Văleni e Zănești, il maestro carnico realizzò i monumenti commemorativi ai caduti periti nelle sanguinose battaglie della Prima guerra mondiale. Puschiasis è l'autore anche degli obelischi che dominano le piazze di numerosi centri rurali presenti nel distretto di Neamț tra cui Gârcina, Oanțu, Roznov, Piatra Șoimului, Podoleni. Allo scultore carnico è attribuito anche il monumento all'eroe soldato di Vișoara (località Bistrița, Strada Cuza Vodă, 1926) sul quale, oltre alla statua, lo scultore Mihai Onofrei (Boțești, 1896 – Bucarest, 1980)<sup>47</sup> fece applicare tre bassorilievi con i volti dei direttori del Liceo «Petru Rareș» di Piatra Neamț: Calistrat Hogaș, Ion Negre e Mihai Stamatini.

---

<sup>46</sup> Pittore di talento, iniziò a frequentare la Scuola di Belle Arti di Iași nel 1912. Assieme a Mihai Onofrei fu a Roma nel periodo 1920-1922 dove frequentò i liberi corsi di pittura dell'Accademia di Belle Arti di Roma. Morì a 32 anni di tubercolosi a Piatra Neamț, senza essere riuscito ad esprimere compiutamente le sue capacità. Cenni sull'artista in Giovanna Munteanu, Gheorghe Munteanu, *Vincenzo Puschiasis. Sculptor în piatră*, op. cit., p. 35.

<sup>47</sup> Su Mihai Onofrei: Octavian Barbosa, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Editura Meridiane, București 1976, p. 370; Virgiliu Z. Teodorescu, *Sculptorul Mihai Onofrei - Mărturii monografice*, Editura Junimea, Iași 2003.



**Fig. 11.** Mihai Onofrei, Vincenzo Puschiasis. Monumento all'eroe soldato di Viișoara (località Bistrița – județul Neamț, Strada Cuza Vodă, 1926).

Attribuito ai magisteri di Puschiasis è anche il massiccio basamento lavorato del monumento ai caduti della Prima guerra mondiale presente nella piazza di Buhuși nel distretto di Bacău (1925)<sup>48</sup>. Le opere in bronzo sono invece opera dell'artista di origine ceca naturalizzato romeno Ion Schmidt-Faur, nato Iohann Schmidt (Znojmo, 1883 – Bucarest, 1934).

<sup>48</sup> Cfr. Ioana Grosaru, Gabriela Tarabega, *Italianii din România*, op. cit., p. 127.





**Fig. 12.** Ion Schmidt-Faur, Vincenzo Puschiasis. Monumento ai caduti della Prima guerra mondiale a Buhuși, distretto di Bacău (Strada Republicii, 1925).

Nel periodo compreso tra le due guerre mondiali l'attività di Puschiasis fu decisamente orientata verso le costruzioni pubbliche e private in virtù del consolidamento di relazioni con l'architetto Roger H. Bolomey (Broșteni, 1883 – Bucarest, 1947) e il costruttore Carol Zani<sup>49</sup>. Nella prima decade del Novecento e fino all'inizio degli Quaranta la città di Piatra Neamț conobbe una stagione di significativo incremento edilizio. In questi decenni si realizzarono numerosi edifici destinati alle istituzioni pubbliche: molti interventi videro la partecipazione attiva di Vincenzo Puschiasis. Tra le opere compiute si ricordano il Palazzo amministrativo di governo (1912, oggi Museo di Storia e Archeologia)<sup>50</sup>, la sede della Gendarmeria, il Sanatorio Bisericani, l'Ospedale distrettuale della regione di Neamț (intitolato al «dr. I. Costinescu»), la Casa dello studente e l'adiacente stazione ferroviaria (inaugurata il 2 ottobre 1913).



**Fig. 13.** Roger H. Bolomey, Carol Zani, Vincenzo Puschiasis, Scuola elementare n. 1 «Lascăr Catargiu» di Piatra Neamț (oggi Museo d'Arte, 1930).

<sup>49</sup> Sull'architetto Bolomey: Radu Patrulius, *Roger H. Bolomey*, in "Arhitectura", XXX, 1 (1982), pp. 48-56.

<sup>50</sup> Il progetto è attribuito a Ștefan Burcuș (Bacău, 1870 – Bucarest, 1928), che fu coadiuvato nella circostanza da Eugen Albu. Paolo Tomasella, *Vincenzo Puschiasis (1874-1941)*, op. cit., p. 559.



Attorno allo stesso periodo Puschiasis intervenne con la sua perizia anche in alcuni edifici scolastici o a destinazione culturale tra i quali si ricordano la Scuola elementare n. 1 (oggi Museo cittadino d'arte), la cui costruzione fu sostenuta dal prefetto Gheorghe V. Măcărescu (Girov-Piatra Neamț, 1884 - Ocnele Mari, 1953), a quel tempo sindaco e deputato nel Parlamento della Romania; il liceo femminile «Valentina Focsa e Eugenia Popovici»; il Seminario teologico del convento di Neamț; la scuola di Tarcău; la scuola elementare per ragazzi n. 4 intitolata a «Jean Raus e G. D. Lalu» a Valea Viei (oggi Liceo forestale); la Banca Nazionale sita in Piața Libertății (1920), realizzata su progetto dell'architetto Roger H. Bolomey, nonché l'edificio delle Poste, a cui fecero seguito numerosi altri interventi. Ricordiamo inoltre che a Puschiasis vanno attribuite le opere d'arte e di finitura dei municipi di alcuni comuni del distretto di Neamț, fra i quali quelli di Săvinești, Dumbrava, Ghigoiești, Bicaz, a cui dobbiamo aggiungere anche alcune chiese costruite nello *Județ* secondo i dettami della tradizione bizantino ortodossa. Tra le realizzazioni si ricorda in particolare la chiesa *Adormirea Maicii Domnului* «Precista» di Piatra Neamț, realizzata nel periodo 1930-1947 per volontà di padre Constantin Mătasă: progettata dall'architetto Roger H. Bolomey il sacro edificio fu eretto dal costruttore Carol Zani. La competenza nell'affrontare i magisteri da parte di Vincenzo Puschiasis si rivelò fondamentale anche in questa circostanza, a conferma di come egli seppe adattarsi con perizia ad ogni contesto lavorativo, rendendo in questo modo esemplare servizio alla causa romena. Un aspetto, questo, che si rivelò anche la cifra dell'intera emigrazione friulana nello spazio carpatico-danubiano.



## Recenzie – Book Review

---

### **Nicolae Sabău, *Arte e Maestri italiani in Transilvania tra '500 e '700*, Editura MEGA, Cluj-Napoca, 2019, pp. 300, illustrazioni a colori e in b/n**

---

Noto agli studiosi della cultura italiana in terra transilvana, Nicolae Sabău, torna sui suoi temi, raccogliendo in un unico volume tredici saggi, apparsi precedentemente su riviste specializzate e in volumi collettanei tra il 1975 e il 2015. I saggi sono il risultato di quaranta anni di studi e ricerche che Sabău ha portato avanti contemporaneamente all'impegno universitario svolto nell'Ateneo della città di Cluj.

Il titolo del volume *Arte e Maestri italiani in Transilvania tra '500 e '700* (Editura MEGA, Cluj-Napoca, 2019, pp. 300, con illustrazioni a colori e in b/n) esplicita fin da

subito gli ambiti d'indagine e la cronologia degli interessi dello studioso, che coprono arte, architettura, urbanistica, scultura, iconografia, restauro e molto altro. I contributi presentano aspetti unitari e contrastanti allo stesso tempo: da una parte, infatti, offrono

al lettore una vasta prospettiva di temi e personaggi, approfondendo argomenti di taglio storico-artistico, dall'altro scontano una differenza evidente nella disomogeneità dei soggetti e nella periodizzazione.

Nel loro insieme però i singoli contributi sono l'esplicitazione visivoletteraria del percorso umano e scientifico di Sabău, sono una storia culturale essi stessi, una storia del fare storia, una storia della disciplina artistica in ambito romeno dei decenni a cavallo del XX-XXI secolo. Lo studioso ci apre una finestra sulla metodologia con cui ha condotto le sue indagini, sulle sue curiosità e sulle domande che lo hanno costantemente spronato nella ricerca.

Un libro bicefalo possiamo definirlo, in quanto esamina e analizza l'espressione artistica italiana diffusasi in Transilvania dal 1500 in avanti e mostra come lo studioso utilizzi il "fare" italiano per dare un senso e



un luogo ai manufatti nella sua patria. Sabău ha accolto una sfida e i saggi raccolti nel volume forse sono una prova tangibile della sua impresa, impresa che si è svolta tra le carte degli archivi e inseguendo intuizioni filologiche e iconografiche e, ancora, confrontando corrispondenze visive e stilistiche.

Le trecento pagine del volume indagano città, singoli edifici e oggetti, committenti, collezioni e artisti, i quali sono tutti proposti con tagli di metodo e con alla base un convincimento forte: recuperare una memoria, sia essa produttiva, visiva, documentaria, catalografica. Sabău ricostruisce una serie di episodi apparentemente marginali della storia dell'arte transilvana d'età moderna, che in realtà sono decisamente comprimari e essenziali per la comprensione di quella cultura. Peccato il volume non sia corredato da un indice dei nomi e dei luoghi, che avrebbero certo aiutato a rintracciare le molte personalità e le città citate.

L'arte e la cultura italiana trapiantata in terra romena è il *leit motiv* che attraversa l'intero volume ed è lo stesso autore ad affermarlo in più occasioni. Basti ricordare la citazione riportata nel capitolo sui *Ritratti di principi e di giudici regi transilvani nella collezione Marsili dell'Università di Bologna* (pp. 239-260), in cui la ben nota frase «Roma, patria comune» diventa l'epitaffio con cui Johannes Lazius, ecclesiastico transilvano, si fregiò in una lapide posta nella chiesa di Santo Stefano Rotondo a Roma (p. 241).

Come sia arrivata e abbia messo radici la cultura italiana in Transilvania e come abbia influenzato fortemente lo sviluppo futuro delle arti, lo si legge ad ogni pagina del volume. Incontriamo in pressoché tutti i saggi singoli individui (scultori, scalpellini e architetti) o gruppi familiari, che giunsero in Dacia per progettare e realizzare complessi architettonici: erano uomini che pro-

venivano soprattutto dell'area lombardo-ticinese. I nomi di questi professionisti del settore edile sono più o meno noti, e alcuni varrà la pena ricordarli: Luigi Ferdinando Marsili, Giovanni Morando Visconti, Giuseppe di Quadrio, Francesco Brilli, Antonio Beduzzi, Francesco Rusca, Giacomo Cerutti, Giovanni Battista Ricca, Domenico Luchini, Giovanni Martinelli, Lodovico Marini, Egidio da Genova e altri ancora (si veda anche l'elenco alle pp. 109-110). Dalla metà del Settecento le cose cambiarono e giunsero in Transilvania per lo più artisti-maestranze d'origine tedesca (tra questi Konrad Hammer, Johann König, Johann Nachtigall, Anton Schuchbauer e Johann Nepomuk Schopf). Su questi temi si rimanda soprattutto ai capitoli *Progetto di costruzione del seminario gesuitico di Cluj* (pp. 13-34); *Alcuni maestri italiani nella Transilvania del Settecento* (pp. 35-52); *Giovanni Morando Visconti in Transilvania...* (pp. 53-76); *Domenico Lucchini...a Oradea* (pp. 77-106); *Egidio da Genova... ad Arad nel XVIII secolo* (pp. 107-118); *Due fontane barocche della Transilvania* (pp. 163-174).

Di fatto l'annessione della Transilvania all'impero asburgico fece avviare un grande programma di rinnovamento artistico, che richiamò manodopera specializzata (architetti, scalpellini, muratori, pittori): vennero ristrutturare fortezze e ne furono create di nuove, vennero costruite nuove chiese, scuole e collegi. La Transilvania divenne un vero e proprio cantiere e Sabău con le sue ricerche ne restituisce alcuni esempi illuminanti. Così è per il ben documentato saggio sul capomastro Domenico Luchini (pp. 77-106), che gestirà ad Oradea un cospicuo gruppo di muratori e scalpellini d'origine ticinese nei cantieri vescovili. L'articolo è un chiaro esempio della metodologia di ricerca messa in campo da Sabău.

Stessa ampiezza d'indagine e ricerca serata si ha nel contributo dedicato all'architetto Giovanni Morando Visconti e al Castello di Cluj (pp. 53-76), il quale è anche in parte il protagonista del saggio sull'*Arte figurativa della fortezza di Alba Iulia...* (pp. 119-162), essendo il progettista ad inizio Settecento della fortificazione della città. Ma quest'ultimo articolo è molto di più, è una sorta di ricerca esemplare che si distingue per la volontà di offrire sguardi multipli sulla presenza e importanza della cultura italiana nella città di Alba Iulia, ma non solo.

In alcuni saggi Nicolae Sabău cerca di rintracciare anche in Transilvania le istanze dettate dalle nuove regole Tridentine in fatto di architettura e immagini sacre. Così nel contributo dal titolo *Note sul progetto di costruzione del seminario gesuita di Cluj (1584)* l'autore giunge ad indicare la forte assonanza del progetto approntato per Cluj, dall'architetto fiorentino Massimo Milanesi, con quanto andavano elaborando gli architetti vicini alla cerchia del cardinale Carlo Borromeo.

Sabău torna sul tema delle immagini sacre e regole tridentine quando prende in considerazione la diffusione europea dell'iconografia di San Carlo Borromeo (pp. 205-224) sul finire del Seicento. Ad introdurre in Transilvania il culto di San Carlo (assieme a quello di San Michele Arcangelo, San Giovanni Nepomuceno e Santa Barbara) furono soprattutto gli ordini religiosi, *in primis* francescani e domenicani, e qualche singola personalità laica. Lo studioso individua come prima raffigurazione ufficiale di San Carlo, la statua (oggi perduta) posta sul bastione nord-occidentale della fortezza di Alba Iulia (edificata dall'ingegnere militare Giovanni Morando Visconti all'inizio del XVIII secolo), datata al 1720.

Ancora ad una ricerca iconografica è dedicato l'ultimo capitolo del libro, che indaga il quadro con la "*Carità di Santa Elisabetta*" nella pittura barocca central europea (pp. 285-300). Nicolae Sabău esamina la tela con la *Carità di Santa Elisabetta* dipinta da Daniel Gran per la chiesa di San Carlo di Vienna per comprendere come quell'iconografia si sia diffusa in molti territori mitteleuropei, fino ad arrivare alla tela dipinta da Mathias Veress per la chiesa armeno-cattolica di Dumbrăveni. Le tele di Gran e Veress divengono lo strumento per riconsiderare al fine le molte assonanze stilistiche che vi sono con la pittura napoletana e veneziana del Settecento, in particolare con quanto prodotto dai pittori Francesco Solimena e Giovan Battista Pittoni.

L'Italia e i suoi paesaggi sono poi i protagonisti del capitolo *Porti italiani nella collezione del Museo Brukenthal di Sibiu* (pp. 225-238) nel quale viene rimarcato come i paesaggi e le vedute marine di Napoli, Roma e dell'Italia in generale divengano 'mito' e in quanto tale vengano ricercati da collezionisti di ogni tempo. Al fascino delle vedute italiane non era sfuggito d'altra parte neanche Samuel von Brukenthal (1721-1803), governatore della Transilvania, che riuscì ad acquistare molte tele di artisti fiamminghi e italiani, tra cui Luigi Vanvitelli, Angelo Maria Costa, Hendrick Frans van Lint, Hendrik van Minderhout e Anton Faistenberger, che oggi fanno bella mostra di sé nella Pinacoteca Brukenthal di Sibiu.

Una menzione a parte, da ultimo, merita il saggio (pp. 261-283) che Sabău dedica al pittore Octavian Smigelschi (1866-1912), il quale fuoriesce dalla cronologia data al volume.

Lo studioso traccia una biografia artistica ed umana di Smigelschi, che può essere considerato l'iniziatore dello stile neo-

bizantino in Transilvania. Anche per questo artista il transito per l'Italia e la conoscenza delle sue espressioni artistiche divengono fondamentali per lo sviluppo del suo linguaggio. È grazie alla vincita del prestigioso "premio di Roma", offerto dal vescovo cattolico di Arba/Scardona Fraknoi, che Smigelschi riuscì ad approfondire dal vero la conoscenza della tecnica dell'affresco e del mosaico messo in opera nei grandi cicli delle chiese italiane (Ravenna, Roma, Firenze, Venezia), che fece suo e che rielaborò in forme originalissime. Smigelschi diviene pertanto per Sabău l'esempio della fusione armonica tra la cultura italiana e quella romena, incarnando a tutto tondo un «modello interculturale» (cit. p. 265) di riferimento. L'artista riuscì a fondere assieme, in modo nuovo, la tradizione bizantina con le conquiste del

tardo Rinascimento, nonché con quanto stava facendo vedere la pittura Secessionista e Liberty in Europa.

Il volume di Sabău ci consegna un'indispensabile raccolta di saggi che aiutano a far luce sull'importanza della cultura italiana per le terre transilvane in età moderna e, non da ultimo, restituisce in modo esemplare la stringente coerenza metodologica e la rara disciplina filologica dell'autore. Rigore metodologico, passione e perseveranza difficile da raccontare e trasmettere in poche pagine di una recensione, molto più fruttuoso è sperimentarlo percorrendo i tredici saggi che compongono il tomo.

**MARGHERITA FRATARCANGELI,**  
*Università di Tor Vergata, Roma*



## Recenzie – Book Review

---

### **Anca Elisabeta Tatay, Cornel Tatai-Baltă, *Arta grafică a cărților românești vechi tipărite la Brașov (1805-1827)*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2020, 245 p., anexe, ilustrații, indice.**

---

Istoria cărții vechi românești se află încă într-o fază de pionierat, iar cel care se încumetă să pășească în acest domeniu, încă neexplorat în întregime, se izbește de o mulțime de dificultăți. Lucrările dedicate cărții vechi sunt relativ puține și de multe ori se rezumă a fi simple inventare de titluri apărute în primele tipografii românești. În unele cazuri, opiniile autorilor sunt divergente iar informațiile cu privire la unele exemplare rare sunt sumare iar uneori chiar eronate, la autorii care nu au consultat în mod direct cărțile descrise. În cazul artei grafice prezente în cărțile vechi istoria e și mai lacunară, lucrările dedicate acestui domeniu fiind mult mai puține.

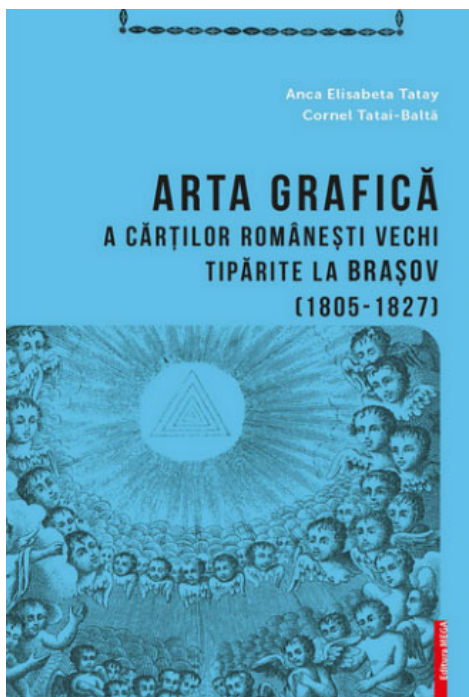
Din această cauză, cartea autorilor Anca Elisabeta Tatay și Cornel Tatai-Baltă constituie un demers important și necesar pentru trasarea coordonatelor culturale de-a

lungul cărora s-a dezvoltat conștiința și spiritualitatea poporului român. Valoarea lucrării e sporită de faptul că ea nu constituie numai un demers descriptiv ci este totodată și o analiză iconografică cu conotații her-

meneutice a imaginilor prezentate, analiză necesară în contextul bogatei simbolistici prezente în arta acestei perioade.

După cum arată și titlul, cartea examinează arta grafică din cărțile românești vechi tipărite la Brașov. Brașovul a fost un centru tipografic care a jucat un rol deosebit de important pentru cultura română din acea perioadă, nu numai datorită numărului mare de cărți apărute aici, ci și datorită varietății de teme și subiecte abor-

date în aceste cărți. Cărțile religioase apărute aici în limba română și tipărite în multe cazuri cu litere latine, au contribuit la formarea limbii literare române și la păstrarea



conștiinței de neam a românilor, precum și a legăturilor cu românii de peste munți.

Primul capitol al cărții este dedicat descrierii detaliate a activității tipografice din Brașov între anii 1539-1827. Autorii trec în revistă activitatea celor mai importanți tipografi de aici insistând asupra contribuțiilor pe care le-au avut Filip Moldoveanul, Johannes Honterus, diaconul Coresi și frații Constantin și Ioan Boghici.

Următorul capitol este dedicat ornamentelor minore de pe paginile cărților: foi de titlu, frontispicii, viniete, sigilii (1805-1827). Primele cărți tipărite imitau în oarecare măsură cărțile manuscris din perioada anterioară, simplificând însă ornamentația. Autorii descriu ornamentele și cadrele prezente pe foile de titlu a 32 de cărți. După cum arată autorii, identificarea cadrelor folosite de către tipografii din Brașov face posibilă depistarea originii unor cărți care nu conțin indicații cu privire la tipografia care le-a produs. În același capitol sunt descrise și diversele frontispicii și viniete, care cuprind simboluri religioase sau laice, prezente în cuprinsul cărților sau la începutul capitolelor. Autorii decriptează semnificația lor și mesajele transmise prin intermediul lor situându-le totodată într-un context cultural și simbolic european.

Secțiunea cea mai amplă a cărții investighează ilustrațiile prezente în cărțile tipărite la Brașov. Primele imagini din tipăriturile de aici sunt realizate prin xilogravură dar mai târziu este folosită și gravura în metal. Fiecare imagine este analizată din punct de vedere stilistic și iconografic și este plasată într-un context istorico-cultural, stabilindu-se, atunci

când este cazul, sursele de inspirație sau originalitatea tematică și stilistică. Stilul unor imagini analizate demonstrează faptul că gravorii din Brașov au fost influențați de unii dintre marii maeștri europeni printre care sunt amintiți de pildă Hieronymus Bosch, Albrecht Dürer, Abraham Bosse și Rafael.

Imaginile analizate, fie ele frontispicii, foi de titlu, viniete sau ilustrații, sunt reproduse în alb și negru sau color în una din secțiunile de la finalul cărții. Trebuie remarcată calitatea acestor reproduceri și valoarea artistică deosebită a multora dintre ele. Cartea este completată de o listă a cărților studiate în care întâlnim și o scurtă descriere a acestora, de o bibliografie orientativă, de un indice geografic și de un indice a numelor de persoane. Ea se înscrie într-un ciclu de cărți ale celor doi autori, dedicate istoriei cărții vechi românești și a gravurilor apărute în centrele tipografice din România cărți care împreună conturează parametrii unei istorii a gravurii din România.

*Arta grafică a cărților românești vechi tipărite la Brașov (1805-1827)* este un instrument inestimabil nu numai pentru cei care doresc să studieze istoria cărții, a gravurii sau culturii românești ci și pentru cei care doresc să înțeleagă mentalitatea epocii sau locul pe care îl ocupă producțiile culturale românești în spațiul european.

**CLARA FULEA**

*Biblioteca Centrală Universitară  
"Lucian Blaga" Cluj-Napoca*

## Recenzie – Book Review

---

### Gheorghe Mândrescu, *Patrimoniul Sfânt*, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj Napoca 2020, 618 p. + ilustrații color și alb-negru

---

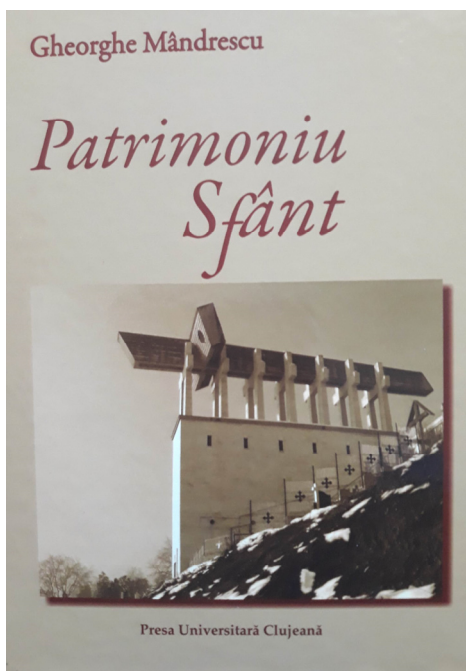
Volumul „*Patrimoniul Sfânt*” al Doctorului în Istoria Artei, Gheorghe Mândrescu, are o dedicație de suflet omenos, de erudit universitar și 600 de pagini de trăiri, jurnale, istorie, cercetare și colaborare sârguincioasă și perseverentă a Artei Europene, preponderent despre patrimoniul din Ardeal. Fiind istoric și critic de artă, și-a intitulat volumul „*Patrimoniul Sfânt*” în urma cercetărilor istorice și arhitecturale publicate în „*Biserici de lemn din Țara Năsăudului și Ținutul Bistriței*” moșteniri de credință, și a altor articole despre monumente religioase românești din Ardeal.

În cele 600 de pagini, editate la Presa Universitară Clujeană în 2020, sunt și 50 de pagini de jurnal, trăirile sale, cuprinse în Capitolul „*Gânduri în întuneric*”. Gândurile-s lucide despre starea societății românești ce supraviețuia în negura glacială, amenințătoare a Securității ordonată de dictator, *marele conducător iubit*. Paginile de jurnal cuprind anii cei mai negri ai dictaturii, între

1985 și 1989, anii celor 3F – frig, foame, frică – ani, care pur și simplu, au alienat societatea românească. Autorul Gheorghe Mândrescu era cercetător la Muzeul Național de Artă din Cluj-Napoca, o platformă academică pe care trăia, vedea, raționaliza clar, tridimensional, degradarea societății, decăderea învățământului universitar, izolarea și închistarea cadrelor universitare, mediul în care viețuia și îl trăgea de mână: „*Gigi ai grijă ce spui, căci trebuie să crești doi copii*”. Nu mă mai aflam în acești ani în România, eram departe în Canada, dar am citit cu mult interes însemnările din jurnal, fiindcă am aflat multe necunoscute mie și felul cum le descrie

un conferențiar universitar clujean.

Înainte de a pleca din Țară, am fost medic la Bistrița un deceniu, am cunoscut o altă lume veche românească în mijlocul căreia a fost implantată, așezată o colonie saxonă de către regii Ungariei. Colonii erau valoni, flamanzi, luxemburghezi, bavarezi



ce au venit cu mari care, cu multe animale și tot felul de unelte ale unei munci așezate, în urmă cu peste șapte secole. Saxonii colonizați, cunoscuți ca sași în Ardeal, au trăit și muncit în felul și tradițiile lor, păstrându-și limba și religia, dar separați de băștinași până târziu, după Primul Război Mondial, iar după al Doilea Război Mondial a început marea lor exod, ordonat de Hitler, și apoi cumplita lor risipire, lăsând în urmă un patrimoniu medieval de sute de ani, unic în Ardeal. Acest patrimoniu a fost studiat și cercetat de istoricul și criticul de artă, Gheorghe Mândrescu, și o sinteză a publicat-o și în capitolul „Patrimoniul moștenit, exemplul Bistriței”. Cunoscând orașul și soarta sașilor ce s-au risipit, dar ne-au lăsat un patrimoniu deosebit de valoros, am citit cu interes capitolul, care începe cu data plecării ultimului grup de sași din zona Bistriței, din fața ofensivei Armatei Roșii de nestăvilire. Ironia sortii; coloniștii saxoni au venit în urmă cu peste șapte secole cu care pline de unelte, cu promisiuni de viață autonomă pe pământul regelui și pleacă acum, în plin război mondial, tot cu carele lor de muncă, încărcate cu provizii și speranțe în propaganda hitleristă, care le promitea întoarcerea la sfârșitul războiului, când sperau să câștige. Cumplita tragedie a etnicilor germani începe datorită ordinului Cancelariei Reich-ului, semnat de Heinrich Himmler, de a se retrage odată cu Armata Germană, ce nu mai putea face față contraofensivei. La ordinul și propaganda de la Berlin au plecat în exod, cu carele lor 14.000.000 (patrusprezece milioane) de oameni harnici, civili, începând cu vechii coloniști de pe Volga până în Sudeți. Două milioane dintre ei nu au supraviețuit acestui refugiu ordonat, un adevărat genocid, tănuț, ce a atins apogeul la bombardamentele Dresdei.

Astăzi, la Bistrița, din înfloritoare așezare săsească din epoca breslelor, a mai rămas numai mărețul lor patrimoniu medieval, ce are ca emblemă cel mai înalt turn de piatră din Ardeal, cel al Bisericii Evanghelice. Gheorghe Mândrescu a sistematizat istoric, cum coloniștii sași au introdus, de-a lungul secolelor, specificul romantic, gotic, renascentist, baroc în patrimoniul lor dând cetății lor coloratură arhitectonică unică, de durată și atrăgătoare. În centru, în mijlocul cetății, în Piața Mare este așezată Biserica Evanghelică ridicată în secolul XVI cu turnul ei de piatră înalt de 75 metri. În una din laturile Pieței Mari se află complexul de treisprezece case, cu acoperișuri înalte și cu arcade la parter, cunoscut sub denumirea, „Sugăletele” un giuvaier al evului mediu, unic în Ardeal, ce a fost centrul comercial al cetății la drumul larg, principala cale ce făcea legătura între Moldova și Transilvania, cale în care dădeau ulițe înguste, pasașe cu arcade, din ambele sensuri ale cetății, vreo douăzeci, o sistematizare medievală, ce dă și astăzi un farmec din vechime urbei. Toate acestea sunt mărturia unei comunități organizate, întreprinzătoare, harnice și cu folos obștesc, peste care a căzut năpasta ocupației sovietice. Gheorghe Mândrescu ne dezvăluie cu date precise această circumstanță nefastă, care a fost începutul sfârșitului unei societăți autonome, dezvoltate, care din nefericire, a căzut în mrejele propagandei hitleriste și apoi în capcana tiranică a comunismului rusesc de ocupație, continuat de marionetele lor din România, până la treptata spulberare totală a etnicilor germani din țară.

Din nou, și în această situație, istoricul Gheorghe Mândrescu dă exemplul Bistriței, unde Armata Roșie a ocupat orașul fără lupte, și din ordine superioare a preluat

puterea și administrația orașului, printr-un Consiliu Politic Județean; cozi de topor și parveniți, pe toate drumurile lumii. Din ordinul Consiliului Politic s-a înființat „Casa de Administrare și Supraveghere a Bunurilor Inamice” Clar ! Și prin această administrație și supraveghere Armata Roșie și-a ales, în ordinea gradelor, captura de război de la niște inamici virtuali. După război, pentru sașii plecați în exod, începe marea tragedie a întoarcerii în România, supusă Moscovei, unde casele lor au fost golite de bunurile lor și ocupate de străini. Sosiți, cu vai și amar în țară, au aflat că și-au pierdut cetățenia, iar printr-un decret de stat imobilele, proprietățile lor au fost naționalizate. Fără cetățenie, fără proprietăți, au ajuns lucrători cu ziua pe unde apucau, pentru supraviețuire. Pe pagini întregi, Gheorghe Mândrescu ilustrează cum sașii care s-au întors în țară au suferit nedreptăți de la armata de ocupație, de la Consiliul Politic, care ulterior le-a oferit *un statut de modus vivendi* - un mod de existență de suportare mutuală între nedreptatea puterii și doleanțele legitime ale sașilor. După moartea lui Stalin, sașilor li s-a restituit proprietățile degradate și ocupate. Din 1961, sașii încep să-și ceară plecarea definitivă din România, ce era captivă și supusă în Lagărului Comunist, cu greu puțini reușeau. Însă, după stabilirea relațiilor diplomatice cu Republica Federală Germană a început emigrarea etnicilor germani în masă. Guvernul Ceaușescu le-a aprobat plecarea după lichidarea proprietăților din țară și plata integrală a studiilor și a altor *cheltuieli*. Astfel, România Socialistă a pierdut cea mai valoroasă, așezată, ordonată și laborioasă etnie. Astăzi în Bistrița, așezare, cetate și oraș sășesc, mai viețuiesc aproximativ vreo 250 de persoane în vârstă.

Gheorghe Mândrescu, este absolvent al Facultății de Istorie și Filosofie a Universității Babeș-Bolyai, pe vremea când Istoria Românilor era la discreția unuia dintre cei mai oribili satrapi moscoviți, ce au dictat, falsificat și torsionat viața social culturală a României în mod stalinist: Mihail Roller. Evreu din Buhuși, studii medii la Bacău continuate cu *studii istorice* despre Marx, Engels, Lenin, Stalin la Moscova, de unde a fost trimis direct la București profesor, șef al catedrei de Istoria României, pe care în șapte ani a demolat-o cumplit, ridicând pe ruine o istorie denaturată, artificială, fictivă cu iz gros de comunist de Kremlin. Nu a trecut mult și a fost uns academician și peste noapte a devenit vicepreședintele Academiei RPR, continuând deformarea istoriei naționale și urzind dialectic, cu alți tovarăși din Olimpul Comunist Român, ca Academia să-și piardă statutul autonom și toate libertățile pe care le avea din 1879 ce stipula independența absolută față de stat. Au reușit, printr-un decret aprobat de *Marea Adunătură Antinațională*, ceea ce a dat dictaturii mână liberă să rescrie istoria, să modifice cultura și societatea românească după Directivele KGB scrise de Beria după ordinele lui Stalin. În Capitolul, „Mihail Roller, spiritul rău al istoriografiei în primul deceniu de comunism impus României” autorul face o descriere amănunțită, corect istorică a aceluia deceniu și următoarele, până la 21 decembrie 1989.

Sunt din aceeași generație cu autorul, și dânsul și eu în liceu, care nu mai era liceu după Reforma Învățământului, am învățat istoria noastră după manualul „Istoria RPR” redactat de Mihail Roller. Atunci nu mă interesa istoria, dar știu că învățam și „Istoria URSS” tot un an de zile, dar dintr-un manual mai gros decât „Istoria RPR”. Citind acest

capitol, mi-a revenit în minte toți acei ani trăiți în Timișoara; anii cartelelor de alimente și îmbrăcăminte, deportarea șvabilor, anii arestărilor și pușcăriilor, învățământul mediu de zece clase, pe pătrare, după manuale rusești, paralel cu Facultățile Muncitorești din care, după doi ani, puteau urma învățământul universitar, învățământul seral și fără frecvență, adevărate bande rulante ce trebuia să înlocuiască cadrele bine pregătite, date afară sau la pușcărie. La toate facultățile, la admitere se dădea și proba de Limba Rusă iar în facultate te omora cu Materialismul Dialectic și Socialismul Științific, învățământ politic, munci patriotice și Apărare ALA. La sfârșit, la absolvire, partidul îți spunea că te-a făcut doctor sau inginer și te repartiza unde îți venea rândul în ordinea mediilor sau avea pile. ...

Gheorghe Mândrescu este conferențiar universitar, la catedra de Istoria Artei de la Universitatea din Cluj din 2003 și în prezent, într-un capitol din volum, se întreaba „Ce facem cu bisericile de lemn?”. Cum la începutul începutului am fost medic în Maramureș de care m-am atașat cu drag, admirând maramureșenii viguroși, energici cu firi aspre date de viața lor severă de-a lungul secolelor și a stăpânilor haini. În Maramureș, pe Mara și Iza am văzut prima dată bisericile de lemn, micuțe cu turlă înalte și am aflat, că creștinismul s-a născut pe lemn, pe crucea răstignirii lui Cristos. Mare cugetare, creștinească deducție ce o păstrez în memorie la fel și bisericile lor de lemn, cunoscute în artă și arhitectură drept goticul maramureșean. Motiv pentru care m-a interesat întrebarea unui specialist în istoria artei, care a făcut cercetări, cu grupa lui de studenți, la bisericile de lemn din Județul Bistrița Năsăud.

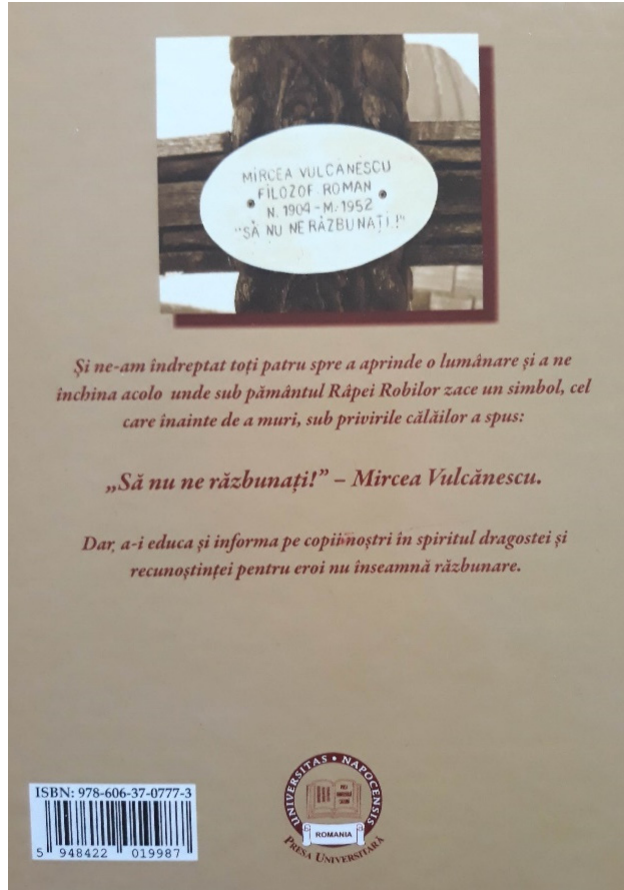
Este nemulțumit, intrigat văzând cum acest străvechi patrimoniu creștin este neglijat atât de preoții comunalii cât și de guvernanți. Trăiește, pe baza celor văzute și cercetate, cu îngrijorarea că va dispărea truda și rodul unei lumii trecute pe aceste meleaguri, simte dezastrul ce vine și se răspândește. Speranțe are puține, de la unii preoți ce îngrijesc relicvele credinței, de la restauratori și Comisia Monumentelor Istorice și pentru un moment de la ministrul culturii și cultelor, Teodor Paleologu, care într-un interviu despre starea patrimoniului național, a dat de înțeles că este catastrofală și a venit cu un plan bine gândit de salvare a ceea ce se mai poate salva, restaura, păstra și prezenta generațiilor viitoare. A fost un moment, momentul unei stele căzătoare, ministrul a fost schimbat...

Eu am rămas îndrăgostit spiritual de bisericile de lemn ale maramureșenilor, și-n fiecare an, de când vin în România, merg să le văd, să le ating lemnul, mă rog și aprind o lumânare. Sub ochii mei a apărut întreg complexul arhitectural maramureșean de la Mănăstirea Bârsana pe Iza și cel din Perii Săpânței pe Tisa, cu o turlă înaltă ce se vede peste nedreptul hotar, maramureșenilor înstrăinați. Bisericile de lemn de pe Mara sunt bine îngrijite după 1989; maramureșeanul sfințește locul din vechime. Dar cea mai impresionantă, dintre toate bisericile de lemn din lume, veche din 1766, înaltă de 72 de metri, de la talpă la cruce, turnul singur având 54 de metri este cea din Surdești-Maramureș și face parte din Patrimoniul Monumentelor UNESCO. Dacă UNESCO a luat-o în seamă și tineretul român trebuie să o cunoască, admire și să o păstreze. Din această admirație și curiozitate am vizitat bisericile



de lemn din Norvegia – Lilehammer, Borgund, Heddal – bijuterii norvegiene de lemn – stavkirken – păstrate și îngrijite cu sfințenie, prezentate amplu peregrinilor cu pliante, cărți, miniaturi de lemn. Comparând starea bisericilor de lemn din Norvegia cu delăsarea și indolența de la noi, descrisă de autor te apucă o indignare strigătoare la cer, pentru că guvernanții de astăzi sunt surzi, dezinteresați și parveniți, iar opusul lui Teodor Paleologul a fost unul la turism, Dan Matei Agaton, ce a adus palmieri pe litoral și susținea la televiziune: „Dracula trebuie folosit obligatoriu”, atât a înțeles ministrul cu creier de struț.

Volumul „Patrimoniu Sfânt” este o carte scrisă bine, de un profesionist cu multă experiență, ușor accesibilă oricăror cititori interesați de adevărata istorie a patrimoniului românesc sub comunism și nesfârșita tranziție post decembristă, o recomand. Îi mulțumesc autorului pentru volum, îi împărtășesc ideile despre starea patrimoniului, atât cât mă pricep și îmfierez ignoranța și nepăsarea guvernaților de azi, apreciind civismul celor ce, din proprie simțire, îl îngrijesc și păstrează.



Închei, permițând-mi să-i spun autorului, că în decembrie 1989, la Timișoara a fost o revoluție adevărată, conform definiției din DEX, dar autorul, istoric licențiat, știe că nu toate revoluțiile reușesc și la București, comuniștii au frânt-o și pe aceasta.

**CORNELIU FLOREA  
(DUMITRU PĂDEANU)**  
*Casa cu Flori - Bistrița*



## IN MEMORIAM FLORICA CRUCERU (POSTOLACHE) (1926-2021)

Am cunoscut-o pe doamna Florica Cruceru (Postolache), director la Muzeul de Artă din Constanța în zilele dintre Crăciun și Anul Nou 1967, când proaspăt angajat ca îndrumător la Muzeul de Artă din Cluj, directoarea noastră doamna Viorica Marica, ce încerca să dea un suflu nou muzeului clujean, m-a trimis într-o călătorie de documentare spre a cunoaște muzeele țării. Doamna Florica Cruceru era în plină manifestare a pasiunii sale și m-a condus prin sălile de muzeu, în depozit, oferindu-mi o conversație deosebită despre domeniul nostru. Legătura a continuat la întâlnirile profesionale, la sesiunile de comunicări, dar mai ales păstrez amintirea unui gest unic. Eram director la Accademia di Romania la Roma în anii 2000 și una din primele inițiative a fost aceea de a încerca să îmbogățesc impresionanta bibliotecă, ce suferise odată cu venirea dictaturii comuniste, fiind desființată la începutul anilor '50. Doream să-i adaug publicații privind arta românească și am făcut un apel către colegii muzeografi din țară spre a-mi trimite publicațiile lor. Surprinzător, singurul colet primit a venit de la Constanța din partea doamnei Florica Cruceru (Postolache). Gestul s-a alăturat inițiativelor sale din anii ce au urmat subliniind profunda sa dragoste pentru un patrimoniu aflat în suferință, necunoscut. Și-a cultivat cu pasiune dorința de a pune în lumină informații utile domeniului și culturii naționale, până în ultimii ani ai vieții când a apărut volumul *Istorici și critici de artă români. 1800-1980*, o încununare a unei mari pasiuni. Rămâne în inimile noastre ca un ilustru exemplu.

**GHEORGHE MÂNDRESCU**