# Cele optsprezece fețe ale stilului florentin-maur

Silvia-Ileana Costiuc

Editura Universitară „Ion Mincu”
București, 2025

Volum publicat în cadrul proiectului:
„Dezvoltarea capacităţii instituționale a UAUIM pentru cercetare în arhitectură şi urbanism prin crearea unei culturi a diseminării rezultatelor”, Acronim CULTADISER

Proiect finanțat prin Consiliul Naţional pentru Finanţarea Învățământului Superior - FDI 2025
Domeniul Strategic de Finanţare D6 – „Dezvoltarea capacităţii instituționale pentru cercetare în universităţi”

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României**
**COSTIUC, SILVIA-ILEANA**
**Cele optsprezece feţe ale stilului florentin-maur** / Silvia-Ileana Costiuc. - Bucureşti : Editura Universitară "Ion Mincu", 2025
ISBN 978-606-638-430-8
72

Lucrarea de faţă reprezintă strict punctul de vedere al autorului. Responsabilitatea lucrării îi revine în întregime autorului, atât în ceea ce priveşte conţinutul, cât şi forma.

Toate drepturile rezervate. Nicio parte din această publicaţie nu poate fi reprodusă, stocată sau transmisă prin orice mijloace de natură electronică, mecanice, de copiere, înregistrare sau alte forme fără permisiunea scrisă a autorului şi a editurii.

© 2025, Editura Universitară „Ion Mincu”, Strada Academiei, nr.18-20, sector 1, Bucureşti, cod 010014, https://editura.uauim.ro/

# Cuprins

**Introducere**
Dileme stilistice și meditații în mers / 6

**O lectură polifonică**
Genealogii, stratificări stilistice și compunerea demersului metodologic /13

**Optsprezece fețe ale stilului florentin-maur**
Genealogii, transferuri culturale, hibridări moderne și vocile stilului/ 42

Influențe post-fanariote și premoderne / 47 Influențe romantice-neogotice: romantism după romantism / 51 Influențe venețiene: Palatul Dogilor / 54 Influențe *Fachwerk* / 57 Influențele stilistice și de program ale eclectismului / 62 Intersectări cu arhitectura maură-sefardă / 77 Suprapuneri și tangențe cu stilul național / 82 Trăsături neo-florentine și neo-toscane / 88 Trăsături orientale / 94 Preluări romanice, neo-romanice / 97 Formule kitsch / 99 Intersecții cu stilul Art Deco / 112 Formule moderniste / 115 Volumetrii mediteraneene / 118 Avangarda și stilul florentin-maur / 120 Stilul florentin-maur al autorilor anonimi: expresii vernaculare / 123 Arhitectură stalinist–socialistă cu elemente florentin-maure / 129 Contemporaneitate / 131 Etapa de apogeu a stilului florentin-maur / 132

**Repertoriul morfologic și decorativ-stilistic**
Volumetrii, materiale, citate și rezonanțe ornamentale / 150

**Figuri de stil vizuale**
Anagrame, metafore, deformări, exagerări, bizarerii și fabulații / 170

**Ancadramentul cu helix**
Sedimente locale, logică formală și particularitate stilistică / 194

Acolada și pragul sacru al bisericii / 247 Vrejuri, curbe și grafisme în piatră / 267 Micul Paradis în stuc / 268 Fereastra ca simbol al luminii spirituale / 269 Firida protectorului bisericii / 278 Pridvorul ca punte și ca spațiu social / 279 Brâuri de firide exterioare care înalță / 282 Acolada și vrejurile în spațiul profan / 287 Acolada și disciplinarea impusă a programului național / 296

**Elite și identități cosmopolite**
Profilul politic, social, etnic și profesional al proprietarilor.
Arhitecți și școli de arhitectură / 312

Profil politic și ideologic al proprietarilor / 313 Profil etnic și de gen al proprietarilor și arhitecților / 328 Traseul formativ și școlile europene de arhitectură / 334
Ochiul călător / 343 *Brand*-ul arhitectului: stilistic sau relațional? / 352
Note personale: locuințe de arhitecți / 365

**Concluzii**
Stilul florentin-maur, studiul întregului câmp stilistic și modernitatea arhitecturală / 377

**Résumé** / 382
**Bibliografie** / 394
**Surse ilustrații** / 403

## Table des matières

**Introduction**
Dilemmes stylistiques et méditations en marchant / 6

**Une lecture polyphonique**
Généalogies, stratifications stylistiques et élaboration de la démarche méthodologique / 13

**Dix-huit visages du style florentin-mauresque**
Généalogies, transferts culturels, hybridations modernes et voix du style / 42

Influences post-phanariotes et prémodernes / 47 Influences romantiques–néogothiques : romantisme après le romantisme / 51 Influences vénitiennes : le Palais des Doges / 54 Influences *Fachwerk* / 57 Influences stylistiques et programmatiques de l'éclectisme / 62 Intersections avec l'architecture mauresque–séfarade / 73 Superpositions et tangences avec le style national / 82 Traits néo-florentins et néo-toscans / 88 Traits orientaux / 94 Reprises romanes et néo-romanes / 97 Formules kitsch / 99 Intersections avec le style art déco / 112 Formules modernistes / 115 Volumétries méditerranéennes / 118 L'avant-garde et le style florentin-mauresque / 121 Le style florentin-mauresque des auteurs anonymes : expressions vernaculaires / 123 Architecture stalinienne–socialiste avec des éléments florentin-mauresques / 129 Contemporanéité / 131 L'étape d'apogée du style florentin-mauresque / 132

**Répertoire morphologique et décoratif-stylistique**
Volumétries, matériaux, citations et résonances ornementales / 150

**Figures de style visuelles**
Anagrammes, métaphores, déformations, exagérations, bizarreries et fabulations / 170

**Encadrement à hélice**
Sédiments locaux, logique formelle et particularité stylistique / 194

L'accolade et le seuil sacré de l'église / 247 Végétations, courbes et graphismes dans la pierre / 267 Le petit paradis en stuc / 268 La fenêtre comme symbole de la lumière spirituelle / 269 La niche du protecteur de l'église / 278 Le porche comme passerelle et espace social / 279 Frises de niches extérieures qui élèvent / 282 L'accolade et les rinceaux dans l'espace profane / 287 L'accolade et la disciplinarisation imposée du programme national / 296

**Élites et identités cosmopolites**
Profil politique, social, ethnique et professionnel des propriétaires.
Architectes et écoles d'architecture / 312

Profil politique et idéologique des propriétaires / 313 Profil ethnique et de genre des propriétaires et des architectes / 328 Parcours de formation et écoles européennes d'architecture / 335 L'œil voyageur / 343 La marque de l'architecte : stylistique ou relationnelle ? / 352 Notes personnelles : maisons d'architectes / 365

**Conclusion**
Le style florentin-mauresque, l'étude de l'ensemble du champ stylistique
et la modernité architecturale / 377

**Résumé** / 382
**Bibliographie** / 394
**Sources des illustrations /** 403

*Adei Hajdu*

# Introducere

## Dileme stilistice și meditații în mers

Titlul acestei cercetări trimite la reflecțiile lui Matei Călinescu asupra modernității, formulate în lucrarea *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism* publicată în 1977, în care modernitatea este analizată ca un fenomen cultural continuu și complex al gândirii, caracterizat prin pluralitate, tensiuni interne, suprapuneri și depășiri de sensuri. Toate aceste tensiuni și suprapuneri au un corespondent în artele vizuale ale secolului XX, și, considerăm, cu predilecție în arhitectură. Pe de altă parte, proiectul de casă urbană individuală, modern, cuprinde expresiile identitare subliniate de Delphine Aboulker în *Maison Rêvées*. Casa devine, în perioada modernă, subiectul visului proprietarului, proiectul și travaliul concretizării acestui vis, și, în cele din urmă, visul devenit realitate. În acest sens, al exprimării trăsăturilor identitare individuale, și în sensul profundelor legături emoționale care se instalează între om și casă, din perspectivă dată de Clare Cooper Marcus, în *House as a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home*, aceste case pot fi citite și ca o oglindă a expresiilor unor multiple identități moderne, atât individuale și colective.

Termenul florentin-maur era una dintre denumirile cele mai utilizate, atât în limbajul uzual, cât și în mediile profesionale, inclusiv în rândul arhitecților și al istoricilor de artă. Apărut în București în perioada interbelică, acest stil a încorporat o serie de repertorii stilistice istorice internaționale și autohtone, orientale și occidentale. Mădălin Ghigeanu a identificat existența a trei variațiuni principale ale acestui stil, în timp ce Dragoș Popescu susține că arhitectul Simotta a avut un rol de pionier, iar ambii autori insistă totodată asupra stilurilor personale ale arhitecților care au creat clădiri similare în perioada interbelică. Cele două cercetări includ termenul „mediteraneean" chiar în titlu, și s-au desfășurat aproape concomitent cu cercetarea mea de licență și cu dizertația de masterat în istoria artei în cadrul Universității Naționale de Arte București, cu relativ același subiect, dar cu rezultate diferite. Utilizarea termenului „mediteraneean" de către cei doi autori mi-a permis reperarea cercetărilor relativ târziu în propriul meu demers de cercetare. În primul capitol vom detalia motivele pentru care am menținut denumirea de „florentin-maur". Motivul principal este caracterul său consacrat în uzul curent. Termenul nu a fost impus de o cercetare ulterioară sau de o școală de gândire, ci a fost una dintre variantele care s-au sedimentat organic în limbajul locuitorilor acestor clădiri și al

orașului București. La fel ca stilul însuși, denumirea conservată nu reprezintă o construcție intelectuală retrospectivă, ci rezultatul unei evoluții firești în vocabularul urban.

Ca și fețele modernismului, fețele acestui stil, subordonate la ceea ce este desemnat drept *Mediterranean Revival* sau curent mediteraneean, prezintă un grad de complexitate vizuală ridicat și preiau tensiunile generate de criza gustului, de opoziția gândirii moderne față de rigorile tradiției, față de burghezie și față de propria modernitate. Ele nu pot fi reduse nici la o simplă încadrare într-un curent stilistic generic, nici la expresia individuală a unor arhitecți care l-au frecventat. Vorbim despre o pluralitate de limbaje arhitecturale decorativ-stilistice, angrenate într-un mecanism stilistic care, încă de la geneza sa, a integrat sedimente vizuale locale, aporturi regionale și internaționale, transferuri academice și hibridări cu stiluri concurente. Toate acestea devin ecouri și voci ale stilului.

Cercetarea de față expune optsprezece grupări de elemente decorative și stilistice tranzacționate temporo-spațial între occident și orient, între trecut și prezentul lor. Acestea compun bazinul spațio-temporal din care stilul florentin-maur se constituie, din care își extrage forme pe care le reinterpretează și prin intermediul cărora exercită, la rândul său, influențe ce supraviețuiesc până astăzi. Complexitatea aceasta vizuală și de semnificații este unul dintre motivele pentru care stilul a sedus și a contrariat arhitecți, cetățeni ai Bucureștiului sau cercetători recenți, atât prin estetica sa, cât și prin denumire.

Perspectiva celor optsprezece fețe stilistice s-a format în primele etape ale cercetării, în timpul plimbărilor în cartierul Primăverii și mai ales în zona de est a bulevardului Magheru, unde am întâlnit încă din primele faze numeroase clădiri cu expresii stilistice hibride sau marginale. Aceste formule stilistice transgresive și uneori inabile ridicau întrebări cu privire la încadrarea sau excluderea lor din corpusul cercetării. În cele din urmă, tocmai aceste expresii marginale și răspunsurile legate de statutul lor stilistic au construit substanța cercetării.

Studiul de față își propune să reexamineze acest fenomen arhitectural printr-o lectură polifonică a dezvoltării sale decorativ-stilistice. Cercetarea include și explică relevanța imobilelor care nu pot fi considerate capodopere ale stilului, recuperează zonele-resursă, seria de epigoni vizuali și rebuturile pe care stilul le-a încorporat și fasonat. În acest fel, lucrarea oferă o perspectivă asupra formării și răspândirii stilurilor în arhitectură și asupra modalităților prin care acestea sunt difuzate, inclusiv prin logici sociale, economice, de gust și preferințe ale proprietarilor sau prin mecanisme de gândire vizuală.

Istoria arhitecturii și a stilurilor poate fi comparată cu istoria și evoluția graiurilor. Ambele își păstrează un caracter organic evolutiv, care poate fi descifrat prin concentrarea atenției asupra factorilor mai puțin concreți. În cazul arhitecturii, această evoluție poate fi intuită prin observarea vizuală *in situ* și prin revizitarea referințelor vizuale europene, cu includerea tuturor expresiilor periferiei stilistice.

Cartea de față propune astfel o viziune integrată asupra sensibilităților regionale și artistice ale arhitecților formați sau activi în mediul românesc. Analiza depășește stricta descriere formală, dar rămâne ancorată într-o analiză vizuală de teren, conectată constant cu repertoriile decorativ-stilistice istorice sursă, atât occidentale cât și orientale. Baza documentară a cercetării este colecția proprie de imagini ale stilului florentin-maur și ale altor stiluri și monumente istorice din București și din jur, completată de consultarea imaginilor arhitecturii europene și de propriile călătorii de studiu. Formarea în arhitectură, studiile de restaurare și ulterior facultatea și masterul de istoria artei au permis integrarea unei viziuni iconologice în analiza estetică clasică a limbajului stilistic în arhitectură. Prin metodele specifice cercetării în istoria artei, în mod special atlasul *Mnemosyne* nefinalizat de Aby Warburg, zona semnificațiilor și mecanismele de producere ale sensului în discursul arhitectural au devenit prioritare în orientarea cercetării. Totodată, cercetarea reprezintă și perspectiva unei native a orașului Satu Mare, unde stilul florentin-maur este absent, ca și trăsăturile orientale ale bisericilor muntenești – una dintre resursele cheie ale stilului. Ne referim aici la preluarea subtilă a unor elemente ale portalurilor bisericilor ortodoxe, la stucaturile de tip Potlogi și la ornamentele vegetale cu vrejuri ale frescelor. Stilul florentin-maur apare astfel ca distinctiv și profund legat de identitatea Bucureștiului, reprezentativ pentru perioada de glorie a capitalei interbelice.

Stilul este astăzi cunoscut și prin polemicile pe care le-a generat și a fost analizat recent, predominant într-o manieră strict arhitecturală. Totuși, niciun stil nu este un proiect finit în sine și cu atât mai puțin stilul florentin-maur, care s-a format prin apel la un imaginar colectiv atât mediteraneean, cât și specific locului, într-o perioadă de disoluție a limbajului decorativ-stilistic în fața modernității industrializate. Acest stil se caracterizează printr-o hipertrofie de surse decorative și printr-o plasare vizuală inedită, uneori minimalistă, a elementelor clasice în compoziție: distorsiuni, elemente fanteziste, exagerări sau aluzii care reflectă tensiunile modernității. Decorația de inspirație clasică sau istorică este grefată pe structuri moderne, asimetrice și tensionate, într-un mod diferit de utilizările anterioare ale limbajelor istorice. În acest sens, stilul poate fi interpretat ca o formă timpurie de postmodernism *avant la lettre*, cu accente ludice și o subtilă turnură kitsch,

realizat însă cu reflexe compoziționale *Beaux-Arts*. În paralel, este urmărită relația dintre acest limbaj arhitectural și urbanizarea accelerată a Bucureștiului interbelic: amplasarea acestor construcții uneori în grupări consistente în zone parcelate după Primul Război Mondial și modul în care ele răspund unui oraș aflat într-o expansiune rapidă.

Lucrarea nu este centrată pe un corpus restrâns de arhitecți sau pe exemplare canonice, ci evidențiază pluralitatea de încercări, direcții și tendințe absorbite de acest stil. Stilul florentin-maur este analizat astfel ca un fenomen social, simbolic și cultural complex, rezultat al intersectării arhitecturii cu imaginarul colectiv, economia, politica și aspirațiile epocii. Lucrarea noastră include și perspectiva nașterii disciplinei restaurării generată de doliul pierderii abilității umane de a construi în fața mașinilor relevată de Françoise Choay în *Alegoria Patrimoniului*, apariția aparatului fotografic din ce în ce mai accesibil și circulația imaginilor în masă care au produs mutații majore în gândirea vizuală colectivă și inclusiv în comunicare, în reprezentare prin arhitectură și turismul de litoral al elitelor, mediteraneean sau pe Coasta de Argint de la Balcic. La acestea se adaugă și reflecții despre structurile cosmopolite ale elitelor bucureștene. Lucrarea se poziționează deliberat într-o altă cheie interpretativă decât cea adoptată de autorii anteriori. Demersul urmărește o formulă de recuperare, o arheologie vizuală a mentalului colectiv internațional, în care elementele decorativ-stilistice neașteptate sunt citite mai degrabă prin grile simbolice și semiotice decât printr-o analiză exclusiv rațională a formelor sau a biografiilor arhitecților.

Organizată în șase capitole, la care se adaugă introducerea și concluziile, lucrarea abordează atât aspectele vizuale, cât și cele care țin de mentalitățile epocii. Primul capitol descrie contextul istoriografic și cadrul conceptual. Prezintă stadiul cercetării, problematicile definitorii, bibliografia de referință și cadrul teoretic dar și dispozitivele metodologice adaptate, dezvoltate în cadrul cercetării. Al doilea capitol descrie cele 18 fațete sau ramificații stilistice care funcționează în același timp ca genealogii, transferuri culturale, hibridizări moderne și expresii ale stilului. Vocabularul morfologic și decorativ-stilistic și dialogul compozițional sunt surprinse în capitolul al treilea, care descrie volumetria, materia, tipurile de arce și ancadramente, repertoriul ornamental și sferele de semnificații. În al patrulea capitol, se discută figuri de stil vizuale observate, anagramele, metaforele, bizareriile, hibridizările, bestiarele, motivele zodiacale, influențele egiptene, dimensiunea kitsch și sintaxa specială a stilului sau dispozitivele inedite de cadrare a elementelor istorice emblematice. În al cincilea capitol este discutată o particularitate stilistică – ceea ce am denumit *ancadrament cu helix*, și se reconstituie traseul evolutiv al acoladei în Muntenia cu rol genealogic în marca modernă a stilului florentin-maur. Această fereastră

distinctivă, este emblematică pentru acest stil și funcționează ca un tablou, care deopotrivă evocă trecutul și privește către viitor, și este și o limită de comunicare între individ și societate. Ultimul capitol portretizează social, etnic și profesional proprietarii ca formatori și contribuitori la stil, reconstituie geografia socială și intelectuală a comanditarilor stilului și discută raportul dintre arhitectură, gust, identitate și putere. Acesta analizează și profilul arhitecților creatori de stil, rolul lor în societate și calitatea de posesori de locuințe în stil florentin-maur.

În raport cu lucrările existente, unul dintre aspectele inedite ale acestei cercetări este definirea stilului florentin-maur ca stil distinct, și nu doar ca variantă a curentului mediteraneean, prin identificarea unui set de trăsături volumetrice, decorative și simbolice, care se regăsesc în mod sistematic într-un număr semnificativ de imobile. O a doua contribuție este lectura polifonică a stilului, identificarea și ordonarea a 18 sub-stiluri interne ale stilului florentin-maur, cu zone de inspirație, de tangențe și intersectări sau purtate și inspirate de către elementele de vârf.

Fundamentarea genealogiei locale a ancadramentului cu helix în arcul în acoladă istoric este un alt aspect inovativ al demersului nostru. Prin analizarea vizuală a monumentelor istorice din Muntenia (biserici, case boierești, conace, case țărănești sau de târgoveți), s-a analizat prezența continuă a arcului în acoladă în această regiune, atât în arhitectura religioasă, cât și în cea civilă, în timp ce în alte regiuni (Transilvania) el apare sporadic și mai ales în contexte gotice sau neogotice.

O mare proporție a imobilelor studiate dețin unul sau mai multe tipuri de ancadramente specifice la ferestre, ce par o reformulare modernă a acoladei islamice și a curbelor și contracurbelor vrejurilor decorative, prezență permanentă în istoria arhitecturii din sudul țării. Ancadramentele recuperează și expresii nordice sau vest-europene ale volutei baroce. Acest element stilistic definitoriu – *ancadramentul cu helix*, apare în mod recurent la imobile florentin-maure și devine, în analiza noastră, în mod inedit, amprentă a stilului.

Un alt aspect cheie al cercetării este analiza profilului etnic și profesional al proprietarilor. Cercetarea arată că un număr semnificativ de proprietari ai imobilelor florentin-maure sunt arhitecți, artiști, academicieni, profesori universitari, membri ai elitelor culturale și politice și ai casei regale, precum și personalități de alte etnii (evrei, armeni, greci ș.a.). Această distribuție sugerează că stilul a fost preferat de o elită cosmopolită, care își asuma o dublă apartenență identitară – la cultura occidentală și la cea orientală – și pentru care această arhitectură reprezenta o formă de declarație culturală și estetică. Sunt analizate și notele personale ale proiectelor de case de arhitecți, diferențele față de clădirile proiectate pentru diverși clienți.

Totodată, lucrarea sugerează extinderea cronologică a datării propuse anterior și reinterpretarea stilului ca fenomen cultural complex. Lucrarea demonstrează că stilul florentin-maur a depășit interbelicul, și a pătruns în arhitectura stalinist-socialistă, s-a intersectat cu momente de avangardă sau kitsch și a influențat chiar și formule arhitecturale contemporane. În unele cazuri, fațade florentin-maure au fost aplicate peste case de târgoveț de tip vagon, ceea ce arată că stilul a devenit o modă locală populară.

Cercetarea a realizat și integrarea stilului în discursul modernității. Prin raportarea constantă la reflecțiile lui Matei Călinescu, și ale altor teoreticieni, lucrarea propune interpretarea stilului florentin-maur ca fenomen modern și nu doar ca expresie târzie a eclectismului. Stilul este astfel înțeles ca rezultat al unei constelații de factori: tradiție, transfer cultural, turism, industrializare, imaginație ludică, gust pentru exotic, kitsch și avangardă, dar și variabile identitare și de personalitate ale autorilor și comanditarilor.

Lucrarea are o triplă miză: definirea și legitimarea stilului florentin-maur ca stil particular în istoria arhitecturii românești, documentarea fragmentelor de arheologie vizual-stilistică și modalitățile mai concrete de supraviețuire a formelor și a semnificațiilor artistice și propunerea unui model metodologic de analiză integrată. Prin extinderea bazei documentare, clarificarea tipologiilor, relectura arcului în acoladă istoric și introducerea conceptului de ancadrament cu helix, lucrarea oferă o contribuție la istoria arhitecturii românești, și aduce o viziune inovativă asupra studiilor privind arhitectura granițelor stilistice și interculturale și cercetarea patrimoniului modern. Stilul florentin-maur apare, în final, ca expresie a unei modernități hibride, imaginative și pluraliste, în care elitele urbane își formulează identitatea individuală și colectivă, între tradiție și cosmopolitism, între memorie și invenție, între Orient și Occident, între istorie, clivajele modernității și uitare/ dorul de demult cu un apel emoționant la o memorie vizuală tot mai largă și mai difuză spațio-temporal.

Dificultățile acestei cercetări au fost, în primul rând, absența unui cadru geografic și temporal clar și absența unei cercetări similare, cel puțin din informațiile noastre. Metodologia noastră vizuală, mnemonic-vizuală și inspirată din atlasul *Mnemosyne* neterminat, de Aby Warburg, a fost cerută de acest stil. În aceste condiții, cercetarea – mai ales cea vizuală – s-a desfășurat în numeroase direcții, fără a putea fi epuizate nici în prezent, iar lucrarea a rămas deschisă la multe capete. A fost analizat mai întâi corpusul de imagini al clădirilor studiate, apoi sursele cu potențial de inspirație din spațiul local, urmate de elemente provenite din zone geografice și culturale mai apropiate sau mai îndepărtate de România. În continuare au fost luate în considerare și spațiile de inspirație asociate traseelor formative ale

arhitecților și elitelor epocii, într-un moment în care acestea încep să practice turismul – inclusiv turismul de litoral – și să intre în contact cu alte culturi, în special occidentale, mai ales vest-europene. Toate acest surse au fost abia atinse în câteva puncte.

Îmi îndrept recunoștința către coordonatoarea lucrării mele de licență, și de început de dizertație, Ada Haidu, care nu mai este azi printre noi. A susținut demersul meu și demersurile noastre cu consecvență. Mi-a indicat aspecte mai subtile și apropiate geografic ale transferului de forme în arhitectură. Mulțumesc și doamnei prof. univ. Ruxandra Demetrescu pentru preluarea dizertației și introducerea în lumea lui Aby Warburg. Mulțumesc doamnei profesor emerit Olga Gociman, pentru sprijinul în această cercetare și pentru propriul exemplu de lucru cu textele. Îmi îndrept mulțumirile și către domnului profesor Mihai Opreanu, care, de-a lungul colaborărilor noastre, m-a învățat să studiez de aproape arhitectura și pasajele tehnic-artistice și să mă opresc în toate călătoriile mele, să văd monumente istorice. Mulțumesc și personalului Editurii Universitare „Ion Mincu", în mod special doamnei Elena Dinu, dar și organizatorilor programului *Cultadiser* pentru ocazia de a publica acest volum. Mulțumesc și întregului personal al Bibliotecii UAUIM și în mod special domnului dr. Valentin Popescu, pentru generozitatea cu care m-a sprijinit constant. Mulțumesc doamnei profesor Mihaela Criticos, coordonatoarea doctoratului meu, care, indirect, m-a ajutat și în această cercetare. Mulțumirile mele merg și către mediul universitar francez, unde am beneficiat de mai multe etape ale formării profesionale și burse de-a lungul anilor, și care au contribuit indirect la realizarea acestui volum. În primul rând, îi mulțumesc domnului Vincent Négri, *chercheur HDR, Institut des Sciences Sociales du Politique – ISP, École Normale Supérieure Paris Saclay*, pentru susținere, încrederea sa în mine și pentru toate întrebările și observațiile sale. Mulțumesc și întregului colectiv al ISP, în mod special le amintesc pe doamna Marie Cornu, *directrice de recherche HDR* și pe doamna Stehpanie Lacour, *directrice de recherche HDR*, mulțumesc și colectivului *École de Chaillot*, doamnei Delphine Aboulker, directoare adjunctă, Juliei Charier, șefa proiectelor de dezvoltare internațională și teritorială, doamnei arhitect Florence Babics, profesoară de atelier și doamnei arhitect Franca Malservisi, cercetătoare în cadrul *LéaV – Laboratoire de recherche de l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles*, dar și alții. Le mulțumesc celor din mediul universitar francez pentru deschidere, susținere și pentru toate recomandările și încurajările date, care m-au motivat în demersurile mele.

# O lectură polifonică.
## Genealogii, stratificări stilistice și compunerea demersului metodologic

Componenta esențială a demersului a fost cercetarea de teren, etapă în care am sesizat pe de o parte, foarte multe clădiri hibride cu stilurile paralele, clădiri postbelice, iar pe de altă parte, prezența unor componente vizuale care purtau mesaje din timpuri și spații îndepărtate și difuze. Am observat existența unui număr mare de clădiri dificil de încadrat în acest stil, provenind din zone stilistice diverse, mai ales din aria hibridizărilor interbelice: clădiri cu componente ale stilului național, cu accente bizantine pronunțate sau cu elemente latine, renascentiste — precum imobilul din strada Polonă nr. 19, dar și imobile moderniste, cu decorație esențializată. Și intersecțiile cu trăsăturile Art Deco sunt frecvente și vizibile: volume geometrice, uneori cu plan triunghiular, bovindouri, tipologii specifice de balcoane sau corpuri de iluminat. Am remarcat, de asemenea, o interesantă disipare a stilului către exemplare vernaculare sau periferice, care ridică aceleași probleme metodologice privind includerea lor în *corpus*-ul cercetării. Definirea acestuia a pornit, așadar, de la analiza de teren. Rezultatele cele mai semnificative pentru demersul nostru au apărut în zona cuprinsă între Grădina Icoanei și bulevardul Unirii, zonă rezidențială a fostelor comunități evreiești sefarde, unde se întâlnesc formule mai puțin pretențioase, dar frecvente, ale stilului. Situații similare se regăsesc în proximitatea șoselei Ștefan cel Mare, la est de cartierul Primăverii, precum și în Dorobanți, unde apar variante care aparțineau unor categorii sociale cu resurse financiare reduse, probabil blocuri de asociații mici de proprietari, în contrast cu unele dintre capodoperele realizate în Primăverii și Cotroceni.

Iar înțelegerea acestor expresii ale stilului și a bazinelor de influență s-a realizat printr-o alăturare și comparație analitică permanentă, și a condus spre conturarea unei metodologii ca *o lectură polifonică*. Spre deosebire de cercetările clasice, concentrate pe capodoperele stilistice, am ales să concentrez lucrarea întrebărilor privind periferia stilistică sau a cercetării de câmp stilistic arhitectural. Reflecțiile noastre vizavi de acest stil s-au produs pe parcursul a numeroase vizite în zonele cercetate, desfășurate pe parcursul mai multor ani, într-un interval de timp zilnic relativ restrâns și, de cele mai multe ori, fără posibilitatea unor analize îndelungate la fața locului sau a unor verificări bibliografice sau arhivistice imediate. În aceste condiții, am fotografiat toate imobilele care păreau să aibă elemente comune cu stilul florentin-maur și am început să problematizez proveniența și selecția lor.

După cercetarea *in situ,* am încercat să clarific atât proveniența inspirației elementelor stilistice ale acestui grup de imobile — o paletă extrem de variată, cât și limitele stilului: până unde poate fi considerată o clădire încadrabilă stilului florentin-maur, și de unde începe Art Deco, stilul național sau alte formule stilistice interbelice? Aceste observații de teren au funcționat drept busolă metodologică și au stabilit direcția principală a cercetării. O a doua preocupare a fost pluralitatea limbajelor stilistice și înțelegerea funcționării lor. A fost nevoie, ulterior, de o studiere mai nuanțată atât a limbajelor istorice care au constituit sursa de inspirație, cât și a amestecurilor dintre stiluri și, în același timp a noului, rezultat din aceste intersecții.

Alegerea ariei cercetate și cartarea s-au realizat pornind de la compararea hărții actuale a Bucureștiului prin intermediul Google Maps[1] cu harta orașului din 1911[2], a fost identificat perimetrul urbanizat în perioada interbelică și strategiile de parcelare și construire.

Zona Aviatorilor, astăzi una dintre cele mai prestigioase zone rezidențiale ale capitalei, era, la începutul secolului XX, un teren viran, devenit treptat un laborator al modernității urbane: parcelări noi, vile pentru elitele financiar-industriale, locuințe pentru demnitari. Inventarierea sistematică a acestei zone a permis identificarea unui nucleu dens de imobile florentin-maure, cu o varietate surprinzătoare de sub-stiluri și de detalii decorative. Zona delimitată de bd. Aviatorilor, Calea Dorobanți și bd. Iancu de Hunedoara a fost cercetată exclusiv, și parțial în zone adiacente.

A doua zonă de studiu intensiv, dar nu integral a fost estul bulevardului Magheru până la bd. Dacia, Foișorul de foc, strada Anton Pan și bd. Unirii. Parțial au fost realizate inspecții vizuale și în jurul străzii Occidentului, căminele Moxa și str. Polizu – Bulevardul Titulescu. O a treia zonă de studiu intensiv, dezvoltată în cadrul lucrării de în cadrul studiilor masterale, a fost cartierul Cotroceni (între Splaiul independenței, Șoseaua Grozăvești, Șoseaua Panduri și strada și parcul Izvor). Cartierul Cotroceni, la rândul său un teren viran la început de secol XX, devenit ulterior un cartier rezidențial cu o identitate puternică. Deși proporția imobilelor florentin-maure este mai redusă decât în zona Aviatorilor, Cotroceni oferă câteva exemple de vârf, cum sunt imobilele din Dimitrie Drăghicescu 1, Bd. Eroii Sanitari 79, Dr. Carol Davila 79, care, deși se înscriu și în alte registre (național, Art Deco, modern), prezintă detalii sau volumetrii de interes pentru înțelegerea întrepătrunderii stilurilor.

Într-o ultimă fază, mai recentă, am parcurs cartierul Primăverii și zona situată între Calea Dorobanți și Calea Florească. La o scară mai largă,

[1] Google Maps, platformă cartografică online, https://maps.google.com, [11.03.2025].
[2] Planul orașului București, Ediția oficială. 1911, f.l., f.a. .

am identificat ocazional câteva imobile în stil maur și din zona Bd. Titulescu – str. Al. Ioan Cuza din București dar și din alte orașe din Muntenia.

Cercetarea de teren realizată astfel a permis identificarea imobilelor și corelarea lor cu bibliografia existentă, cartarea densităților stilului și a zonelor de concentrare, observarea interferențelor și diferențelor stilistice și volumetrice, înțelegerea raportului dintre parcelare, volumetrie și expresie decorativă. Totodată, acest studiu pe areale diferite și alese și din perspectiva deplasărilor obișnuite între domiciliu – locul de muncă – universitate, mi-au permis să observ și diferențele sociale, zona străzilor cu nume de capitală fiind zona cea mai prestigioasă, în timp ce zona de est a bulevardului Magheru a relevat existența unor versiuni stilistice ale unei pături mai puțin potente economic și social, dar care, la rândul lor au un rol important în fenomenul stilistic.

În urma deplasărilor repetate în zonele cercetate, au fost identificate, marcate pe hartă și documentate fotografic peste 400 de imobile. Pentru fiecare imobil au fost realizate: fotografii de ansamblu și de detaliu (arce, ancadramente, stucaturi, elemente volumetrice), note privind materialele, tehnicile constructive, cromatica și influențele stilistice și au fost realizate fișe conținând datele disponibile despre adresă, datare, arhitect, proprietar, statut de monument istoric, identificate în bibliografie.

Analiza de teren se extinde la arhitectura istorică din Bucureștiului și din vecinătatea acestuia, în situațiile în care arcul în acoladă și decorațiile orientalizante din arhitectura religioasă (biserici muntenești medievale și post-brâncovenești), sau în arhitectura civilă (case de târgoveț, conace, vile urbane) au fost considerate ca posibile surse ale ancadramentului cu helix. Analiza comparată a edificiilor istorice cu cele ale stilului florentin-maur a fost esențială pentru propunerea unei genealogiei locale a arcului în acoladă și pentru sublinierea continuității sale până în perioada interbelică.

Acest demers a fost esențial pentru gestionarea informației vizuale pe parcursul cercetării, pentru realizarea unei arhive de imagini document și pentru selecția ulterioară a imaginilor destinate ilustrațiilor.

Delimitarea cronologică a cercetării este, astfel, dublă. Pe de o parte, un interval lung, în care se urmărește prezența arcului în acoladă în Muntenia, de la primele monumente istorice păstrate (secolele XIII–XIV) până la secolul XIX. Pe de altă parte, perioada modernă – de la sfârșitul secolului XIX (Vila Șuțu, 1898, il. 53-53) până la perioada interbelică și la primele decenii ale regimului socialist, în care se configurează și se diversifică stilul florentin-maur. Cercetarea a relevat faptul că stilul florentin-maur nu se închide odată cu interbelicul: el pătrunde, fragmentar, în arhitectura stalinist-socialistă, apare tangențial în contexte de avangardă sau de kitsch și supraviețuiește în anumite formule contemporane, inclusiv prin „îmbrăcarea”

unor case de târgoveț de tip vagon specifice Bucureștiului fanariot, cărora li s-au atașat fațade în registru florentin-maur, conforme modei vremii. Această continuitate susține ideea unui stil răspândit și popular, nu doar a unui experiment punctual.

În ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, odată cu introducerea unor tehnici noi, fotografia devine parte integrantă a presei ilustrate. Începe astfel circulația în masă a imaginilor, iar fotografia poate fi reprodusă mecanic, nu doar tradusă prin gravură. Se dezvoltă revistele ilustrate, cărțile de călătorie și albumele de arhitectură, iar între 1890 și 1914 cartea poștală cunoaște o expansiune spectaculoasă. În anii 1920–1930, presa ilustrată de mare tiraj se consolidează, apar fotoreportajul și propaganda vizuală, iar fotografia este integrată sistematic în cataloage și manuale școlare. Acest fenomen influențează decisiv arhitectura modernă. Orașele încep să fie percepute prin imaginea lor fotografică, constituindu-și un imaginar urban de masă. Și totodată, pentru prima dată, categorii tot mai largi sociale, și inclusiv arhitecți, pot accesa un imaginar colectiv legat de spații fizico-geografice îndepărtate. Prin această formă de circulație vizuală, stilurile arhitecturale pot fi propagate și imitate cu o altă viteză și cu o altă amploare, și nu în ultimul rând, cu nuanțe interpretative și selecții personale. Spații îndepărtate, anterior cunoscute mai ales prin texte, devin accesibile prin imagine fotografică, ceea ce facilitează transferul de modele și sensibilități formale între contexte culturale diferite.

Se modifică epistemologic atât modul în care arhitecții proiectează, cât și modul în care comunică cu clienții. Proprietarii pot accesa și selecta expresii vizuale care anterior erau disponibile doar prin călătorii sau nu erau accesibile deloc. În cazul stilului florentin-maur, se observă o selecție și o epurare a unui areal istoric european, reinterpretat într-o formulă coerentă. În același timp, arhitecții și proprietarii rămân atașați unor formule locale ale spațiului de origine.

Bucureștiul dinamic al sfârșitului de secol XIX, reprezintă fondul vizual la care au avut acces arhitecții și comanditarii acestui stil pe durata lor de viață. O parte dintre ei proveneau din alte zone balcanice sau din proximitate — aromâni, bulgari, polonezi sau din alte spații învecinate — și au manifestat, probabil, preferințe pentru anumite formule regionale, inspirații așa cum funcționau și înaintea generalizării fotografiei. În trecut, sursele de inspirație nu erau exclusiv locale, ele se transferau prin călătoriile elitelor politice sau artistice, care importau și exportau formule, de multe ori inovative, asociate prestigiului și puterii. Diferența constă în faptul că această dinamică tradițională de generare a schimbărilor în arhitectură este amplificată, în epoca modernă, prin accesul la un spațiu global prin intermediul fotografiei.

Un alt fenomen care poate fi investigat ulterior este turismul de litoral al marilor case regale europene și a cercurilor de putere. În același timp, analiza nu trebuie redusă la ideea unei influențe orientale care ar fi „infiltrat" Europa într-o logică unilaterală. Zona mediteraneeană a funcționat istoric ca un spațiu de circulație reciprocă: transferurile culturale dintre Maghreb și Europa s-au produs în ambele direcții. Prin urmare, lectura trebuie să integreze și influențele creștine, bizantine sau occidentale care au modelat, la rândul lor, arhitecturile din sudul Mediteranei și să deceleze și elementele magrebiene introduse organic în arhitectura spaniolă și preluată în state.

La apariția acestui stil a contribuit semnificativ și turismul de litoral al caselor regale europene. În perioada interbelică, elitele au început să facă turism în paralel cu circulația în masă a fotografiilor locurilor, perioada de aur a cărților poștale – prin care elitele au început să prindă gustul vizitării unor locuri excepționale, și să deprindă ulterior, obiceiul de a fixa în expresii vizuale momente memorabile.

În același timp, arhitecții români care au studiat în primele academii vest-europene, au învățat forme stilistice străine, prin cercetarea formelor regionale și utilizarea lor ca resurse dar și prin moda călătoriilor de studiu, care le permiteau completarea cunoștințelor academice. Întoarcerea în țările est-europene s-a făcut cu un import de preferințe, cu un repertoriu formal și o metodologie de utilizare a resurselor din alte spații.

Dacă ne uităm la rădăcinile mai vechi ale modernității, ne amintim că evoluția sa este legată și de transformări structurale: marile descoperiri geografice, apariția cabinetelor de curiozități și a colecțiilor enciclopedice în Italia secolului al XV-lea și în Europa occidentală a secolului al XVI-lea, dezvoltarea colecțiilor de rarități naturaliste, antichități, botanică, zoologie și exotica etnografică[3]. Industrializarea și urbanizarea aduc, în secolele XIX–XX, o nouă organizare economică, o rearanjare socială, cultură urbană, infrastructuri tehnice (căi ferate, iluminat cu gaz, rețele de utilități), transporturi și turism, precum și o expansiune fără precedent a orizontului vizual: reviste ilustrate, vederi, pliante, albume, fotografii, turism organizat, care toate s-au tradus în schimbări accelerate în imaginea de arhitectură.

Industrializarea și globalizarea (în sensul accesului prin imagini la întreaga lume) s-au produs pretutindeni, nu doar metropolele moderne, ci și o reconfigurare profundă a mecanismelor administrative și legislative, fenomenul parcelărilor, asanărilor, urbanizării, mecanismele de investiții imobiliare pot face obiectul unor capitole noi ale prezentei lucrări. Consolidarea și evoluția administrației a generat și cercetările aprofundate de arhivă, o altă practică specifică modernității. Concomitent, arhitectura și

[3] Corina Nicolescu, *Muzeologie generală*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979, pp. 14-38.

urbanismul au fost transformate de inovații tehnice și structurale, care au modificat radical materialele constructive, procesele de execuție și tehnicile punerii în operă.

Paradoxal, exact promotorii lumii industriale sunt cei care se înclină nostalgic în fața acestor imagini ale trecutului, ca și cum fiecare industriaș sau politician influent își construia un mic muzeu de suveniruri, o mică enclavă proprie și subiectivă a istoriei, cu piesele sale favorite, care aduc și un prestigiu nobiliar, al cartușelor îmbogățiților care nu proveneau din familii istorice, nobiliare. Lumea industriei, a politicii și a influențelor capitaliste cu complexele lor psihologice și sociale, joacă astfel un rol invizibil în sensul Latour[4] și Embree[5], dar determinant, în apariția și proliferarea acestui stil, alături de nostalgia și tensiunea menționate de Françoise Choay[6] în *Alegoria patrimoniului*. Privim stilul florentin-maur ca pe un sistem cultural în mișcare apărut, ca și științele și administrația patrimoniului cultural, într-o perioadă de criză și destructurare a capacității umane de a construi, în antiteză cu doliul acestei pierderi, așa cum observa Françoise Choay. Lucrarea analizează patrimoniul florentin-maur din perspectiva filosofică a dilemelor omului modern și a mutațiilor produse de șocurile industrializării. Din această perspectivă, stilul florentin-maur recuperează avid simboluri vizuale ale *savoir-fair*-ului istoric european, însă tehnic, aceste formule vizuale sunt redate în tehnici constructive moderne.

Stilul florentin-maur funcționează, deci, și ca o revizitare inconștientă, în sens warburgian[7], a unor epoci istorice dragi, percepute ca pierdute în fața industrializării, dar și ca o recuperare a vacanțelor petrecute pe litoral, a perioadelor de studii sau alte tipuri de vacanțe din alte țări. La acestea contribuie și dorința foarte puternică a politicienilor și a elitelor de a menține unitatea țării, proaspăt realizată, iar în perioadă interbelică, se considera că Occidentul poate oferi garanții în acest sens.

Pluralitățile stilului pot fi înțelese și ca „voci" – sau expresii vizuale ale unor voințe sau energii emoționale, în sensul formulat de Warburg în 1920[8]: forțe afective care determină perpetuarea, reluarea și reinterpretarea unor forme de-a lungul istoriei artei. Dincolo de analiza strict formală, am încercat să identific aceste resorturi afective care au orientat selecția și

[4] Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

[5] Lester Embree, Ioana Blaj, *Analiza reflexivă : o primă introducere în investigaţia fenomenologică*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007.

[6] Françoise Choay, Kázmér Kovács, *Alegoria patrimoniului*, Bucureşti, Simetria, 1998.

[7] Aby Warburg, *The Mnemosyne Atlas: The Origin of the Mnemosyne Atlas and the Construction of Memory in the Work of Aby Warburg*, Editat de Martin Warnke și Claudia Brink, Trad, Boris Perussia, Akademie Verlag, Berlin, 2012, *Passim.*

[8] Aby Warburg, *Op. Cit., Passim.*

combinarea elementelor decorative. Alegerea și articularea lor au generat un vocabular arhitectural nou, pe care îl consider distinct de cel din mediul american invocat frecvent de autorii anteriori.

Matei Călinescu[9] descrie în *Cinci fețe ale modernității*, modernitatea ca o „criză a tradiției" și arată că, la începutul secolului al XIX-lea, termenul „romantic", sinonim cu „modern", desemna ansamblul aspectelor relevante din punct de vedere estetic ale civilizației creștine, privită ca perioadă distinctă[10]. Pornind de la Baudelaire – pentru care din trecut nu supraviețuiesc decât „modernități succesive", fiecare cu expresia sa artistică unică – Călinescu descrie o trecere de la o estetică a permanenței la o estetică a tranzitoriului și a imanenței, în care valorile dominante devin schimbarea și noutatea[11]. Artistul modern, rupt de tradiția normativă, nu mai caută modele de imitat în trecut, ci își „inventează un trecut personal și esențialmente modificabil". Legătura dintre timp și sine, dintre temporalitate și identitate devine centrală pentru cultura modernistă. În acest sens, stilul florentin-maur poate fi interpretat ca o formă de reconfigurare ludică a trecutului, în care repertoriile gotice, romanice, islamice, baroce și tradițional-locale sunt rearanjate într-o colecție personală de curiozități, de antichități.[12] Stilul florentin-maur este astfel descifrat ca un cabinet de curiozități arhitecturale, în care diverse influențe – de la mudejar la stilul național, de la barocul italian la sinagogile europene – sunt aduse împreună și puse în scenă în manieră adesea ludică, uneori excesivă, alteori subtilă, cu o pronunțată tentă regională. O sugestie în această direcție o poate da firida cu expunere la fațadă a imobilului din str. E. Pangratti 15 (Il.1).

Acest sistem de tendințe de gândire și de selecție a unor elemente vizuale, funcționează deopotrivă pentru comanditari, cât și pentru arhitecți, fenomen care poate fi privit și din perspectiva lucrării lui Rudolf Arnheim[13], *Visual Thinking*. Elementele decorative în cazul stilului florentin-maur, au în spatele lor un sistem cognitiv și de simboluri. *Forța centrului vizual* de Rudolf Arnheim[14], și lucrarea lui Riegl despre stiluri, au fost utile pentru înțelegerea modului în care modernitatea, industrializarea, declinul religiei, alienarea burgheziei, consumismul și kitsch-ul se reflectă în modul de construire a gustului și a imaginarului vizual și în forme concrete, dar și pentru a despleti subtila compoziție estetică a acestui stil.

---

[9] Matei Călinescu, *Cele cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Polirom, Iași, 2005.
[10] *Ibidem*, p. 50.
[11] *Ib.*, p. 63.
[12] *Ib.*, p. 13.
[13] R. Arnheim, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1969.
[14] *Idem*, *Forța centrului vizual*, București, Ed. Meridiane, 1995, *Passim.*

Viziunea lui Alois Riegl[15], subtilă și avangaristă încă, anume mutația stilurilor ca traversare organică a schimbărilor artistice, atât în mentalitatea epocilor cât și în formulele decorativ-vizuale a fost și ea revizitată. Transferul nu se face mecanic, dogmatic, ci se produce natural, voalat, cu ezitări și cu dimensiuni de buzunar, cu ramuri uneori necontinuate, de multe ori nestudiate, nepercepute și neînțelese și, de multe ori, neîncadrabile cronologic la intervalele recunoscute oficial.



*1. E. Pangratti 15*

O lectură a noilor identități și elite cosmopolite, și complexelor lor și a preferințelor și a legăturilor lor casa au fost realizate prin raportare la lucrarea *House as a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home*,

[15] Alois Riegl, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Meridiane, București, 1998.

de Clare Cooper Marcus[16]. Totodată casa, în proiectul modern, case elitelor, începe să devină o construcție a viselor și a identităților lor, în sensurile surprinse de Delphine Aboulker în *Maisons Rêvées*.[17]

În studiile lor despre istoria psihologiei creației și condiția artistului, Ernst Kris și Otto Kurz[18] investighează tipare recurente în biografiile artiștilor și mecanismele psihice ale creației. Pentru cercetarea de față, aceste reflecții sunt relevante mai ales în analiza modului în care arhitecți precum Ion Mincu apoi din generațiile mai noi, Grigore Cerchez, Cristofi Cerchez, Gheorghe Simotta, Octav Doicescu negociază între formarea lor academică bazată pe metode și componente occidentale și repertoriile locale. Aceștia își construiesc „stiluri personale" care, totuși, gravitează în jurul unei sensibilități comune față de Orient și tradiția muntenească și se înscriu în aceleași direcții teoretice, din ce în ce mai simplificate. Dacă ne uităm într-o etapă mai veche ale amestecurilor stilistice și a importului de arhitecți și structuri profesionale de gândire din vestul Europei, în cercetarea lui Horia Moldovan despre arhitectul Schlatter[19], vom vedea cum, într-un mod mult mai evident și dogmatic, întregi aparate vizuale și teoretice au fost grefate pe un context oriental renegat, dar care, în secolul XX începe să fie din ce în ce mai tolerat și înțeles, și chiar apoi chiar speculat ca o modalitate de a particulariza[20] vizual spiritul național. Totodată, lucrarea lui Ernst Kris și Otto Kurz[21] explică de ce unii cercetători sunt (prea) fascinați de corpusul de capodopere a unor autori de vârf și de biografiile acestora, și devin tributari unei viziuni dominate de aceasta fascinație.

O altă lectură care a orientat transformarea acestui demers într-o cercetare de istoria artei ca „povestire" și ca „joacă" este textul lui Paul Barolsky[22], parcurs în cadrul unui curs de metodologie de la Facultatea de Istoria Artei. Barolsky respinge abordările complet programatice ale istoriei artei, care conduc la dogme și epigonism, și susține necesitatea scrierii unei istorii a artei „demne de arta pe care o amintește", plină de imaginație, sensibilă, sofisticată teoretic, dar și plăcută la lectură. El afirmă că arta este o

[16] Clare Cooper Marcus, *House as a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home*, Berwick, Nicolas-Hays, 2006.
[17] Delphine Aboulker, *Maisons Rêvées*, Paris, Éditions Gallimard – collection Alternatives, Paris, 2022.
[18] Ernst Kris, Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, London, 1979. *Op. Cit., Passim.*
[19] Horia Moldovan, *Johann Schlatter: cultură occidentală și arhitectură românească (1831-1866)*, Simetria, București, 2013.
[20] Carmen Popescu, *Le style National Roumain. Construire une Nation a travers l'architecture 1881 - 1945,* Presses Universitaires de Rennes-Editura Simetria, Rennes-Bucureşti, 2004.
[21] E. Kris, O. Kurz, *Op. Cit., Passim.*
[22] Paul Barolsky, "Writing (And) Art History" în *Art Bulletin*, septembrie 1996, vol. LXXVIII, nr. 3, pp. 398-400.

formă de joacă bazată pe iluzie, iar o modalitate legitimă de a scrie despre artă este observarea acestor „jocuri" în opere – bucuria de a vedea, de a descrie, de a da curs liber imaginației. Această perspectivă a reorientat cercetarea de față spre investigarea detaliată a particularităților și bizareriilor stilistice, a ancadramentelor cu helix ca morfologie definitorie, a bestiarelor mitologice și a combinațiilor neașteptate de motive, precum și spre analiza raportului dintre ludic, kitsch și modernitate.

Nu în ultimul rând, demersul nostru își extrage fundamentul teoretic din spiritul Atlasului *Mnemosyne*[23] al lui Aby Warburg, un proiect intelectual excepțional dar nefinalizat, care îmbină istoria artelor vizuale, psihologia culturii, antropologia și estetica, și propune o arheologie a imaginarului european și o metodă comparativ-iconologică bazată pe dialogul imaginilor din epoci și spații diferite. Atlasului *Mnemosyne* propune o metodă de cercetare bazată pe planșe de imagini cu subiecte similare în care formele vizuale sunt dispuse pe același plan, indiferent de epocă, pentru a dezvălui afinități discrete între acestea, supraviețuiri de motive și transferuri culturale. Warburg a studiat prin metoda planșelor de imagini recurente și accesibile la nivel colectiv internațional, traseele cultural-istorice și geografice ale afectelor conținute de imagini, de regula aplicate artelor vizuale care conțin figuri și trăiri umane.

Lucrarea de față preia principiile warburgiene – în special ideea de supraviețuire a formelor (*Nachleben der Antike*) dar și conceptul de *Bilderfahrzeuge* — vehicule de imagini, concept care exprimă ideea că imaginile circulă trans-istoric și trans-geografic, și transportă cu ele semnificații, afecte (*Pathosformeln*) și structuri simbolice. Proiectul neterminat al lui Warburg ar fi sugerat studierea antropologică a memoriei imaginilor, memoriei grupărilor de emoții care au condus la supraviețuirea formelor vizuale în artă.[24]

Am adaptat această metodă de cercetare la studierea arhitecturii și a elementelor decorativ-stilistice ale stilului florentin maur. După faza de strângere de informații vizuale și idei pe teren, cercetarea a continuat cu propriile planșe de tip *Mnemosyne*, care pun în dialog sursele stilului florentin-maur, îndepărtate sau apropiate spațio-temporal, atât din vest cât și din estul Europei. Planșele noastre analitice de constelații vizuale dar și de informații și personalități cheie, inspirate de cele warburgiene, au juxtapus imagini relevante pentru înțelegerea genealogiei și memoriei formelor arhitecturale din areale geografice și temporale relevante, care au contribuit la apariția stilului.

[23] A.Warburg, *Op. Cit., Passim.*
[24] *Idem.*



*2. Castelul de la Kórnik, Polonia, 1838-1843 arh. Karl Friedrich Schinkel, M. Cybulski. Interioare orientale, de tip Alhambra*



*3. Reşedinţa de vară a Prinţului rus Mikhail Semyonovich Vorontsov, 1828 – 1848, arh. Edward Blore, asistent William Hunt*



4. *Biblioteca Națională*, Sarajevo, Bosnia și Herzegovina, 1894



5. *Fosta Reședință a Mitropoliților Bucovinei și Dalmației din Cernăuți*, ansamblu de clădiri construit între anii 1864–1882, arh. ceh Josef Hlávka.
Astăzi Universitatea Națională „Yuriy Fedkovych”, Cernăuți

În acest fel au fost alăturate și studiate comparativ imagini care conțin, printre altele: arhitectura mudejar și manuelină – gotic târziu portughez (primăria din Cintra, construcții portugheze de sfârșit de secol XIX–început de secol XX) Alhambra, arhitectura romantică orientală din Bosnia și Herțegovina – Gimnaziul din Mostar (1902), Biblioteca Națională din Sarajevo (1894), exemple din spațiul rus și central-european: Muzeul de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău (il. 53, Vladimir Țâganco, 1889), Palatul Morozov din Moscova (1894–1898), Universitatea Franz Iosif din Cernăuți (1864–1875), Castelul Kornik în Polonia, Castelul Alupka al prințului Voronțov în Ucraina (1828–1848), galeria Tretiakov, construită între 1902 și 1904 după schița pictorului Victor Vasnețov, arhitectura renascentistă venețiană cu trăsături orientale, în special Palatul Dogilor (1424, il. 21), rezultat al relațiilor comerciale și culturale intense dintre Veneția și Orient, sinagogile europene de secol XIX, în special cele cu repertorii mudejare, arhitectura românească între romantism și tradiționalism, Bucureștiul fanariot și post-fanariot, stilul național, și, în centru imobilele florentin-maure din București, cu accent pe detalii de arcuri, ancadramente, stucaturi, bovindouri, bestiare.

Romanul lui Washington Irving, *Tales of the Alhambra*, publicat în 1832 și foarte răspândit în Europa, transformă scenografia orientală a Alhambrei într-un loc al legendelor, fantomelor și al imaginarului islamic oriental. Monumentul devine astfel un punct de referință pentru elitele culturale ale epocii. Probabil că și romanul lui Mircea Eliade, apărut mai târziu, se inspiră din el într-o anumită măsură, și din această fascinație occidentală pentru Orient. În 1834, Eugène Delacroix pictează celebra lucrare *Femeile din Alger*, iar Vasile Alecsandri, în calitate de diplomat care a efectuat vizite oficiale în Spania, intră în contact cu acest spațiu cultural. În acest context, Alhambra devine unul dintre reperele majore care alimentează apariția și difuzarea curentelor orientalizante în cultura europeană. Alhambra, Carcassone, Mont Saint Michel sunt printre primele locuri-istorie, locuri-arhitectură care încep să circule la nivel internațional sub formă de imagini și de emoții romantice.

O a doua serie de planșe de tip *Mnemosyne* a fost consacrată comparării arcului în acoladă din arhitectura istorică muntenească cu ancadramentul cu helix din fațadele florentin-maure, urmărindu-se variațiile de profil – acoladă „clasică”, acoladă aplatizată, acoladă cu loburi estompate, raportul dintre golul ferestrei și decorul suplimentar, transformarea treptată a funcției tectonice într-o funcție preponderent decorativă și simbolică.

Planșele noastre aplică principiile warburgiene unui stil de arhitectură cu o dezvoltare locală și regională particulară, dar care face apel la un repertoriu arhitectural istoric european extrem de complex, cu un studiu

mai detaliat și aplicat pe elementele decorativ-stilistice istorice din București și alte orașe românești în perioada modernității, Muntenia și Balcani. Alăturările de imagini după metoda Warburg au deschis un proces de gândire.

Într-o etapă finală a cercetărilor mele de licență și master, am constatat că M. Ghigeanu[25] și Dragoș Popescu[26] au consacrat studii ample fenomenului pe care l-au definit drept „curent mediteraneean" în arhitectura românească, respectiv „pitoresc mediteraneean" în Bucureștiul interbelic.

Suntem obișnuiți ca istoria arhitecturii să fie scrisă prin analiza corpusului de lucrări al unui arhitect sau al unui grup de arhitecți, prin studierea biografiei lor și, eventual, a clienților, precum și prin examinarea detaliată a fațadelor și planurilor. În cazul arhitecturii florentin-maure, ca expresie a unui curent mediteraneean în Bucureștiul interbelic, această abordare este insuficientă. Considerăm necesară investigarea spectrului mai larg de stiluri istorice care au ajuns, prin diverse căi, în gusturile unei anumite categorii sociale și politice din România, mai ales în a doua jumătate a perioadei interbelice, în anii 1930–1940. Lectura și înțelegerea acestui stil nu pot fi realizate exclusiv prin analiza clădirilor de vârf ale acestei formule. Este necesară raportarea la întreaga paletă stilistică ce l-a influențat, precum și la traseele de circulație a imaginilor, la emoțiile și aspirațiile care au făcut posibilă receptarea și perpetuarea anumitor modele vizuale în contextul epocii.

O monografie dedicată subiectului este teza arhitectului Dragoș Popescu[27], *Filonul mediteraneean în arhitectura Bucureștiului interbelic. Contribuția lui Gheorghe Simotta*, susținută în 2014, urmată de publicarea a două volume[28]. Popescu examinează contextul cultural și teoretic european, balcanic și național și studiază în cadrul doctoratului patruzeci de dosare de avizare a proiectelor de execuție aflate în arhiva Primăriei Municipiului București pentru perioada 1928–1945, concentrându-se asupra operei lui Gheorghe Simotta. Teza identifică anumite constante ale ceea ce autorul numește „stil mediteraneean", descrie cu rigoare arhitecturală planurile și

[25] Mădălin Valeriu Ghigeanu, Silvia Colfescu, *Curentul mediteraneean în arhitectura interbelică românească*, București, Vremea, 2022.

[26] Dragoș Popescu, *Filonul mediteranean în arhitectura Bucureștiului interbelic. Contribuția lui Gheorghe Simotta*, Universitatea de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu, București, 2014.
D. Popescu și Cristian Brăcăcescu, (coord.), *Pitoresc mediteraneean în arhitectura Bucureștiului interbelic*, vol. I, București, IGLOO, 2022;
*Idem, Pitoresc mediteraneean în arhitectura Bucureștiului interbelic*, vol. II, ediție bilingvă (română–engleză), București, IGLOO, 2023.

[27] D. Popescu*, Filonul mediteraneean...*, *Passim.*

[28] D. Popescu, *Filonul mediteranean ...,* D. Popescu și C. Brăcăcescu, (coord.), *Pitoresc mediteraneean ...* vol. I, *Idem*, *Pitoresc mediteraneean ...* vol. II.

fațadele, și explică preferința epocii pentru un registru formal asociat cu confortul, *loisir*-ul și imaginarul ce definește litoralul mediteraneean.

O altă contribuție importantă este catalogul și cercetarea monografică dedicată arhitectului George Damian, realizată de M. Ghigeanu[29]. Autorul propune ipoteza apariției acestui tip de arhitectură în București prin traversarea oceanului prin pliante și albume ilustrate care promovau arhitectura în stil colonial spaniol din Statele Unite ale Americii.

O altă lucrare importantă, dar descoperită cu scurt timp înainte de publicarea acestui volum, care cercetează sursele modernizării arhitecturii vremii în textele scrie și care prezintă o viziune similară cu a noastră este lucrarea lui Valentin Popescu, *Laboratorul modernității. Reprezentări și discursuri în arhitectura bucureșteană interbelică*[30].

Sursele formale ale arhitecturii florentin-maure sunt, cel mai probabil: prin imagini de arhitectură mediteraneeană (reviste, pliante turistice), prin călătoriile arhitecților în zona mediteraneeană – așa cum reiese din interviul acordat de George Damian, Gabrielei Tabacu[31]. Însă repertoriul local deja existent și constrângerile urbane locale trebuie integrate și corelate cu evoluția acestui stil arhitectural: biserici muntenești cu portaluri în acoladă, case boierești și de târgoveț, conace și locuințe urbane cu elemente oriental-fanariote. Popescu admite rolul turismului interbelic pe coastele Mării Mediterane, mai ales în rândul elitei financiare, precum și posibila impunere a unor opțiuni stilistice de către beneficiari, însă fără a documenta legături punctuale[32]. Iar acest obicei este în sine o altă formă de inspirație, este vorba de un contact direct vizual, și nu redus la spațiul fotografic bidimensional, și, presupune și un acces emoțional, o selecție de forme mai directă.

Cea mai amplă analiză dedicată până astăzi fenomenului este însă teza de doctorat a arhitectului M. Ghigeanu[33], publicată cu titlul *Curentul mediteraneean în arhitectura interbelică românească*. Lucrarea a definit mai clar seria de arhitecți  si corpul de opere al acestora, are la bază un efort excepțional de cercetare a proiectelor de arhivă a sute de clădiri și a biografiilor a aproximativ 40 de arhitecți. Lucrarea s-a concentrat pe descrierea operelor a doi arhitecți americani și pe cadrarea fenomenului *Mediterranean Revival* din spațiul SUA și subordonarea fenomenului

[29] M. Ghigeanu, „O recuperare necesară .., *Passim*.
[30] Valentin Popescu, *Laboratorul modernității. Reprezentări și discursuri în arhitectura bucureșteană interbelică*, Teză de doctorat, coord.prof. dr. arh. Dragoș Gheorghiu, Universitatea Naţională de Arte, 2023.
[31] Gabriela Tabacu, „Arhitectul George Damian – retrospectivă biografică” în *Ahitext*, nr. 6/ 2000, p. 23-26.
[32] D. Popescu, *Filonul mediteranean* .., p. 35.
[33] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, *Passim.*

autohton la acesta. Însă considerăm că cercetarea a omis particularitățile stilistice și s-a concentrat doar pe o selecție de lucrări considerate de autor reușite, capodoperele stilistice. Lucrarea a omis lucrările ezitante, hibride, decorațiile și mai ales investigarea motivelor pentru care această grupare de clădiri a stârnit atât de mult interes, atât de multe reacții pozitive și negative. Abordarea de față este un nou fel de a privi aceste aspecte.

Ipoteza aceasta a importului stilistic din SUA explică unele similitudini decorative, mai ales la Palatul Elisabeta, considerăm că volumetria americană – grupări de volume joase, cu acoperișuri cu pantă mică, vizibilă, adaptate unui parcelar mai generos și bine amenajat în cadrul proiectului, diferă semnificativ de aspectul mai compact și mai vertical al multor imobile bucureștene. Ideea noastră, de volume tipologic diferite este susținută de definiția *Mediterranean Revival*, dată de profesorul Cyril M. Harris drept un termen imprecis, care nu desemnează o arhitectură „Revival" în sensul strict sugerat de denumire, ci mai degrabă un amestec de *Spanish Colonial Revival, Mission Revival* și *Italian Villa Style*. A fost popular și răspândit în anumite regiuni ale Americii în secolul XX. De regulă, este vorba despre case cu unul sau două etaje, cu acoperișuri roșii și decorații în stuc, frecvent marcate de arce în plin cintru, insuficient studiat în detaliu definit ocazional stil mediteraneean.[34]

Accesul comunităților din SUA la imaginarul european a fost, în mare măsură, suscitat de expozițiile universale de la sfârșitul secolului al XIX-lea, de publicații, cataloage și repertorii de modele care au declanșat un fenomen arhitectural. Formulele *Mediterranean Revival* dezvoltate în cadrul SUA se bazează astfel pe un alt set de imagini, experiențe vizuale și trasee formative. Raportarea arhitecților americani la „mediteraneean" sau la mediul european nu a fost una de ordin direct, constant, ci una reconstituită prin intermediul reprezentărilor. Unii dintre arhitecții americani ai acestui curent au avut o expunere directă, însă temporară, nu continuă la cultura europeană sau latină, comparabilă cu cea a arhitecților și comanditarilor români formați în centre precum Paris, Roma sau Berlin.

George Merrick și investiția sa imobiliară din Coral Gables, Miami și arhitecții George Washington Smith, Phineas E. Paist[35] și Addison Mizner au avut un rol important în promovarea locuințelor de influență

[34] Cyril M. Harris, *American Architecture: An Illustrated Encyclopedia*,Norton, New York and London, 1998, p. 211.

[35] Philadelphia Architects and Buildings, „Phineas E. Paist (1875–1937)", *Philadelphia Architects and Buildings Project*, The Athenaeum of Philadelphia, pagina biografică, https://www.philadelphiabuildings.org/pab/app/ar_display . cfm /26477, [27.03.2025].

spaniolă. Cei trei arhitecți au călătorit cu toții în Europa, iar cel puțin Mizner, era un cercetător vizual[36] avid al arhitecturii istorice spaniole.

George Merrick a realizat, la Coral Gables, un ansamblu de așa-numite „sate istorice". Inspirația este pusă în legătură cu Expoziția Columbiană de la Chicago din 1893. Intenția sa era de a construi mai multe astfel de enclave tematice, însă au fost finalizate doar șapte, proiectul fiind întrerupt la mijlocul anilor 1920, în urma unui uragan și a crizei imobiliare din Florida. Merrick a investit[37] foarte mult și a creat un sat chinezesc, un sat francez, un sat spaniol și alte sate inspirate din diverse spații culturale internaționale. În esență, el a produs o arhitectură imaginară concentrată într-un singur loc, alcătuită din fragmente stilistice preluate din mai multe colțuri ale lumii. Este un tip de compoziție urbană bazată pe transfer al unei selecții de imagini și recontextualizare, în care arhitectura străină devine decor și instrument de atracție. Fenomenul are analogii contemporane, de pildă în China ultimelor decenii, unde au fost replicate fragmente de Paris, Veneția sau chiar tipologii inspirate de imaginarul Disneyland. În toate aceste cazuri, funcționează aceeași logică: dorința de a apropria simbolic ceea ce este perceput ca diferit, exotic/ din altă parte, captivant sau prestigios. Merrick[38] a cheltuit sume imense pentru a construi mii de locuințe într-o amplă investiție imobiliară în stil spaniol. A creat practic o localitate, dar este vorba despre o arhitectură de import, reconstituită de arhitecți care nu au fost expuși direct și nu au cunoscut în profunzime contextul său originar.

Arhitecții americani au adaptat și a elaborat liber pe marginea unei arhitecturi „așa-zis spaniole", „așa-zis chinezești", „așa-zis germane", „așa-zis sud-africane" sau „așa-zis franțuzești". În acest sens, pot fi realizate analize comparative detaliate care să evidențieze diferențele dintre, de exemplu, locuințele autentice Fachwerk din centrele medievale franceze și construcțiile de tip Fachwerk propuse în „satul francez" al dezvoltării lui Merrick. Acest studiu arată cât de dificil este să definim un stil chiar și după ani de cercetare și sute de clădiri analizate în detaliu. Cu toate instrumentele teoretice și istorice de care dispunem astăzi, definirea strictă a unui stil rămâne dificilă și devine chiar contestată. În mod similar, arhitecții epocii, deși aveau o cultură vizuală solidă și o mare capacitate profesional-creativă,

---

[36] Suzanne B. Kane, *Finding Addison Mizner: His Scrapbook Testimony*, teză de Master of Science, University of Nebraska–Lincoln, Lincoln, Nebraska, decembrie 2014, DigitalCommons@University of Nebraska–Lincoln, http://digitalcommons. unl.edu/ arc hthesis. [27.03.2025].

[37] *The New York Times*, « Millions of Capital Drawn to Miami; Florida Community Has Grown From 1,681 Citizens in 1900 to 111,000 Today », 15 mars 1925, section E, p. 1, New York, https://www.nytimes.com/1925/03/15/archives/millions-of-capital-drawn-to-miam i- florida-community-has-grown-from.html [27.03.2025].

[38] *Idem.*

au produs de fapt propria lor imagine *Spanish Revival* asupra a ceea ce însemna, mai larg, arhitectura spaniolă.

Formal însă, considerăm că arhitectura *Mediterranean Revival* din SUA are un punct comun cu Palatul Elisabeta[39], care însă, a fost realizat la după schițele reginei Elisabeta a Greciei, după vizita ei în insulele Baleare. Însă considerăm că volumetria largă - plană[40], a fost o intersectare a influențele urbane americane, în timp ce volumetriile florentin-maure bucureștene sunt o adaptare autohtonă, împreună cu toate formulele decorative istorice preluate academic sau din istoria locală, la care arhitecții și comanditari erau expuși mai direct decât arhitecții americani.

Ar mai fi de adăugat că un anumit set de caracteristici și tehnici constructive – soluțiile adaptate climei mediteraneene – au fost preluate și valorizate în spațiul american, unde existau necesități climatice similare. [41] Curțile interioare - *patio*-ul, spațiile intermediare acoperite, atriumul și porticul și inclusiv vegetația proiectată în jurul vilelor, au devenit astfel elemente centrale ale arhitecturii mediteraneene din Statele Unite. De asemenea, umbra și controlul permeabilității solare, realizate prin volumetrii articulate cu arcade, pergole, portice și alte dispozitive de umbrire care mediau relația casei cu soarele și vântul, au avut un rol esențial. La acestea se adaugă sisteme de acoperire și strategii de ventilare adaptate climatului, inclusiv utilizarea unor dispozitive specifice de aerisire. Aceste trăsături se aplică în București, parțial.

De asemenea, stilul trebuie pus în relație cu imaginarul social al epocii și cu raportarea elitelor economice și industriale românești la Statele Unite ale Americii. În perioada interbelică, SUA erau percepute[42] de o parte a elitelor românești ca simbol al schimbării, al modernității, al bogăției, al eficienței industriale și al puterii. Industrializarea, acumularea capitalului și succesul economic deveniseră aspirații preponderente, iar acest stil poate fi citit și ca o modă importată de cucerire a acestor aspirații, imprimată în arhitectura locală. Foarte repede, stilul florentin-maur a depășit statutul de simplă modă și a devenit un *marker* social, un semn de prestigiu și poziționare simbolică, notele generatoare fiind date de la casa regală și de la elita politică și economică. În același timp, trebuie să reținem că puțini arhitecți autohtoni sau comanditari aveau contact direct cu stilurile din SUA, imaginile care

[39] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, pp. 186-198.

[40] Rachelle Hostetler, *Fantasy, Leisure, and Labor: A Story of Temple Terrace's Historic Architecture*, teză de Master of Arts, University of South Florida, Department of Humanities and Cultural Studies, 25 martie 2011.

[41] *The New York Times*, « Millions of Capital...

[42] Keith Hitchins, "România modernă la zenit (1919-1940)" în Dennis Deletant, Keith Hitchins, Mihai Bărbulescu, Pompiliu Teodor, Șerban Papacostea, *Istoria României*, București, Corint, 2014, pp. 346-376.

circulau nu spuneau întreaga poveste, iar aceste aspecte au lăsat loc pentru narațiuni complementare, autohtone.

Pe de altă parte, unele elemente și mecanisme de formare ale stilului sunt tangente cu cele dezvoltate în Statele Unite, care își extrag seva decorativ-istorică din mentalul colectiv mediteraneean. Despre acest spațiu mediteraneean s-a scris deja pe larg: el a generat, de-a lungul timpului, o conștiință colectivă comună, un imaginar cultural împărtășit, care a produs amintiri și reprezentări colective.[43] Malurile Mării Mediterane, care deși aparțin unor state diferite, au fost integrate într-un mental colectiv puternic transnațional și au generat o identitate colectivă, care, privite din perspectiva culturii interbelice a Statele Unite ale Americii și apariția stilului *Mediterranean Revival*, a ajuns să funcționeze ca o sinteză simbolică a Europei însăși, și, în consecință, a propriilor ei reprezentări vizuale emblematice.

Considerăm, din motivele expuse, că deși există legături între stilul florentin-maur și arhitectura mediteraneeană din SUA, este vorba de fenomene arhitecturale distincte. Astfel, arhitectura din Statele Unite nu a fost cercetată în amănunt și nici cea din alte țări din regiunea noastră sau mediteraneeană, unde este posibil să se fi produs manifestări similare.

Modernitatea presupune și o recuperare de tip arhivistic a istoriei arhitecturii secolului XX, însă acest reflex în studiul arhitecturii este dublat de o reevaluare critică recentă a modului în care a fost scrisă istoria artei și istoria arhitecturii. Autori precum Michaela Passini[44] sau Petra Brouwer, Martin Bressani și Christopher Drew Armstrong[45] arată în ce contexte și sub ce paradigme s-au construit narațiunile istorice dominante în istoria arhitecturii și subliniază necesitatea depășirii unor abordări strict carteziene, decupate ca timp și spațiu, reductive, în favoarea unor perspective mai nuanțate, care să integreze dimensiuni culturale, sociale și fenomenologice inedite.

Cartea[46] coordonată de Brouwer, Bressani și Armstrong susține că noțiunile de stil sau curente în artă și arhitectură sunt, în mare măsură, construcții fragile, ușor de demontat. La fel și conceptul de monument, la fel

---

[43] Philippe Joutard (dir.), Patrick Cabanel, Anne-Marie Granet-Abisset (dir.), *Montagnes, Méditerranée, mémoire. Mélanges offerts à Philippe Joutard*, Grenoble, Musée Dauphinois ; Aix-en-Provence, Université de Provence, 2002.

[44] Michela Passini, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.
*La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.

[45] Petra Brouwer, Martin Bressani și Christopher Drew Armstrong (dir.), *Narrating the Globe. The Emergence of World Histories of Architecture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2019.

[46] *Idem.*

periodizările, nașterea și stingerea etapelor artistice și întreaga idee de istorie aditivă, căreia îi lipsește o viziune unificată. Consumăm o succesiune de istorii marcate de centre de gravitație culturală care se revendică, pe rând, drept purtători ai „torței civilizației": Egiptul antic, Grecia, apoi Roma, ulterior Italia Renașterii, iar în epoca modernă Franța, Marea Britanie, Germania, Spania. În cazul studiilor lui Ghigeanu, tendința este de a privi fenomenul din SUA ca pe o lumină ordonatoare pentru fenomenul bucureștean. În jurul anului 1828 – simbolic pentru începutul crizei academice moderne – arhitecții europeni resimt o paralizie conceptuală: în ce stil trebuie să construim? Neoclasic, neogotic, neoromanic? Eclectismul devine atât soluție, cât și simptom. Istoria văzută este disecată și pusă la dispoziție ca repertoriu. În acest context, publicații precum cele ale lui Charles Garnier[47] despre locuință analizează casa aproape anatomic, de la origini, și conține aspecte sociale, antropologice și de altă natură decât cele formale. O astfel de istorie, diferită ar putea fi o direcție nouă de cercetare.

Așa cum a demonstrat Carmen Popescu[48], în contextul formării statelor moderne a existat o politică explicită de promovare a identității naționale prin arhitectură, politică ce a generat și apariția unor expresii antitetice consistente. Patrimoniul de origine orientală a fost respins programatic în perioada cristalizării stilurilor naționale în arhitectură în spațiul balcanic[49]. În consecință, acest patrimoniu florentin-maur și inclusiv denumirea sa au suportat în continuare acest stigmat politic-cultural, deși memoria vizuală balcanică și arhitectura sa contemporană sunt încă profund impregnate de formule decorative orientale. Totodată, stilul florentin-maur a fost o coproducție atât a *kit*-ului de fabricație al stilului național, cât și a ideii de legătură între identitate colectivă și arhitectură implantate din formarea universitară a arhitecților.

În ceea ce privește contextul autohton, în perioada post-comunistă, scena editorială a fost îmbogățită de volume care expun arhitectura interbelică, pe care le expunem cronologic, în ordinea apariției: Bucureștiul lui Marcel Janco (1895-1984)[50] cercetarea despre București și Avangardă[51]

[47] Charles Garnier, Auguste Ammann, *L'Habitation humaine*, Paris, Hachette, 1892.

[48] C. Popescu, *Le style National...Passim.*

[49] Machiel Kiel, „Un héritage non désiré : le patrimoine architectural islamique ottoman dans l'Europe du Sud-Est, 1370–1912" în *Études balkaniques*, nr. 12, 2005/1, pp. 15–82, https://doi.org/10.3917/balka.012.0002, [27.08.2025].

[50] Luminița Machedon, Ernie Scoffham, *Romanian modernism: the architecture of Bucharest, 1920-1940*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999.

[51] Alexandru Beldiman, Magda Cârneci, Mihai Oroveanu, *București, anii 1920-1940: între avangarda si modernism: Expoziție, Teatrul Național Galeriile "Artexpo", aprilie-mai*, Simetria, București, 1994.

de Alexandru Beldiman și Magda Cârneci – *Centenarul Horia Creangă*[52], *Le style national roumain* de Carmen Popescu[53], publicarea lucrării Toma T. Socolescu despre primele generații de arhitecți formați în spațiul românesc[54], *Art Deco sau modernismul bine temperat* publicată de Mihaela Criticos[55], *Vila în stil neoromânesc* de Ruxandra Nemțeanu[56]. Ultima este una dintre primele lucrări dedicate explicit locuințelor interbelice din spațiul românesc. Pe site-ul *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie on-line*, Ana-Maria Zahariade a sintetizat, într-o manieră accesibilă și riguroasă, principalele curente stilistice și transformări arhitecturale de secol XIX și XX din România[57]. Același site a furnizat informații amănunțite despre numeroși arhitecți care au proiectat locuințele și proiectele incluse în prezenta cercetare, care ulterior au fost completate cu date din cercetarea riguroasă realizată de M. Ghigeanu. La acestea se adaugă și studiile asupra comunității academice a școlilor de arhitectură[58] coordonate de Olga Gociman. Se conturează astfel un moment de reflecție asupra trecutului recent, asupra ultimului secol de arhitectură galopantă, iar cartea de față se înscrie firesc în acest demers.

Lucrările Oanei Marinache[59] despre contextul național, însă mai specifice, au condus la formularea ipotezei noastre că ancadramentul cu helix derivă din ceea ce am numit „semnătura" arhitectului Cristofi Cerchez, un tip de decorație în stuc exterioară utilizată la majoritatea locuințelor pe care le-a proiectat. Dăm aici exemplul Vilei Sofia Candiano-Popescu (1912)[60]. Cerchez ar fi preluat și stilizat motive brâncovenești[61] cu influențe otomane – Potlogi (Il. 12), comparabile și cu volutele fațadelor bisericilor baroce din mediul renascentist italian sau transilvănean, transformându-le într-un element nou, modern, generativ în București.

---

[52] Anca Bocaneț, Nicolae Lascu, Ana Maria Zahariade, *1892-1992 Centenar Horia Creanga,* Simetria, București, 1992.
Nicolae Lascu, Ana Maria Zahariade, Anca Iliescu, Florinel Radu, *Horia Creangă : o monografie*, Ed. Universitară „Ion Mincu", în parteneriat cu Asociația Zeppelin și SG Studio, București, 2019.

[53] C. Popescu, *Le style National...*

[54] Toma T. Socolescu, *Fresca arhitecților care au lucrat în România în epoca modernă*, Editura Caligraf, București, 2004.

[55] Mihaela Criticos*, Art Deco sau modernismul bine temperat,* Simetria, București, 2010.

[56] Ruxandra Nemțeanu*, Vila în stil neoromânesc*, Simetria, București, 2014.

[57] Fundația Culturala META, *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie on-line*, 2016, http://www.e-architecture.ro/, [28.06.2020].

[58] Cristina-Olga Gociman (ed.), Silvia-Ileana Costiuc*, Comunitatea Academică a Școlii de Arhitectură C.A.S.A.*, EUIM, 2023.

[59] Oana Marinache, *Cristofi Cerchez, un vechiu arhitect din București*, București, ACS, 2012.

[60] *Ib,* p. 81.

[61] *Ib*.

Culegerea de texte despre arhitectura lumii islamice coordonată de George Michell intitulată *Architecture of the Islamic World*[62], a fost esențială, în timp ce pentru istoria arhitecturii și artei europene, unele dintre lucrările de referință au fost *Istoria artei europene, vol. I: Epoca Medie* și *Istoria artei europene : arta din perioada Renaşterii* de V. Vătășianu[63].

Dicționarul de artă[64], volumele I și II, coordonate de Mircea Popescu, au fost utilizate în permanență pentru clarificarea terminologiei și a genealogiei motivelor decorative dar și a localizării spațio-temporale a elementelor decorativ-stilistice istorice din spațiul european sau local.

Lucrarea lui Ion Bulei despre societatea românească la 1900[65] a fost utilă pentru înțelegerea lumii interbelice care a produs stilul florentin maur. Elitele artistice și culturale călătoresc cu trenul, cu vaporul, cu automobilul, descoperă alte lumi, alte arhitecturi și alte peisaje culturale. În același timp, se produce și fenomenul kitsch, „unul dintre produsele cele mai tipice ale modernității", legat de consumism, teamă de plictiseală și nevoia de evadare[66]. Stilul florentin-maur participă la această dinamică: el împrumută elemente din repertorii „înalte" dar și apropiate, de acasă, și le combină adesea în moduri ludice, deliberat spectaculoase sau chiar ambiguu kitsch, ceea ce deschide un teren fertil pentru o analiză inspirată de Warburg, Matei Călinescu și Barosky.

Cercetarea arhivistică s-a desfășurat prea puțin în arhivele Primăriei Municipiului București și ale Direcției Municipiului București a Arhivelor Naționale. Au fost consultate câteva inventare, dosare de avizare, planuri, schițe, corespondență administrativă, care au permis clarificarea unor datări, identificarea arhitecților și proprietarilor pentru un număr nesemnificativ de imobile, surprinderea unor intenții inițiale de proiectare, uneori diferite de starea actuală a clădirilor, și a eventualelor modificări. Imobilele țintă au fost cele construite după hărți, înainte de primul război mondial. Natura complexă a întrebărilor care au fundamentat prezenta cercetare nu indică dosarele de avizare ca sursă posibilă de identificare a unor răspunsuri. Cercetările noastre s-au desfășurat preponderent prin analiza in sit, analiza imaginilor obținute și cercetarea surselor îndepărtate sau autohtone de inspirație. În pregătirea prezentei publicații, au fost analizate

---

[62] James Dikie, Oleg Grabar, Ernst J. Grube *et alii*, *Architecture of the Islamic World,* Thames&Hudson, London, 1978.

[63] Virgil Vătășianu*, Istoria artei europene : arta din perioada Renaşterii*, Cluj-Napoca, Clusium, 2000.
*Istoria artei europene, vol. I: Epoca Medie*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967.

[64] Irina Cios, Cătălin Demetrescu, Viorica Dene et alii, *Dicționar de artă*, Meridiane, București, 1995, vol. I. *Idem*, 1998, vol. II.

[65] Ion Bulei, *Lumea românească la 1900*, Ed. Eminescu, București, 1984-1990.

[66] M. Călinescu, *Op. Cit.,* p. 15.

informațiile biografice și planșele de arhivă publicate de M. Ghigeanu[67], iar acestea au fost utile în sensul observării diferite bidimensionale și de gândire a proiectului, care în teren, are o altă înfățișare.

Denumirea de „florentin-maur" a fost menținută din mai multe motive. În primul rând, locuințele americane asociate acestui curent se caracterizează printr-o desfășurare planimetrică mult mai amplă, cu grădini interne și externe și de o înălțime mică a locuințelor individuale, favorizată de tipologiile constructive specifice contextului american. Aceste condiții au permis amplasarea clădirilor pe parcele generoase, adesea în zone neaglomerate, spre deosebire de contextul urban dens și efervescent al Bucureștiului interbelic. De altfel și contextul cultural istoric din SUA, lipsa contactului direct și prelungit al comanditarilor și al arhitecților la fondul vizual-istoric european, expozițiile internaționale, mecanismele comerciale sunt elemente care diferă față de contextul autohton.

Totodată, denumirea este păstrată tocmai pentru a surprinde registrul stilistic polifonic spațio-temporal care îl caracterizează: un registru italo-renascentist sau occidental, asociat imaginarului florentin și toscan, și un registru islamic, oriental, asociat lumii levantine, balcanice. Termenul ne permite să distingem și la nivel de limbaj fenomenul analizat de alte forme de eclectism sau *Mediterranean Revival* internațional și să integrăm chiar conotațiile tensionate pe care stilul le-a dobândit, atât în discursul cultural și estetic al vremii, cât și în prezent. Discuția polemică privind denumirea stilului a fost deja semnalată în lucrările de specialitate și este grăitoare pentru multitudinea de forțe accelerate generate de modernitatea halucinantă: industrializarea, transformările privind accesibilitatea și transferul imaginilor vizuale, intensificarea călătoriilor, turismul de litoral și turismul elitelor, urbanizarea, inclusiv noțiunile de protecție a monumentelor și apariția aparatelor administrative specifice, îmbogățirea unor pături sociale prin industrie, precum și schimbările sociale. Toate acestea au produs, în cele din urmă, o veritabilă confuzie, în mod special de imagini, în arhitectură. Sau, cum afirma Busuioceanu, eclectismul este „stilul fără stil"[68], senzație pe care a produs-o și stilul nostru, un stil cu prea multe apartenențe stilistice încât să fie cuprinse în toate categoriile de denumiri care au circulat. Grigore Ionescu[69] a descris stilul în următorii termeni: "o vastă producție ... de vile bazate pe combinații bizare de elemente eclectice, florentine, veneţiene sau maure". Ghigeanu a scris:

[67] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Curentul mediteraneean ...* .
[68] Alexandru Busuioceanu, *Scrieri despre Artă*, Meridiane, București, 1980.
[69] Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, Vol. al II-lea, Ed. ARSR, București, 1964, p. 501 *Apud*. V. Popescu, *Op. Cit.,* p. 160.

*Denumirea stilului, care variază de la simplu mediteranean sau mudéjar la florentin și mauro-mediteranean, până la aproape halucinantul «mauro-brâncovenesc», într-un adevărat concert de confuzii ideatice, nu și-a căpătat încă o identitate ultimă, deși caracterul eclectic, istoricist și de împrumut – din spațiul american și iberic – al fenomenului este suficient de evident.*

Irizarea decorativ-stilistică specifică, această aparentă indecizie de apartenență – geografică, istorică și culturală – precum și tensiunile și aspirațiile sociale ale anumitor pături sau preferințele arhitecturale ale diferitelor comunități, nu doar evreiești, ci și tradiționaliste sau europeniste, explică polemicile recurente privind denumirea stilului. Problema nu este doar terminologică, ci simptomatică pentru esența stilului. Cele prea multe nume ale stilului indică energii culturale simultane. Nu este vorba doar despre o criză a denumirii, ci este o radiografie a modernității însăși, care produce forme hibride mai repede decât poate produce concepte stabile pentru a le descrie.

Termenul păstrează și nota etnică și vizuală aferentă, importante în apariția și proliferarea stilului. Prin maur în epocă se făcea trimitere la arhitectura "de rit spaniol", adică arhitectura comunităților sefarde[70], care istoric au fost un vector al importului de imagini spaniole-orientale/ maure în arhitectura europeană. Astfel, denumirea florentin-maur menține legătura mai directă, considerăm, cu evenimentele sociale în cadrul cărora s-a format dar s-a și întrerupt arhitectura acestui stil. Menținerea acestui cuvânt „maur" poate fi citită și ca un omagiu adus comunităților evreiești și contribuției lor la modernizarea statului românesc.

Nu în ultimul rând, denumirea de florentin-maur, preluată din uzul popular dar și din uzul curent al arhitecților[71], conservă și relația instalată între specialiști, cetățeni, proprietari și imobile. Cei mai mulți proprietari au trăit cu astfel de noțiuni despre arhitectura blocului sau casei de reședință. Schimbarea acestor termeni, de sus, produce anumite deconectări ale pitorescului relației care s-a instalat, relație cu iz istoric de altfel, și parte din fenomenul care a creat acest stil. Lorena Duicu, proprietar al unui apartament

[70] În anul 1936, Constantin C. Moșinschi publica, în revista *Arhitectura*, un articol scurt, dar semnificativ, în care critica simultan „uscăciunea tristă a arhitecturii moderne" și „abilitatea comercială a unor confrați" și remarca apariția unor influențe „de rit spaniol" în arhitectura bucureșteană, corelate cu turismul occidental nou apărut și cu preferințele estetice schimbătoare ale beneficiarilor. Fără a numi explicit stilul „florentin-maur", Moșinschi indica deja existența unui fenomen arhitectural „mediteraneean" sau „hispanizant", perceput ca reacție la austeritatea modernistă și la simplificarea formelor și exprima deja un set de reacții puternice, negative la adresa acestuia. Constantin C. Moșinschi, "Arhitectura românească de rit spaniol" în *Arhitectura,* 6/1936, p. 7.

[71] Eliza Yokina, @elizayokina, *Casa I este o reabilitare și reconfigurare…* în *Instagram*, 19 iulie 2025, https://www.instagram.com/p/DMTOupVIeps/, [27.08. 2025].

al imobilului din str. Vraca 7, spune cu afecțiune față de clădire, dar și cu ezitarea de a mai utiliza termenul pe care îl considera consacrat:

> *Cei mai mulți îi spun Blocul Florentin, dar poate fi considerat și maur. E un stil undeva la limită. Într-adevăr în momentul în care intri în el și vezi că pe holuri este o pardoseală care imită teracota, este clar un detaliu italienesc, îmi amintește de Toscana. Stilul acesta de tăietură al balcoanelor de la fațadă duce către stilul maur.*[72]

Cu toată amploarea cercetărilor realizate până în prezent, există câteva întrebări, considerăm centrale, care nu și-au găsit un răspuns încă în cercetările anterioare. Ce anume definește stilul florentin-maur ca stil distinct și nu doar ca derivat eclectic sau mediteraneean? Există un set de trăsături formale, volumetrice și decorative care să îi confere coerență internă? Dar un set de trăsături tehnice inovative, de sintaxă modernă? Dar un set de trăsături antropologice?

Un alt set de întrebări gravitează în jurul surselor istorice și culturale ale repertoriului decorativ-stilistic. Care este bazinul spațio-temporal al influențelor? Cum pot fi aceste influențe ordonate și conceptualizate? De ce au supraviețuit acestea?

Câteva dintre cele mai complexe întrebări ale cercetării gravitează în jurul unui tip de ancadrament specific, care s-a evidențiat pe teren printr-o clară modernitate, disonantă față de familia decorativ-stilistică istorică a aceluiași edificiu, de multe ori de sorginte aparent vest-europeană. Ce semnificație are prezența frecventă a ancadramentului cu helix în cazul imobilelor cercetare? Care este sursa bogatei variațiuni a acestora în modernitate? Ce legătură există între acest element decorativ și continuitatea arcului în acoladă în arhitectura religioasă și civilă din Muntenia, începând cu secolele XIII–XIV? A fost arcul oriental în acoladă din spațiul românesc și balcanic o sursă pentru stilul florentin-maur? Cum ajunge această acoladă să fie reinterpretată, în perioada modernă, sub cele mai fanteziste și inedite formule, de către un număr atât de mare de arhitecți?

Totodată, profilul etnic și profesional al proprietarilor și arhitecților implicați în proliferarea acestui stil nu au fost analizate ca ansamblu. Ce spun datele sociale, etnice, profesionale despre raportul dintre arhitectură, gust și identitate socială? Care a fost implicațiile politice și economice? Care a fost locul acestui stil în raport cu tensiunile filogermane din perioada interbelică și rolul și implicarea membrilor comunităților evreiești? Care au fost identitățile culturale și cosmopolite care au promovat acest stil? De ce comanda unei astfel de locuințe, sau achiziționarea unui apartament într-un

[72] Antoaneta Dohotariu, „Am descoperit un bloc unicat în București care te face să crezi că ești în Barcelona. Blocul Florentin. Cine l-a făcut? Pentru cine? Pe urmele unui mare mister”, *B365.ro*, 11 august 2021, accesibil online la https://b365.ro/am-descoperit-un-bloc-fascinant-in-bucuresti-care-te-face-sa-crezi-ca-esti-in-barcelona-blocul-florentin-cine-l-a-facut-pentru-cine-pe-urmele-unui-mare-mister-428730/, [25.08.2025].

astfel de imobil deveneau discursive și purtau imaginea proprietarului în lume? Alte întrebări pot fi în jurul urbanizărilor, investițiilor imobiliare, a proiectelor de asanare din nordul și sudul Bucureștiului sau în jurul funcționării societății și a conectării reale cu Statele Unite ale Americii.

Nu în ultimul rând, ne-am întrebat cum poate fi ancorat stilul florentin-maur în contextul modernității europene, al esteticii crizei gustului dar și în raport cu psihologia artistului, a comanditarilor și a relațiilor sociale.

Cercetarea urmărește obținerea unor răspunsuri la întrebările formulate anterior și conturarea, delimitarea și analizarea forțelor invizibile care au format acest stil arhitectural original, identificabil în peisajul urban al Bucureștiului interbelic și în anumite orașe din Muntenia, stil care, deși a fost observat și discutat punctual, a fost cartografiat sistematic și explicat printr-o genealogie formală și culturală coerentă nu a beneficiat de o analiză fenomenologică a întregii sale complexități. Lucrarea propune, astfel, o relectură a modernității românești prin intermediul unui stil de graniță, situat la fel ca stilul național, între Orient și Occident, între tradiție și experiment, între memorie și „joacă" vizuală.

Cercetarea a pornit de la o situație paradoxală: stilul florentin-maur este, în mod empiric, ușor de recunoscut de către arhitecți, istorici de artă sau chiar de către locuitorii familiarizați cu anumite cartiere ale Bucureștiului și a antrenat o largă paletă de emoții, deopotrivă pozitive și negative, în rândul arhitecților și beneficiarilor, dar, în același timp, a fost aproape inexistent ca entitate clar definită în cercetările consacrate până de curând. Explorarea cu prioritate *in situ* s-a transformat într-un joc al curiozității, al întrebărilor, al răspunsurilor, uneori parțiale, uneori al absurdului, și a continuat ca o călătorie prin arhitectura europeană și orientală din nordul Africii — persană, otomană, orientală — a traversat chiar oceanul spre Statele Unite. Demersul nu a urmat un cadru temporal strict, ci o geografie a inspirațiilor sau a traseelor de inspirație, a supraviețuirii formelor, sperăm, la fel de fluidă precum stilul pe care l-a generat.

Cercetarea urmărește și „plimbările" vizuale și culturale ale arhitecților și ale proprietarilor care au comandat aceste clădiri. Ea urmărește să indice direcțiile lor de interes, preferințele și gusturile epocii, care toate au contribuit la o compoziție arhitecturală complexă, comparabilă, din perspectivă structurală și în sens reductiv – pentru că nu provin din același moment și spațiu dar funcționează împreună, cu o compoziție corală polifonică. Sperăm, totodată, ca lectura să fie una plăcută și cursivă, asemenea unei plimbări printr-un fenomen arhitectural complex și prin dinamica sa istorică.

Analiza noastră a lăsat în plan secund imaginea de prototip a elementelor decorative reutilizate în modernitate și a pus accent pe forțele

invizibile care le remodelează sau le reorientează într-o anumită ierarhie a preferințelor. Ce determină alegerea unei palete stilistice și nu a alteia? De ce anumite forme devin recurente, iar altele rămân marginale? Ce emoții umane au stat în spatele apariției acestor forme de arhitectură și de artă?

Metodologia noastră integrează cercetarea de teren, analiza bibliografică, cercetarea iconografică și reflecția teoretică, care conjugate au produs un dispozitiv metodologic adaptat. Acesta integrează lectura pluralistă a elementelor decorative, o lectură a surselor din inspirație transferate organic, istoric și academic, o lectură a subconștientului colectiv și a mentalităților, o lectură a creativității, educației universitare și a preferințelor arhitecților, și o lectură a identităților colective și individuale interbelice. Pe baza materialului de teren, a documentării fotografice și a parcurgerii bibliografiei, s-a realizat o analiză morfologică și tipologică a imobilelor. S-au conturat, astfel cele optsprezece fețe ale stilului, influențe post-fanariote, romantice–neogotice, venețiene (de tip Palatul Dogilor), de tip Fachwerk, eclectice (clasicism francez), maure–mudéjar, neo-florentine / neo-toscane, orientale, romanice / neo-romanice, hibridări cu stilul național, Art Déco, moderniste, mediteraneene, și diverse formule ale supraviețuirii – avangardiste, vernaculare, staliniste, kitsch și contemporane.

Apoi s-au conturat și elementele definitorii ale stilului, împărțite în două mari categorii, vizuale și simbolice. Primul element definitoriu este un set de caracteristici volumetrice recurente: clădiri masive – monocrome, frecvent cubice sau paralelipipedice dar și cu turnuri circulare sau paralelipipedice, timpane dominante, cu fațade tencuite în tonuri calde, de tip *calcio vecchio*, ce amintesc de construcțiile arabe ferite de soare la interior, dar și de volumele castelelor. Al doilea element definitoriu este reprezentat de câteva tipuri predominante de contururi de arce la ferestre, logii, aparatul intrării: arce în plin cintru, arce frânte, trilobate, arce în acoladă cu vârf bine marcat sau aplatizat, combinații hibride care sfidează clasificările canonice. Al treilea element definitoriu este prezența ancadramentelor specifice: simple, profilate, traforate, ancadramente cu motive vegetale, florale, pe care le-am numai ancadramente cu helix derivate din acoladă. Al patrulea element definitoriu este prezența elementelor decorative punctiforme, liniare sau de câmp: benzi lombarde, frize de tip entrelacs, motive vegetale și geometrice orientale, inscripții, cartușe cu inițialele proprietarilor, stucaturi policrome. Al cincilea element este prezența elementelor simbolice și „fantastice": semne zodiacale, bestiare mitologice, influențe egiptene, cromatici contrastante, interpretări și grafisme ale unor motive țărănești (funia și roata) jocuri de volum și lumină. Al șaselea element este plasare tensionată și atipică a unor citate istoriste, capiteluri fără coloane, montate la sol, deformări –

turtiri are unor capiteluri vegetale, apariția unor elemente kitsch, coloane extrem de alungite și filiforme.

Din punct de vedere simbolic, trăsăturile cele mai importante ale stilului sunt legate de această metaforă a castelului, foarte reușită prin elementele vizuale selectate. Ea construiește, de fapt, o imagine a apartenenței nobiliare, atât prin cromatică, cât și prin sintaxă și prin selecția elementelor decorativ-stilistice care fac parte din repertoriul defensiv sau medieval. În al doilea rând, între trăsăturile simbolice amintim prezența acestei ferestre sau a acestui balcon-portret al casei. Aici apare zona de comunicare a imaginii proprietarului către lume și, invers, a modului în care proprietarul este înțeles de către lume, prin intermediul unei ferestre simbolice. La acestea se adaugă și această sugestie de colivie rafinată a unei personalități speciale, cultivate, umblate, călătorite, diferite, exotice, deschise deopotrivă către Occident, Orient și modernitate, către evoluție.

Mai departe, în cercetarea noastră, după identificarea celor optsprezece fețe ale stilului, după definirea repertoriului morfologic și decorativ-stilistic, precum și a naturii sale simbolice, s-a demonstrat că ancadramentul cu helix are un sediment și o logică formală particulare, care se regăsesc în istoria arhitecturii din sudul României. Nu în ultimul rând, au fost studiate relațiile sociale, precum și profilul politic, social, etnic și profesional al proprietarilor, traseele formative ale arhitecților implicați, relaționarea lor cu clientela, relațiile dintre ei, dar și, în mod special, notele personale prezente în locuințele arhitecților.

Pe viitor, un prim câmp de aprofundare îl constituie explorarea sistematică a fondurilor fotografice de arhivă ale interioarelor și biografiilor arhitecților și proprietarilor – în special călătoriile lor dar și natura cercurilor sociale, care pot completa și nuanța lectura propusă aici. Materialul monografic al caselor și arhitecților și vizual și textual bogat publicat de M. Ghigeanu a oferit un punct de sprijin major. Dar circulația imaginilor, documentarea fotografică sau prin desen din epocă și rolului acesteia în configurarea imaginarului arhitectural interbelic. Aceste date pot dezvălui, poate mai direct decât fațadele, universul de referințe estetice, gusturile și strategiile de reprezentare socială ale proprietarilor.

Merită investigată în mod sistematic și relația dintre arhitectura casei și spațiile de grădină, respectiv între arhitectură și peisajul domestic. Numeroase exemple indică existența unor amenajări elaborate – construcții auxiliare, fântâni, porticuri, pergole sau alte elemente decorative – care organizează spațiul verde și contribuie la configurarea unei scenografii rezidențiale coerente, și bănuim, tot cu iz oriental.

Un alt orizont de investigație îl constituie extinderea analizei tipologice la scara altor orașe din România. Exemple preliminare sugerează

că astfel de clădiri pot fi identificate în centre urbane precum Bistrița, Galați sau Târgu Jiu. În unele cazuri – precum cel al Bistriței – se poate observa o posibilă hibridizare între vocabularul mediteraneean și tradițiile constructive locale, cu tente baroc, ceea ce ar putea oferi indicii prețioase despre mecanismele de adaptare regională ale acestui limbaj arhitectural. Cercetări dedicate ar putea clarifica distribuția geografică a fenomenului și relația sa cu dinamica urbană și socială a diferitelor orașe.

O altă direcție de cercetare cu potențial comparativ important privește identificarea unor manifestări similare ale unui imaginar mediteraneean în spațiul balcanic, înțeles aici ca un cadru cultural mai larg. Sunt cunoscute deja câteva exemple izolate, precum gara de factură mediteraneeană construită la Skopje – cu accente moderniste și monumentale – distrusă în mare parte în urma cutremurului care a afectat orașul. Este foarte probabil însă ca asemenea expresii arhitecturale să fi fost prezente și în alte capitale sau orașe din regiune și, eventual, în spații culturale învecinate, inclusiv în aria magrebiană. Investigarea acestor conexiuni ar putea contribui la înțelegerea mai amplă a circulației imaginarului mediteraneean în arhitectura secolului XX. Și se poate continua cu investigarea unor expresii similare, în perioadele de conturare ale funcționalismului, chiar in occident.

Direcțiile schițate mai sus conturează un câmp de cercetare încă deschis, în care analiza tipologică, studiul biografiilor sociale ale comanditarilor și perspectiva comparativă regională pot oferi noi instrumente pentru înțelegerea mecanismelor prin care anumite limbaje arhitecturale s-au constituit, au circulat și au fost reinterpretate în contexte culturale diferite.

# Optsprezece fețe ale stilului florentin-maur

Genealogii, transferuri culturale, hibridări moderne și vocile stilului: post-fanariote; romantice–neogotice; venețiene (de tip Palatul Dogilor); de tip *Fachwerk*; eclectice (clasicism francez); maure–mudéjar; aparținând stilului național / neoromânesc; neo-florentine / neo-toscane; orientale; romanice / neo-romanice; kitsch; Art déco; moderniste; mediteraneene; avangardiste; vernaculare; staliniste și contemporane

Imobilele inventariate și încadrate la prima vedere drept florentin-maure, la o analiză mai detaliată, se distribuie în mai multe categorii stilistice și reflectă o anumită coerență cronologică. În primul rând, am identificat o categorie stilistică amplă, caracterizată printr-un număr redus de elemente florentin-maure propriu-zise (vezi capitolul III), dar care prezintă tendințe incipiente ale viitorului stil românesc și care conține mai multe elemente orientale. Această grupare, ce exprimă influențe post-fanariote, este relevantă pentru înțelegerea mecanismelor de constituire a vocabularului decorativ-stilistic florentin-maur. Cronologic, ea deschide succesiunea stilistică identificată. Pe de altă parte, primele opt categorii (post-fanariote, romantice-neogotice, eclectice, maure, stil național, neo-florentine/toscane, orientale și romanice) constituie macro-influențele fundamentale care alimentează stilul florentin-maur de vârf și se împletesc cu acesta, în special în zona romantic-neogotică.

Ultimele categorii identificate prezintă elemente dispersate către noi direcții stilistice. În paralel cu maturizarea stilului, au apărut și situații de preluare a unor elemente la modă, fie prin aplicarea lor pe locuințe modeste de tip vagon, fie prin construirea unor imobile noi, retrase de la calcan, cu parter și etaj și volumetrie cubică, dar sărace în detalii stilistice și fără o viziune arhitecturală elaborată. Am ales să denumim această categorie vernaculară având în vedere că probabil aceasta a fost elaborată fără arhitecți sau cu arhitecți mai puțin pricepuți. Categoria vernaculară este cea de-a doua ca amploare, cu aproximativ 30 de locuințe individuale și de raport, comparativ cu cele peste o sută de exemplare considerate „clasice".

Stilul florentin-maur, ca și modernismul[73] sau celelalte stiluri interbelice, după perioada de apogeu sau chiar concomitent cu aceasta, s-a disipat și s-a contopit cu formule kitsch, Art Deco, moderniste, mediteraneene, de avangardă sau stalinist-socialiste, și continuă să fie reinterpretat până în contemporaneitate. Într-o etapă matură a stilului am

[73] Mariana Croitoru. *Arhitectura de interior în România – o istorie din prima jumătate a secolului XX*. Rezumat lucrare de doctorat, UAUIM, 2012, p. 11. [12.02.2022], https://www.uauim.ro/f/doctorat/sustineri_teze/Rezumat_Mariana_Croitoru.pdf

identificat și imobile ce prezintă elemente pronunțate de tip Fachwerk și influențe venețiene, cu trăsături care evocă Palatul Dogilor (il. 21).

Am împărțit astfel cele peste patru sute de imobile studiate la fața locului și cele identificate ulterior în timpul documentării vizuale în optsprezece tipologii morfologice, în plus față de cea clasică, de vârf. Pentru a înțelege posibilele influențe și mecanismele de formare ale stilului, am inclus în analiză și imobile considerate canonic neo-românești, precum Școala Superioară de Arhitectură a lui Grigore Cerchez sau Școala Centrală de Fete a lui Ion Mincu, „o sinteză între elemente istoriste occidentale și orientale”[74], precum și alte categorii relevante: șase sinagogi bucureștene sau clădiri emblematice pentru neogoticul local, precum Casa Librecht-Filipescu, Institutul Meteorologic al lui Luigi Lipizer, Farmacia Stoenescu de Ion Socolescu, ori Casa inginerului Elie Radu și Școala Comunală Mavrogheni, ambele proiectate într-un stil regional influențat de vocabularul istoric italian.

Am analizat în detaliu și opera unor arhitecți activi în secolul al XIX-lea pe teritoriul românesc, și am inclus în cercetare lucrările lor reprezentative: Grigore Cerchez, Ion Mincu, Ion Socolescu, Cristofi Cerchez și Giulio Magni, cu utilizarea resursele puse la dispoziție de Asociația de Istoria și Teoria Artei[75] dar și de alte resurse online.

Pentru o încadrare tipologică și stilistică mai coerentă, au fost analizate și caracteristicile arhitecturii islamice, inclusiv ale celei maure-spaniole. Aceasta se distinge prin volume exterioare austere, cu acoperișuri plate din piatră sau pământ de culoare crem-nisip, printr-o geometrie regulată, predominant introvertită, uneori prevăzută cu mașiculi, creneluri și merloane, și printr-o ornamentație interioară elaborată: ceramică smălțuită, lemn sculptat, minarete, turnuri, colonade, arcaturi, arce în potcoavă, în acoladă sau frânte, cupole semisferice, stucaturi, basoreliefuri, inscripții și capiteluri sferice sau alungite.[76]

Tipologiile identificate, care sunt în același timp genealogii, zone de transferuri culturale mai pronunțate, hibridizări moderne și voci ale stilului, în ordinea cronologică sugerată de datările cunoscute, sunt următoarele: post-fanariote, romantice–neogotice, venețiene (de tip Palatul Dogilor, il. 21), de tip Fachwerk, eclectice (clasicism francez), maure–mudéjar, ale stilului național / neoromânesc, neo-florentine / neo-toscane, orientale, romanice / neo-romanice, vernaculare, kitsch, Art Deco, moderniste, mediteraneene, avangardiste, staliniste și contemporane. O trime dintre acestea sunt

[74] R. Nemțeanu, *Vila în stil .., passim.*

[75] *Asociația și Editura Istoria Artei, profil Blogger, creat ianuarie 2012, București, România, (Blogger), https://www.blogger.com/profile/13770546011654601329*, [28.06.2020].

[76] James Dikie, Oleg Grabar, Ernst J. Grube et alii, *Architecture of the Islamic..*, *Passim.*

imobilele clare care compun stilul, iar restul se regăsesc în proporții mici, de la unu până la doisprezece procente[77].

Împărțirea în categorii stilistice are un caracter orientativ și urmărește identificarea provenienților și persistenței unor elemente definitorii în procesul de evoluție și decantare al stilului. În același timp, această departajare evidențiază transferul cultural viu, organic, nedirijat de școli, de norme, de personalități sau curente.



6. *Villa Medici din Poggio a Caiano*

În Italia secolului al XV-lea, în zona toscană, în jurul Florenței, există mai multe vile rurale fortificate, precum Villa Medici din Poggio a Caiano, proiectată de Giuliano da Sangallo, Villa Medicea La Petraia din Castello (Florența) și Villa Medicea del Trebbio, situată lângă San Piero a Sieve, în regiunea Mugello, provincia Florența, atribuită lui Michelozzo.

În special Villa Medici din Poggio a Caiano, datată la sfârșitul secolului al XV-lea, prezintă trăsături care au fost preluate în arhitectura eclectică spre modernă a Bucureștiului clasic. Imobile precum cele situate la adresele Aleea Alexandru 40 (il. 36, 229), Ion Luca Caragiale 5 și chiar Dacia

[77] Stil național – 12%, vernaculare – 11%, post-fanariote – 7%, romantice-neogotice – 5%, eclectice – 5%, neo-florentine / toscane – 5%, Art Deco – 4%, moderniste – 4%, staliniste-socialiste – 4%, kitsch – 2%, mediteraneene – 2%, venețiene – 1%, Fachwerk – 1%, maure – 1%, orientale – 1%, romanice – 1%, avangardiste – 0,3%, contemporane – 0,7%.

42 – aceasta din urmă mult mai complexă, cu elemente de factură maură – se aseamănă considerabil cu palatul italian de început de secol al XV-lea, prin fațada simplă, tencuită, albă sau crem deschis, cu ancadramente clasice din piatră la ferestre și la uși.



7. *Sinagoga Mare din Torino*



8. *Cartierul Coppede*, Roma

Arhitectura vilelor renascentiste italiene a fost reluată într-o altă notă, modernă, și în Italia, în perioada modernă, de arhitectul Gino Coppedè (1866 – 1927), în cartierul omonim Coppedè din Roma.

Totodată, în Spania, Portugalia, Italia, România, în mediul rus și în Franța apar proiecte eclectice care se inspiră atât din arhitecturile regionale și locale, cât și din elemente de arhitectură islamică, împletite cu cele gotice sau bizantine, cum este cazul sinagogilor din secolul al XIX-lea sau chiar al unor biserici ortodoxe și catolice din spațiul românesc.

Preluarea și reinterpretarea unor elemente istorice în arhitectură, inclusiv islamice, nu reprezintă o caracteristică specifică secolului al XX-lea, ci una proprie modernității, recurentă în istorie și în etapele anterioare. Acest model evolutiv a stat la baza schimbărilor stilistice în arhitectură. Așa cum Palatul Dogilor (il. 21) reinterpretează arta arabă, tot astfel, în spațiul modern – sau așa-zis modern – al secolului al XIX-lea, în perioada romantică, sunt preluate felurite exemple de arhitecturi istorice.

**Influențe post-fanariote și premoderne**

Carmen Popescu punctează existența unui filon puternic local de influență orientală utilizat de primii arhitecți ai stilului românesc, precum Ion Socolescu sau Giulio Magni, care recurg la elemente precum sacnasiul, alături de alți arhitecți ai generației lor. Acest tip de influență orientală a fost, într-o anumită măsură, legitimat și încurajat de mediul academic francez, în special de profesorul Julien Guadet. Totuși, încă din anii 1830, în spațiul românesc se conturează un conflict între imaginea fermecătoare a Orientului și voința de modernizare, conflict care conduce la o renunțare progresivă la formele excesiv orientale, în favoarea unei expresii occidentalizante. Cu toate acestea, componenta balcanică rămâne foarte prezentă și continuă să integreze influențe orientale regionale în cadrul stilului național, prin elemente precum pridvorul, foișorul și anumite tipologii de acoperiș. Stilobatele cu arce trilobate, caracteristice așa-numitului „stil Socolescu", au însă o filiație oriental-otomană clară. În acest context, Carmen Popescu subliniază caracterul neuniform al stilului național, determinat de diferențele regionale: în Țara Românească predomină influențele brâncovenești și bizantine, în timp ce Moldova integrează mai pregnant elemente de filiație gotică.[78]

În această categorie au fost incluse incluse peste douăzeci de imobile pe criteriul caracteristicilor comune cu cele ale exemplarelor de vârf ale stilului florentin-maur, majoritatea din București, dar și trei din afara Bucureștiului: două din Bacău și una din Buzău.

La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, arhitectura bucureșteană și cea a unor centre urbane din apropiere s-a dezvoltat prin intervenții rezidențiale, educaționale, administrative și

[78] C. Popescu, *Le style National..., Passim.*

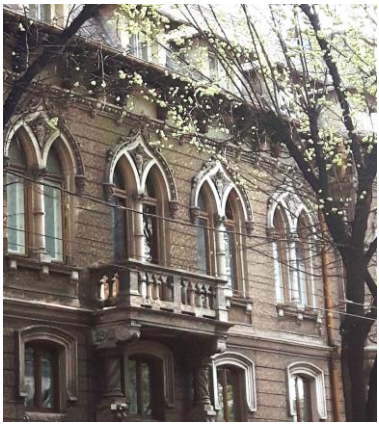
reprezentative, realizate de arhitecți formați în mediul academic vest-european. Un reper timpuriu îl constituie casa lui Iacob Melik (cca. 1817–1885), datată la 1857 pe strada Spătarului nr. 22, pe un fond mai vechi (1760), și care a trecut printr-o serie de renovări succesive în 1822, 1857 și 1921. Casa Melik, considerată una dintre cele mai vechi case bucureștene, are aspectul actual în urma refacerilor din anul 1857 și conține câteva dintre elementele care se aseamănă cu tipologiile florentin-maure: volumul brut, închis, unitar și masiv, specific zonei balcanice, aplatizarea decorațiilor clasiciste, loja–sacnasiu cu geamlâc și coloane subțiri din lemn.

În ultimele decenii ale secolului, Ion Mincu marchează decisiv arhitectura educațională prin realizarea Școlii Centrale de Fete (1890), pe strada Icoanei nr. 3–5, proiect emblematic pentru afirmarea unui limbaj arhitectural modern cu rădăcini locale.

Lucrările lui Ion Socolescu, autor al unui număr semnificativ de locuințe urbane realizate între anii 1889 și 1896 conțin o infuzie puternică orientală: Casele Dumitru Roșu (1889), situate pe Calea Moșilor nr. 54, în incinta bisericii Răzvan; Casa Butculescu-Angelescu (1895), pe strada C. A. Rosetti (fosta Clemenței nr. 13), pe un fond din 1851; propria casă din cărămidă (1896), pe bulevardul Carol I nr. 28/14 bis (actual nr. 30), alături de imobilul Socolescu de la nr. 30; precum și alte locuințe din cartierele Clopotarii Noi (1890, strada Puțul de Piatră nr. 55) și Teilor (1891, nr. 24, fosta Slănic). Acest ansamblu de lucrări ilustrează atât diversitatea stilistică între oriental și eclectism – academism francez, cât și coerența unui limbaj arhitectural personal.




9. Carol I 82



10. Carol I 58

În același interval, Casele „Ion Kalinderu” (1897), realizate de Joseph Exner pe strada Doamnei nr. 20, precum și de Casa directoarei Școlii Centrale de Fete (1894), proiectată de Maugsch, situată la colțul străzilor Polonă și Icoanei, conțin elemente puternic orientale. Dimensiunea politico-administrativă a arhitecturii este reprezentată de casa prefectului Haralamb Fundățeanu (1914), pe Aleea Alexandru nr. 7, realizată de Paul Smărăndescu, precum și de intervențiile de pe bd. Carol I nr. 58 (il. 10).

Arhitectura monumentală și administrativă se dezvoltă, la rândul ei, prin edificii de anvergură: Palatul Știrbey (1881), de pe Calea Victoriei, realizat de Michel Sanjouand, pe un fond din 1835; Palatul Comunal din Buzău (1896–1904), proiectat de Zigfried Kofschinsky; și clădirea Palatului Municipal din Bacău, cunoscută ca Ateneul cultural (1895–1897), realizată de George Sterian. Acestuia i se adaugă și Casa „George Sterian” din Bacău (1921), situată pe strada Mihai Eminescu, ca expresie târzie a aceleiași filiere. În domeniul arhitecturii școlare, Giulio Magni realizează Școala Comunală Mavrogheni (1896), amplasată pe Șoseaua Kiseleff din București, proiect ce demonstrează transferul de modele academice occidentale către infrastructura educațională care funcționează și ca reper urban.

Ansamblul acestor edificii configurează un peisaj arhitectural coerent, în care locuința, școala, palatul administrativ și reședința de reprezentare devin vehicule ale modernizării urbane, articulate printr-o diversitate de limbaje și funcțiuni, dar unite de aceeași cultură profesională a sfârșitului de secol XIX.



11. *Primăria Buzău*

Multe dintre imobilele construite în ultimul sfert al secolului al XIX-lea, incluse în această categorie, sunt considerate de Ruxandra Nemțeanu, cercetător al stilului național, drept imobile din etapa de căutări a stilului național[79]. Acestea conțin numeroase elemente islamice sau otomane regionale, balcanice: decorații de mici dimensiuni, dispuse în exces, dantelării, amestec de forme și materiale, precum și elemente tipic orientale – stucatură, entrelacs, arce în acoladă și polilobate, ceramică glazurată, colonade, porticuri, arce geminate, creneluri și merloane, butoni ceramici, nișe exterioare, cromatică unitară (de exemplu, Casa Pătrașcu din Piața Romană, de Ion Mincu), interpretate în mod academic. Unele dintre aceste elemente se regăseau și în arhitectura mai veche a Bucureștiului, la Hanul lui Manuc și la Casa de târgoveț din Calea Șerban Vodă 33, București.



12. *Palatul de la Potlogi*, *Ilfov*

La acestea se adaugă ancadramentele dreptunghiulare încărcate cu stucaturi dispuse în jurul golurilor în acoladă, precum și bovindourile imobilelor proiectate de arhitectul Ion Socolescu, pictura exterioară și ceramica glazurată aplicată pe fațade, utilizate de Giulio Magni, Ion Mincu sau Joseph Exner.

Un alt element cu caracter autohton este tipul de ancadrament vegetal din stucaturi la golurile ferestrelor, uneori alipite tridimensional

[79] R. Nemțeanu, *Vila în stil .., Passim.*

golului, alteori detașate și încadrate de un chenar dreptunghiular cu colțurile rotunjite la interior, utilizat de arhitectul Cristofi Cerchez. Acest tip de ancadrament amintește de decorațiile pictate la exterior și de stucaturile interioare ale palatului brâncovenesc de la Potlogi (Il. 12).

Se remarcă la selecția noastră, de asemenea, utilizarea frizei decorative, a bandourilor sau a motivelor de tip frânghie, a acroterei metalice, a grinzilor în consolă la polată, a balustrilor și a bovindoului. Multe dintre elementele utilizate au fost preluate din arhitectura istorică de pe teritoriul românesc, care începuse să fie cercetată recent.

Elementele comune ale stilului florentin-maur cu această categorie de debut a stilului neo-românesc sunt stucaturile – uneori sub forma unui dreptunghi în jurul ferestrelor geminate –, diversele tipuri de volute în oglindă caracteristice stilului și, într-o anumită măsură, volumul compact.

### Influențe romantice-neogotice, romantism după romantism

Stilul neogotic european, specific romantismului, este prezent și în București – deși arhitectura-sursă istorică lipsește local – prin celebrele exemple ale arhitectului Luigi Lipizer: Casa Librecht-Filipescu și Casa Bosianu, Institutul Meteorologic, din anii 1860 ai secolului al XIX-lea; Moara lui Assan, construită tot de arhitecți vienezi; „Carul cu bere", de Kofczinsky (1879); fostul Palat Sturdza (il. 13), devenit Ministerul Afacerilor Externe din Piața Victoriei (1889); Farmacia Stoenescu; Casa inginerului Mironescu; Atelierele Rieber din strada Romulus, realizate de Kofczinsky în pragul anului 1900; dar și exemple mai noi – Biserica Anglicană, construită în 1914[80]. La acestea se adaugă multe dintre creațiile arhitectului G. Cerchez[81]: Casa Ion P. Cerkez, Lascăr Catargiu 48 (1897), Casa Niculescu Dorobanțiu, str. G-ral Manu (1911), și Casa dr. Herescu, bd. Dacia 52 (1911).

Expresiile generale ale neogoticului în arhitectura civilă bucureșteană sunt: acoperișul înalt, țuguiat, sau coronamentul cu creneluri și merloane, turnurile de colț, acoperișul piramidal sau trapezoidal înalt, arcul frânt, pinionul, balustrii cu arcaturi în arc frânt, decorațiile metalice flamboaiante la coamă, arcele geminate, precum și alternanța dintre detalii din piatră – bosaje la colț sau la ancadramente – și suprafețe din cărămidă aparentă. Se remarcă, chiar și în neogoticul autohton, o abundență aproape orientală a decorațiilor și o îngrămădire a acestora pe volume relativ reduse, precum și un tip de volumetrie mai brută, specifică unor modele orientale.

[80] Simona Deleanu, "Biserica Anglicană" în *Historia*, https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/biserica-anglicana,, [28.06.2020].
[81] Fundația Culturala META, *Un secol de arhitectură.. .*

În cercetările de teren am regăsit cel puțin cinci imobile cu tencuială de tip *calcio vecchio* care pot fi incluse printre imobilele clasice ale stilului florentin-maur (Atena 2B – Il. 14, 96, 288, Belgrad 4, Londra 23 (Il. 16, 267), Paris 37, Rabat 20 – Il. 15), cu elemente gotice. Acestea sunt caracterizate de austeritatea volumetriei și simplificarea decorațiilor față de imobilele în stil neogotic construite după anul 1911. Am identificat, de asemenea, și alte clădiri care prezintă elemente gotice izolate, cum ar fi: turnuri circulare, hexagonale sau patrulatere, arce frânte și muluri la interior, mașiculi decorativi la balcoane sau la cornișă, timpan sau portal gotic la ferestre, garguie, acrotere, arcade, arcaturi, arhivolte, festoane, coloane, colonade, colonete, menouri, ferestre-fantă, ferestre bifore, trifore, cvadrifore și chiar rozase, sau elemente de tip *Fachwerk*, tratate într-o categorie aparte, datorită plasticității arhitecturale.



13. *Fostul Palat Sturdza, apoi Ministerul Afacerilor Externe*

Multe dintre imobilele florentin-maure preiau elemente decorativ-stilistice din repertoriul gotic, sau predominant gotic, însă le grefează asimetric, punctual, pe volume brute și nu aerate, așa cum sunt catedralele gotice sau de multe ori, imobilele neogotice din București, de sfârșit de secol al XIX-lea. Volumele-gazdă sunt cubice, moderne sau de influență magrebiană și unitare cromatic, iar din aceste motive efectul stilistic general este unul îndepărtat față de construcțiile neogotice bucureștene, descrise

anterior. Un element caracteristic la imobilele în stil florentin maur cu influențe gotice este turnul rotund, specific castelelor medievale, arhitecturii manueline dar și influențelor[82] *Mediteraneean Revival*.

Prezența ogivei dar și a alte elemente decorative specifice arhitecturii gotice, așa cum a fost și este predată în învățământul superior de arhitectură va fi detaliată ulterior (cap. III).



14. *Atena 2B, Al. Zaharia*



15. *Rabat 20*



16. *Londra 23*

[82] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, p. 31.



17. *Ecaterina Teodoroiu 27*



18. *Dumbrava Roșie 26*

**Influențe venețiene – Palatul Dogilor**

Am remarcat o subgrupare destul de consistentă de clădiri în stil florentin-maur cu influențe neogotice, foarte apropiată vizual de proporțiile volumului Palatului Dogilor din Veneția (il. 21) și care prezintă elemente gotice decorativ-stilistice foarte delicate, consideră, de aceeași inspirație: colonete filiforme și arce geminate sau arcaturi, uneori chiar rozase treflate sau decorații din cărămidă de tip rețea geometrică la parament.

Cele mai concludente exemple sunt imobilele situate la adresele poștale: Emanoil Porumbaru 16, Aleea Alexandru 35 (il. 22), Atena 8 – il. 19, Paris 7 (il. 23) și Ecaterina Teodoroiu 27 (il. 17, 268), primul fiind Vila Ezra Porn – Emanoil Mihăescu Porumbaru, ministru de externe, realizată de arhitecții Achille Ghiaciu și Al. Iliescu în anii 1931–1932. Aceste imobile preiau și elemente ale goticului flamboaiant, amestecate cu elemente din alte zone stilistice, și au în comun transparența relativ amplă a spațiilor, prin

utilizarea lojelor sau balcoanelor cu colonete și a parapetelor transparente, fie din olane suprapuse, fie din piatră sau similipiatră, cu traforuri cu motive gotice. Arhitecții sunt diferiți, alegerea volumului este posibil să fie legată de alegerea proprietarilor, ipoteză care se poate verifica prin biografia proprietarilor sau prin alte metode, dar pot avea legătură și cu forma parcelei și constrângerile urbane.



19. *Atena 8*



20. *Roma 1*



21. *Palatul Dogilor, Veneția*



22. *Aleea Alexandru 35*



23. *Paris 7*

**Influențe Fachwerk**

Câteva imobile din categoria de vârf a stilului florentin-maur au elemente de lemn aparente încastrate în zidăria fațadelor, provenite tot din arhitectura civilă gotică a orașelor sau satelor occidentale.

Elementele de tip *Fachwerk* sunt un import în arhitectura istorică de pe teritoriul României și nu o prezență organică. Este necesar să menționăm Castelul Peleș (il. 24), construit între 1873 și 1914 la inițiativa regelui Carol I. Proiectul inițial a fost realizat de Wilhelm von Doderer (1872–1876), profesor la Technische Hochschule din Viena, Johannes Schultz (1873, diriginte de șantier, asistentul lui Doderer, iar din 1876 până în 1883, arhitect-șef), Émile André Lecomte du Noüy (1890 – 1892), Karel Liman (1896 – 1924)[83]. Existau probabil și rar în comunitățile germane istorice, de exemplu la Hărman. Castelul este realizat într-un stil romantic-neogotic, inspirat de arhitectura occidental-europeană, cu evidente accente germanice. Castelul a transmis și un mesaj de deschidere culturală a României către Europa Centrală și Occidentală, integrând inclusiv elemente decorative de inspirație germană, între care și motive asociate vizual sistemului *Fachwerk*.



24. *Castelul Peleș, Sinaia*

[83] Muzeul Național Peleș, *Istoricul Castelului Peleș*, Peleș.ro, https://peles.ro/ro/despre/istoricul-castelului-peles/ [20.08.2025].

Un alt exemplu relevant este casa familiei Storck din București, astăzi Muzeul „Frederic și Cecilia Cuțescu-Storck”, construită între 1911 și 1913 după planurile arhitectului Alexandru Clavel. Imobilul integrează elemente vest-europene și detalii decorative realizate de sculptorul Frederic Storck, printre care și referințe la vocabularul arhitecturii nordice. Migrarea și ultra-specializarea lui Karl Storck, la mijlocul secolului al XIX-lea în București, din zona Hamburg, împreună cu o altă serie importantă de meseriași-constructori, de sculpturi este un fenomen important în istoria arhitecturii naționale, inclusiv ca import de bagaje vizuale ca memorii.



25. *Casa Cuțescu-Storck*

Unele dintre cele mai interesante clădiri cu elemente Fachwek, eclectică, este Casa dr. Herescu[84], proiect exemplar al arhitectului Grigore Cerchez, din 1911–1913, situată la adresa bd. Dacia 52.

Aceste exemple pot fi considerate printre cele mai timpurii manifestări ale importului vizual al motivelor de tip *Fachwerk* în arhitectura

[84] O. Marinache, “21. Casa dr. Herescu, 1911-1913” în *Traseu urban Grigore Cerchez*, http://grigorecerkez.blogspot.com/2013/08/21-casa-dr-herescu-1911-1913.html, [28.06.2020].

românească, fiind legate de mediul cultural al elitei și, în cazul Peleșului (il. 23), de reprezentarea simbolică a regalității în spațiul românesc.

Imobilele din G. D. Mirea 3 (il. 26) și Popa Soare 55 (il. 303), proiectate de arhitectul Emil Călinescu, și Vila Ciully, situată la adresa Intrarea Eremia Grigorescu 9, construită de doi arhitecți, Tașcu și Maria Ciully, în anul 1935, în care funcționa și biroul lor de arhitectură[85]. De altfel, imobilul prezintă și elemente florentine-toscane, mai ales prin turnul său, dar turnul de inspirație vizuală a campanilelor italiene este preluat la multe dintre imobilele stilului, din toate categoriile.



26. *G. D Mirea, pictor 3*

Elemente Fachwerk sunt rare în peisajul bucureștean, fiind un import al academismului francez, dar, cu toate acestea, unele dintre imobilele de vârf ale stilului prezintă grinzi aparente, cum ar fi imobilele situate la adresele poștale: Dimitrie Orbescu 7 ( il. 29) cu turn cilindric de colț, mai

[85] Adrian Bălteanu, Simina Stan, *Case de arhitecți din București*, Arhitectura, 2015, online la adresa http://arhitectura-1906.ro/2015/07/case-de-arhitecti-din-bucuresti/ [28.06.2020]

modestă ca elemente decorative și ca amploare, Dumbrava Roșie 6 (cu frize decorative de tip basorelief ample și orientale), Sofia 4 (il. 27, 139), ultimul fiind însoțit și de o geometrie compusă și elansată, cu fronton, a șarpantei, care este repetată și la imobilul din strada Grigore Mora 9 (il. 28, 210), G. D. Mirea 2, Popa Soare 55 și care aduce aminte de peisajul istoric al așezărilor cu locuințe medievale.



27. *Sofia 4*



28. *Grigore Mora 9*



29. *Dimitrie Orbescu 7*

## Influențele stilistice și de program ale eclectismului

Așa cum subliniază Ana Maria Zahariade și, de asemenea, cum am remarcat și noi în cercetarea noastră, stilul florentin-maur se înscrie într-o logică eclectică. Eclectismul are la bază un sistem de preluare a elementelor de vocabular stilistic provenite din epoci diferite, organizate într-o anumită coerență. Calitatea clădirilor depinde, în acest context, de gradul de cunoaștere, mai bun sau mai precar, a ariei stilistice din care are loc preluarea. Aceasta se realizează fie direct din sursele originare, fie din surse deja filtrate și diseminate regional, în timp sau prin intermediul altor arhitecturi, mai mult sau mai puțin abil articulate. [86]

<<Stilul eclectic, care nu este străin de spiritul romantic>>, așa cum punctează Ana Maria Zahariade[87], nu este străin nici de grupările anterioare iar formula preferată a eclectismului în București și în Muntenia era academismului de şcoală franceză[88]. Academismul francez poate fi observat inclusiv la locuințe, unele mici și compacte, de tip vagon, balcanic, de mică anvergură, cu un filigran care poate fi atribuit unui eclectism oriental. Unul dintre exemple poate fi imobilul din strada Cazzavillan (il. 35), care amintește și de cartierul Coppedè (Il. 8).

Exemple relevante sunt: Casa avocatului Fortunescu din 1884 – apropiată și de clasicism, proiectată de arhitectul Ion Socolescu[89], situată pe strada David Praporgescu 28, sau Sinagoga Mare din București, realizată în 1845 și restaurată de Stomer în 1903 și de Petre Antonescu în 1909, situată în strada Vasile Adamache 11[90].

Stilul eclectic este prezent în arhitectura epocii și în clădiri industriale, precum Prima uzină electrică – actualul Teatru Național „Vasile Alecsandri" din Iași, construită între anii 1834 și 1896, situată pe strada Agata Bârsescu 18, precum și în marile clădiri industriale din București de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Arhitectura maură-sefardă a sinagogilor europene, în special cea a sinagogilor neologe, prezintă numeroase caracteristici eclectice. În timp ce exemplele clasice ale eclectismului bucureștean de la sfârșitul secolului al

---

[86] Ana-Maria Zahariade, *"Arhitectura eclectismului" în Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/istoria_arhitecturii.php?page=3, [28.06.2020].

[87] *Ibidem.*

[88] *Ib.*

[89] *Gabriela Petrescu, "Ion Socolescu" în Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=630, [28.06.2020].

[90] Simina Stan, "Sinagoga Mare, ultimul reper al unui cartier evreiesc" în *Jurnalul Antena 3,* http://jurnalul.antena3.ro/timp-liber/casa/sinagoga-mare-ultimul-reper-al-unui-cartier-evreiesc-319706.html, [28.06.2020].



30. *Sinagoga spaniolă din Praga*




31. *Biserica Înălțarea Domnului–Domnița Bălașa*

XIX-lea, includ imobile[91] precum Banca Națională (1883, Cassien Bernard, Albert Galleron și Ion Georgescu), Ateneul Român (1886–1888, Albert Galleron), Palatul de Justiție, Ministerul Agriculturii sau Casa de Depuneri și Economii de Paul Gottereau, toate fiind de influență franceză, observăm cum caracterul eclectic al sinagogilor europene și românești ale secolului al XIX-lea – se apropie de cel al bisericilor creștine – uneori evident.



32. Biserica Sfinții Voievozi, Calea Griviței

[91] A.-M. Zahariade, *"Arhitectura eclectismului.. .*

Biserica din zona Calea Griviței (il. 32), refăcută în 1903 în stil *tradițional muntenesc* conform informațiilor de pe site-ul *Biserici.org*[92], neclasată ca monument istoric, concentrează un „ambalaj" compozit eclectic cu multe influențe orientale. Se remarcă în mod special utilizarea arcului specific arhitecturii islamice, preluat și în repertoriul sinagogilor, dar reinterpretat aici într-un context ortodox. Această translație formal-ideologică, aparent contrariantă, ilustrează mobilitatea motivelor vizuale și disponibilitatea autorilor eclectismului, chiar în cazul unor biserici ortodoxe, de a integra vocabularul oriental într-o arhitectură emblematică creștină.

Unul dintre aspectele comune ale sinagogilor europene și ale celor din spațiul românesc, aparținând culturii sefarde, îl reprezintă benzile cromatice orizontale, precum cele ale Sinagogii Jubileului din Praga (il. 30). Astfel de benzi pot fi observate și la biserici ortodoxe din București: Biserica Buna Vestire–Dobroteasa (1887–1892, bd. Mircea Vodă 35), Biserica Înălțarea Domnului–Domnița Bălașa (il. 31, 51, realizată în 1885–1890, str. Sfinții Apostoli 60) sau Biserica Amzei (1898–1901, str. Biserica Amzei 12). Acest tip de decor este prezent și în spațiul medieval italian, cu influențe spaniole sau arabe. Cele trei biserici au frontoane triunghiulare cu arce în plin cintru, în spirit neoclasic-palladian, similare cu cele ale sinagogilor epocii, și o compoziție în trei registre, regăsită și la Sinagoga din Ujgorod (1910) sau la Marea Sinagogă din Plzeň (1893), precum și la numeroase sinagogi din România: Sinagoga Mare – Sibiu (1867), Sinagoga Neologă – Brașov (1899), Sinagoga Mare – Rădăuți (1883).

La Biserica Înălțarea Domnului–Domnița Bălașa, pridvorul cu fronton palladian prezintă o exuberanță orientală a ornamentelor de tip basorelief, cu arabescuri vegetale și geometrice în registrul superior. Aceste tipuri de ornament apar și la Marele Templu Coral (1864–1866, renovări 1932–1945), la Sinagoga din Cetate din Timișoara (1863–1865) și la multe alte exemple în care se observă câmpuri decorative de inspirație islamică vegetală, monocromă sau în nuanțe pale, terestre. Aceste ornamente de tip entrelacs au fost preluate și în arhitectura stilului florentin-maur, în timp ce alte elemente tipice eclectismului neoclasic bucureștean includ bosajele, arcurile și acoladele, coloanele și capitelurile, cartușele și frontoanele.

Un alt element comun între arhitectura bisericilor ortodoxe din această perioadă și cea a sinagogilor din spațiul românesc, pe lângă timpanul triunghiular și împărțirea în trei sau mai multe registre, îl reprezintă benzile lombarde, reprezentative stilului romanic. Acestea marchează cornișa

[92] „*Biserica Sfinții Voievozi*", *biserici.org* – baza de date a bisericilor din România, https://www.biserici.org/index.php?menu=CU&code=16858&criteria=bucuresti&quick=Y&radio=b&order=TOWN [20.022025].

registrelor fațadei, uneori doar registrele secundare, alteori ambele laturi angulare ale frontonului central, în arhitectura creștină și mozaică deopotrivă.

Banda lombardă întâlnită la edificiile de cult din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost uneori preluată și în arhitectura caselor, vilelor sau imobilelor de raport de stil florentin-maur, sub forma unei linii sinuose în partea superioară, realizată uneori din două rânduri de olane suprapuse sau din frize decorative variate. Aceasta poate reprezenta o reinterpretare a benzii lombarde la balcoane, volume ieșite sau ancadramente de ferestre, ca în cazul imobilelor situate pe străzile Occidentului 44 (il. 33, 158), Grigore Alexandrescu 79, Ion Călin 22 (il. 283), Jean Louis Calderon 22 (il. 34, 238), care preia și desenul arcului triumfal al arhitecturii islamice. Decorațiile sinuoase orizontale reiau vizual efectul benzii lombarde de la edificiile de cult menționate.



33. *Occidentului 44*



34. *Jean Louis Calderon 22*



35. *Zona Piața Cazzavillan*



36. *Aleea Alexandru 40*

Observăm totodată, în București, existența unor imobile eclectice, probabil târzii din zona Pieței Cazzavilan (il. 36, 229), la care elementele de coronament a sacnasiului – acele colonete dublate aduc aminte de influențele italiene din cartierul Coppede (Il. 8), din Roma. Tot din zona italiană, multe dintre imobilele eclectice din București preiau elementele castelelor florentine și renascentiste italiene, asemănătoare cu Villa Medicea din Poggio a Caiano proiectată de Giuliano da Sangallo (Il. 6) prezentat anterior.



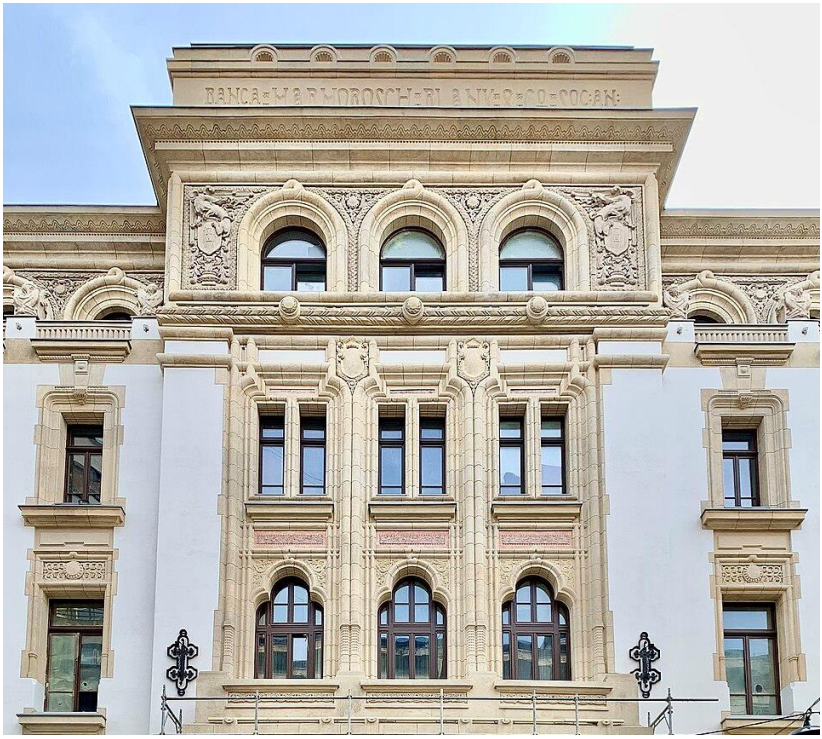
37. *Ion Luca Caragiale 5*



38. *Batiștei 25, Înalta Curte de Casație și Justiție*

Eclectismul de tip academist francez reunește cu precădere limbajul arhitecturii renascentiste și baroce. Totuși, în perioada arhitecturilor de tip Revival, apărute imediat după neoclasicismul de factură Étienne-Louis Boullée, una dintre ramurile acestui curent a fost cea **neo-maură** – la care vom reveni mai jos, sau renașterea stilului maur, preluat de numeroase sinagogi europene.

Elementele eclectice cel mai des întâlnite la unele dintre imobilele clasice ale stilului florentin-maur sunt **scoica** de la baza balconului sau a bovindoului și elemente ale ordinelor clasice, care în acest context sunt reinterpretate într-o manieră aproape deconstructivistă – de exemplu, capiteluri fără coloană la imobilul din strada Roma 1 Roma 1 (il. 20, 143, 217, 225, 227, 241), sau capiteluri florale aplatizate la colțuri, sub greutatea zidurilor, susținute de coloane robuste. Vom urmări ulterior (cap. VI) cum acest ornament eclectic se disipează și se contopește cu arcele în acoladă și formează împreună ceea ce am denumit ancadramentul cu helix, o particularitate a stilului.



39. *Palatul Băncii Marmorosch-Bank*

Palatul Băncii Marmorosch-Bank, realizat în 1915-1923 de arhitectul Petre Antonescu, este un amestec de influențe bizantine, gotice, moldovenești, și de fapt este o clădire foarte greu de încadrat stilistic, deosebită față de proiectele lui Antonescu și care presupunem că este în

concordanță cu preferințele comanditarului, membru marcant al comunității sefarde din București. La ultimul registru, din nou, apare o decorație de tip entrelacs pe care acesta îl conține, ca și clădirea Școlii de Arhitectură, și care preiau din sintaxa și regulile, inclusiv cromatice, ale arhitecturii islamice.



40. *Dr. Iacob Felix 20*



41. *Dumbrava Roşie 26*



42. *Washington 23*




43. *Roma 1*



44. *David Praporgescu 28*

Atât din punct de vedere cromatic cât și din perspectiva unor convergențe formale, edificiul Înaltei Curți de Casație și Justiție (il. 38) poate fi încadrat în registrul florentin-maur, iar prin anumite soluții de proiect și detalii decorative poate fi asociat atât cu monumentalitatea specifică arhitecturii oficiale de tip autoritar, deși imaginea generală este eclectică.

Nu în ultimul rând, observăm existența unor influențe eclectice târzii la imobilul situat pe strada Dr. Iacob Felix nr. 20 (il. 40). Clădirea, care poate fi încadrată în categoria florentin-maur, integrează elemente clasice – frontoane triunghiulare preluate parcă din antablamentele și timpanele templelor grecești, o tencuială de tip bosaj și coloane filiforme, frecvente în repertoriul florentin-maur. Imaginea ansamblului oscilează între un eclectism de filiație franceză, apropiat de neoclasicism, și un florentin-maur vernacular. Execuția sugerează intervenția unui arhitect sau a unui constructor cu școali mai puțin riguroase.

Imobilul din strada Nicolae Praporgescu 28 (il. 44, il. 264) prezintă, la rândul său, influențe eclectice compozite. Integrează turnuri și volume retrase cu un aspect goticizat, alături de elemente bizantine la nivelul ancadramentelor și de motive preluate din arhitectura brâncovenească, precum traforurile. În același timp, acoperișul plat, asimetria nesigură și raritatea relativă a decorului stilistic conduc către o imagine de un eclectism diluat, aproape absorbit de modernism. Compoziția volumetrică este mixtă și eterogenă, ceea ce justifică o încadrare în zona unui eclectism hibrid, reprezentând o altă expresie atipică a stilului. La limită, imobilul ar putea fi inclus în categoria construcțiilor florentin-maure.

### Intersectări cu arhitectura maură-sefardă

Se disting două categorii cu trăsături islamice în arhitectura ultimelor două secole în București, pe care le-am departajat în următoarele denumiri-cadru: *maure* și *orientale*. În prima categorie am inclus influențele islamice sau cele care au intrat pe filonul sinagogilor și al romantismului, precum și prin arhitectura otomană importate prin filonul comunităților musulmane din sudul țării, dar și imobile realizate în stil național, dar cu trăsături islamice vizual evidente, cum ar fi Școala de Arhitectură. Pe lângă aspectul de fortăreață magrebiană și culoarea crem, clădirea Școlii de Arhitectură este caracterizată de o decorație de tip filigran la scara fațadei, mai amplificată în zona superioară cu inscripții decorative, arce polilobate și colonete subțiri. Pe de altă parte, în gruparea celor *orientale* am încadrat acele imobile care dovedesc o preluare indirectă, vest-europeană, academică, a unor trăsături ale arhitecturii islamice.



45. *Smârdan 30*

Să corelăm activitatea lui Grigore Cerchez, născut în 1850, cu studii între 1870–1873 la Școala Centrală de Arte și Manufacturi din Paris față de contribuția sa de pionierat în arhitectura maură de factură eclectică din România, prin exemple precum Palatul Șuțu de pe strada Grigore Zambacian nr. 1 din Constanța, situat pe faleza Mării Negre datat 1899, unde utilizează

arcuri în potcoavă, precum și un alt imobil cunoscut, aflat pe strada Callatis nr. 6 din Constanța, construit în 1920.

O altă lucrare importantă în portofoliul lui Grigore Cerchez pare să fi fost și refacerea sinagogii Cahal Grande a comunității sefarde din București, în 1890.

Aceste clădiri indică faptul că arhitectul Grigore Cerchez avea o cunoaștere relativ coerentă a vocabularului maur, cel puțin la nivel vizual și ornamental. Este probabil ca această filieră să fi fost mediată prin formarea sa în cadrul școlii pariziene Beaux-Arts, unde contactul cu repertoriile istorice și cu exotismele academice era bine structurat.



46. *Callatis 6, Constanța*



47. *Sinagoga Mare, Constanța*

Școala de Arhitectură, realizată după proiectul lui Grigore Cerchez, este un edificiu impunător, aparent apropiat de arhitectura fortărețelor islamice sau a lăcașelor de cult, dar, spre deosebire de arhitectura islamică majoritară, deschis spre exterior. Multitudinea și aglomerarea decorațiilor de pe fațadă reprezintă un atribut de filiație islamică, în timp ce portalul de intrare și bosajul trimit și către stilul neo-romanic sau *Rundbogendstil*. Totodată, Școala de Arhitectură preia numeroase elemente inspirate de la Hurezi, din incinta cu chilii, în special de la Foișorul lui Dionisie, de la Potlogi - loggia[93].

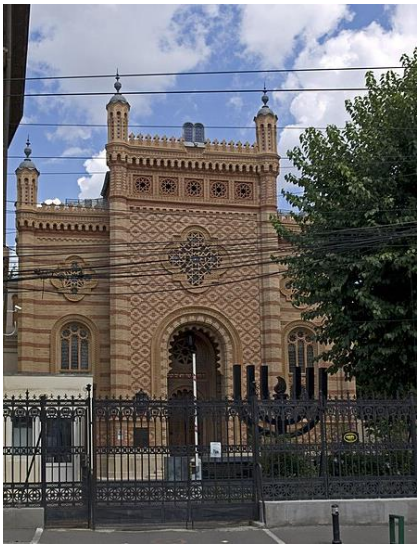
[93] C. Popescu, *Le style...,* p. 162.



48. *Poarta cetății Oudaia, Rabat*



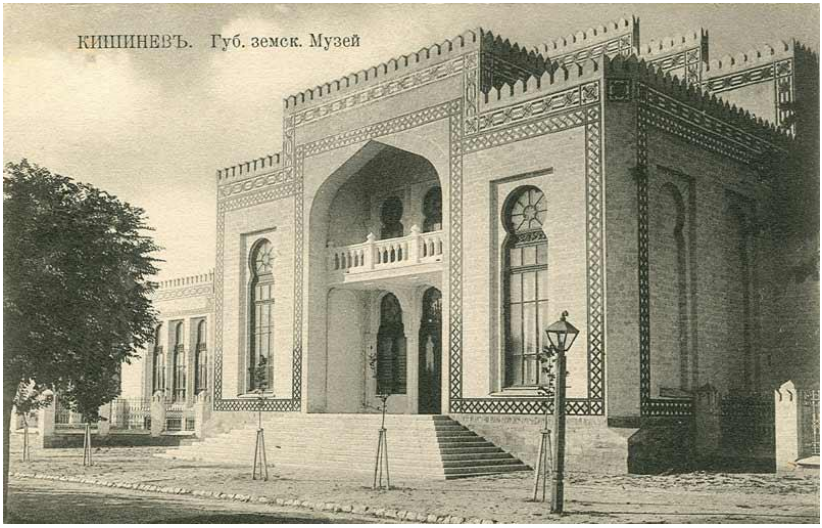

49. *Școala de Arhitectură, G. Cerchez*



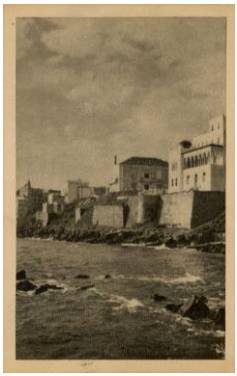
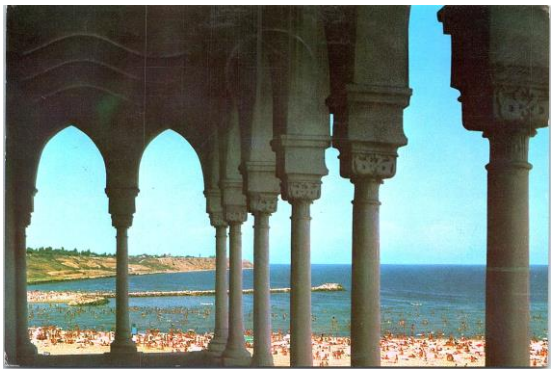
50. *Templul coral, București*



51. *Biserica Domnița Bălașa*




52. *Muzeul de Etnografie și Istorie Naturală, Chișinău*

53-54. *Vila Mihail C. Suțu din Constanța*

Menționăm din nou și imobilele proiectate de arhitectul Ion Socolescu, care au un caracter academic și eclectic, considerăm influențat de elemente specifice locale, mai degrabă decât de elemente preluate academic din arhitectura islamică sau maură.

În această categorie – *maură* – au fost incluse și patru sinagogi pentru observații detaliate. Arhitectura sinagogilor central și vest-europene de secol XIX a dezvoltat un stil de arhitectură maură[94], adus la București de arhitecți vienezi, provenit din mediul maur spaniol renascentist, în contextul epocii romantice, în care comunitățile evreiești își consolidau și revizitau simbolic trecutul. Atât sinagogile din Transilvania, cât și cele din fostul Imperiu Austro-Ungar sau din mediul rus prezintă forme similare: volume compacte, decorații abundente, cromatică diversă, dar unitară, în tonuri cafenii și cărămizii, precum și preferința pentru împărțirea simetrică în trei registre a fațadelor. Aici și clădirile vechi din zonele de rezidență ale comunităților evreiești pot fi analizate, cum este Cafeneaua Veche sau imobilul din str. Smârdan 30 (il. 45) cu friză decorativă cu arce în potcoavă.

În familia vizuală a sinagogilor de secol al XIX-lea se află și o clădire unică în spațiul românesc: Muzeul de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău, realizat de arhitectul Vladimir Țiganco. Edificiul se leagă mai coerent, din punct de vedere vizual, de arhitectura sinagogilor din spațiul rus din aceeași perioadă și de alte influențe propagate pe această filieră geografică.

În raport cu arhitectura sinagogilor, cele trei imobile civile — Vila Suțu, din Constanța (il. 53-53), Vila Cerchez din str. Callatis 6 (il. 46),

[94] Joseph Jacobs, A. *W. Brunner,* "Synagogue Architecture" în *Jewish Encyclopedia*, http://www.jewishencyclopedia.com/articles/14161-synagogue-architecture, [28.06.2020].

Constanța și imobilul din strada Corbeni nr. 3, București, sunt unele dintre cele mai apropiate de arhitectura islamică prin utilizarea arcelor în potcoavă și pot fi considerate parte a seriei premergătoare a stilului florentin-maur. La acestea se adaugă și imobilul din str. Eremia Grigorescu 22, realizat în 1920 de Grigorie M. Călinescu.[95]

Vila Nicolae Cerchez, proiectată inițial de Samuel Finkelstein și ulterior de Cristofi Cerchez, situată pe strada dr. Ioan Athanasiu 10, în parcelarea Principesa Elena, construită în 1939[96], reprezintă unul dintre puținele imobile bucureștene care preiau elemente de arhitectură civilă magrebiană, islamică, dar proiectul a fost abandonat pe parcurs, azi clădirea are aspect neoromânesc. Imobilul avea un caracter fortificat, cu creneluri și merloane, volumetrie brută, geometrică, cubică, cu lojă și intrare de tip portal, marcată printr-un element supraînălțat de colț, de tip turn.

Toate aceste căutări stilistice vin și în direcția diplomelor realizate de Silvestru Rafiroiu, Ștefan Călugăreanu sau Ion Giurgea[97], care toate conțin elemente maure intercorelate cu cele bizantine. Pentru a identifica posibile direcții ale formării stilului, am analizat[98] mai în detaliu lucrările de diplomă și proiectele realizate după Primul Război Mondial în cadrul Școlii de Arhitectură din București, până în jurul anului 1930, moment în care majoritatea arhitecților asociați ulterior acestui curent își finalizaseră studiile. În aceste proiecte apar deja o serie de simptome stilistice incipiente.

Silvestru Răfiroiu prezintă, în 1926, o casă particulară intitulată *Locuință în stil neo-maur*, proiect distins cu mențiunea întâi. Locuința utilizează arce în potcoavă și un coronament inspirat de palatele din zona rusă și nordul țării, menționate în introducere. Acoperișul este plat, iar fațada apare deja mai aerisită, mai degajată de încărcătura ornamentelor eclectice reliefate care dominau în mod tradițional partea inferioară a fațadelor și contururile acestora. Intrarea este marcată printr-un arc frânt.[99]

O altă lucrare interesantă este proiectul realizat de Tiberiu Niga în 1926, o casă particulară din anul al treilea, distinsă de asemenea cu mențiunea întâi. Proiectul amintește de locuințele lui Grigore Cerchez în stil neogotic:

---

[95] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, p. 331.

[96] O. Marinache, "38. Vila Nicolae Cerchez, str. dr. I. Athanasiu nr. 10" în *Arh. și ing. Cristofi Cerchez*, http://cristoficerchez.blogspot.com/2012/09/37vila-nicolae-cerchez-strdriathanasiu.html, [28.06.2020].

[97] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, p. 145, pp. 64-64.

[98] Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu", *ArtArh – Artiști la Arhitectură. Cercetare documentară, scanare și digitalizare colecții de bunuri culturale relevante pentru componenta artistică a învățământului de arhitectură*, secțiunea „Arhitecți", colecția StufoArh – Din Colecțiile Școlii de Arhitectură, București, 2026, https://artarh.uauim.ro (consultat la 10 martie 2026).

[99] *Ibidem.*

este bine articulat compozițional, cu arce în ogivă și elemente decorative puternice, dar introduce și o ușoară asimetrie la nivelul compoziției superioare, necaracteristică formulelor academice mai rigide.

Aceste exemple indică deja o tendință de simplificare a decorații în arhitectură pentru arhitecții implicați, încă din anii studenției. Chiar în cadrul proiectelor școlare din anii ’20 se poate observa o renunțare progresivă la ornamentația abundentă. Se remarcă interesul unor tineri arhitecți pentru Balcic și pentru arhitectura litoralului. Ion Giurgea realizează, de pildă, un proiect de prefectură la Balcic, distins cu mențiunea întâi în 1928, într-un moment în care ansamblul regal de la Balcic tocmai începea să capete vizibilitate. În același registru se înscrie și interesul pentru arhitectura de litoral: George Damian propune în 1930 un proiect de hotel balneoclimateric și, totodată, un proiect de diplomă intitulat *Cămin la mare pentru artiști și literați*. Tema sugerează că autorii erau deja la curent din anii 1920 cu efervescența artistică și culturală legată de Balcic, care generase un veritabil val de entuziasm în mediile artistice și literare, dar și că deja pregătiseră noile tendințe ale arhitecturii.[100]

Ion Dumitrescu prezintă în 1928 un proiect de diplomă intitulat *O colonie sportivă la mare*, admis cu mențiunea „bine”. În aceeași perioadă apar și alte proiecte relevante: *Han la drumul mare*, proiectul de diplomă al Henrietei Delavrancea Gibory, un teatru proiectat de Ion Giurgea în 1929, precum și proiectul lui Vincențio Canella (probabil Enzo Canella) care a realizat un proiect de școală pentru legațiunea italiană la București.[101]

O mare parte dintre aceste proiecte prezintă deja un caracter apropiat de ceea ce ulterior va fi identificat drept expresie florentin-maură. În mod special proiectele legate de arhitectura litoralului adoptă aceste formule. Colonia sportivă la mare a lui Ion Dumitrescu sau hanul proiectat de Henrieta Delavrancea Gibory combină elemente în stil național puriste cu acoperișuri înalte, în timp ce proiectul lui Vincențio Canella este aproape epurat de decorație, păstrând doar un registru ornamental minim, discret. Teatrul proiectat de Ion Giurgea este o clădire asemănătoare cu proiectul de casă realizat în str. Paris 19, dar simetric, cu retrageri de volume, foarte reușit proporționat și decorat.

În ansamblu, aceste exemple indică faptul că încă din anii 1926–1928 se conturează niște direcții stilistice destul de clare: o tendință de simplificare formală și de desprindere progresivă de ornamentația și de constrângerile stilului național, și se vede cum arhitectura se orientează către formule mai libere și mai epurate. În mod interesant, această mutație se

[100] *Ib.*
[101] *Ib.*

produce deja în mediul pedagogic al școlii de arhitectură, înainte de a se manifesta pe scară mai largă în practica profesională.

Unele trăsături ale arhitecturii sefarde sau maure ale sinagogilor din România secolului al XIX-lea se regăsesc, în mod surprinzător, și la unele biserici sau edificii de cult creștin-ortodox sau catolic din România. În acest sens, poate fi amintit Palatul Nunțiaturii Apostolice a Sfântului Scaun, construit la începutul secolului XX, situat în strada Constantin Pictor 57, București, cu pronunțate elemente neogotice. Acest imobil a fost ridicat în 1901 de arhiepiscopul de București — un preot elvețian — cu fonduri elvețiene și cu sprijinul regelui Carol I; proiectul aparține arhitectului Giulio Magni. Se poate adăuga aici și Sediul Fraternitatea Zion (43), de la începutul secolului XX, în curtea Templului Coral (il. 50), din strada Sfânta Vineri 9, București.



55. *Corbeni 3*

Alte exemple relevante sunt: Biserica Sfântul Elefterie Nou, construită după planurile arhitectului Constantin Iotzu, Biserica Sfântul Gheorghe (1906) de Căile Ferate Române, Biserica Sfântul Silvestru Episcopul Romei (1907), pe strada Silvestru 36, București, Biserica armenească (1911), după planurile arhitecților Dimitrie Maimarolu și ale lui Grigore Cerchez, inspirată de o catedrală armenească, Biserica Catolică Sfântul Francisc din Assisi (1936) pe vestigii subterane de secol XV–XVI, în municipiul Târgoviște, strada Bărăției, Biserica Amzei (1898–1901), strada Biserica Amzei 12, București, după planurile arhitectului Alexandru Săvulescu.

Ceea ce au în comun majoritatea construcțiilor din această linie stilistică maură cu cele florentin-maure de vârf sunt: volumul compact, cromatica unitară și estompată, în tonuri calde, pământii – crem-piatră sau cafenie, banda lombardă, ambiguitatea stilistică, decorațiile fine și abundente, dispuse geometric, echilibrat și armonios pe fațade, chiar și atunci când fațadele nu sunt simetrice. Observăm totodată că arhitectura mauro-sefardă a preluat și este încărcată și de elemente clasice vest europene - renascentiste, baroc și orientale.



56. *Palatul Nunțiaturii Apostolice a Sfântului Scaun din București*

Carmen Popescu a notat[102] că afirmațiile lui Moșinschi[103] despre arhitectura „de rit spaniol” ar fi forțate. Cu toate acestea, un exemplu ușor identificabil este poarta de intrare în acoladă de tip Taj Mahal, regăsită atât la muzeul realizat de Vladimir Țiganco la Chișinău (il. 53), cât și la imobilul din strada Paris nr. 19–21, proiectat de Ion Giurgea sau la portalul imobilului din strada George Vraca, investiție a unui afacerist bulgar, care confirmă recurența acestor motive. Elemente similare apar și în tratarea filigranată a unor ancadramente, astfel încât excludem ideea de aberație formală. Considerăm că aceste elemente maure constituie o componentă consistentă a repertoriului stilistic, mai ales prin evocarea imaginii de cetate magrebiană, prin decorațiile de tip filigran și prin utilizarea clară a unor motive geometrice tip *entrelacs*.

**Suprapuneri și tangențe cu stilul național**

Stilul național în arhitectură, format în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în special în ultimele două decenii ale acestuia, a urmat direcția administrativă și politică a țării, orientată spre occidentalizare și, simultan, spre emanciparea de sub influența și suzeranitatea otomană. Elemente de arhitectură, o anumită haină stilistică și formală a devenit o emblemă vizuală a spiritului, a istoriei naționale și a unității teritoriale. Primii arhitecți care au compus formulele stilistice ale „spiritului național” aparțin, în clasificarea lui Carmen Popescu, „perioadei pionierilor”, respectiv generației de arhitecți formate în mediul universitar francez. Această etapă a fost urmată de o fază de consolidare, în care stilul s-a stabilizat, după care a cunoscut o difuzare amplă, devenind aproape o producție de serie.[104]

Stilul național a constituit o sinteză complexă între arhitectura locală și vernaculară, motivele istorice autohtone, elemente brâncovenești și bizantine într-o prelucrare academistă de filiație beaux-arts. Tonul a fost dat de *Vila Lahovari* a lui Ion Mincu (1886), urmat de contribuțiile lui Ion Socolescu, care a susținut și teoretic proliferarea acestor idei prin revista *Analele Arhitecturii*. Printre sursele invocate se numărau puritatea bizantină a Bisericii Sfântul Nicolae de la Curtea de Argeș, arhitectura brâncovenească de la sfârșitul secolului al XVII-lea și elemente vernaculare balcanice, precum sacnasiul (am putea să îi spunem bovindou est-european) sau foișorul, terasa înălțată destinată privirii.

Generația următoare — Petre Antonescu, Nicolae Ghica-Budești și Grigore Cerchez, a consolidat formulele elaborate de tandemul Mincu–

[102] C. Popescu, *Le style...,* p. 293.
[103] Constantin Moșinschi, „Arhitectura românească de rit spaniol” în *Arhitectura*, 6/1936.
[104] C. Popescu, *Le style..., Passim*.

Socolescu. La sfârșitul anilor ’30, teoreticieni precum G.M. Cantacuzino au început să promoveze o direcție mediteraneeană a stilului național. Este și momentul în care se amplifică fenomenul pe care îl numim florentin-maur, și, în următoarele pasaje vom sublinia suprapunerile dintre cele două grupări stilistice, stilul național și cel florentin-maur. În ceea ce privește stilul național, doar o parte dintre manifestările sale urmează direcția dorită și anticipată de G.M. Cantacuzino. Acesta susținea necesitatea alinierii vizuale la noua gândire occidentală și europeană, afirmând că, în consecință, și imaginea arhitecturii trebuie aleasă în acord cu această orientare.

Stilul național a venit cu, să-i spunem, un *kit* de producție stilistic care conținea printre altele, turnul, foișorul, arcul în acoladă, coloane subțiri de lemn sculptate, acoperișul înalt. Acest kit și imagini ale stilului au fost promovate[105] de Socolescu prin revista Analele Arhitecturii, și aplicat apoi și de arhitecții care au urmat. Aceste elemente aveau în spate dorința de pace, unitate, prosperitate economică, poezia patriotismului specific epocii doreau să traducă cerul, apa, râurile, munții și tot ce a produs conștiința colectivă a unui teritoriu, iar această ficțiune, atât de bine realizată, a funcționat. Se vorbea despre asta, s-a construit o imagine a națiunii.

André Lecomte du Noüy a propus și el un stil național ca interpretare proprie, care a fost respins de breasla arhitecților și istoricilor care se ocupau de monumentele istorice, după respingerea distrugerii picturilor de la Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș, în contextul de patriotism efervescent de atunci. S-a considerat că un străin nu putea să fie inclus în această ecuație profund națională. [106]

După formulele stilistice distincte impuse de pionierii stilului, Ion Mincu și Nicolae Socolescu, stilul național a dezvoltat mai multe direcții sau dimensiuni substilistice, ca și fenomenul de care ne ocupăm. Se poate vorbi despre direcția monumentală și clasicizantă a lui Petre Antonescu, materializată în numeroase proiecte de instituții publice. De asemenea, se remarcă un corpus de lucrări cu trăsături pronunțat bizantine și gotic-moldovenești, în special în arhitectura lui Nicolae Ghica-Budești. Există și o variantă bazată pe citate directe din arhitectura istorică, cu preluări la scară unu la unu, mecanism care funcționează și în stilul florentin-maur, de exemplu la casa ministrului Tătărăscu din strada Polonă nr. 19. Giulio Magni a prelucrat o variantă proprie a stilului național, însă influențată de arhitectura Renașterii italiene. Florea Stănculescu a fost, la rândul său, un promotor al elementelor țărănești și al direcției rurale, inspirate din tipologia culei și din utilizarea lemnului ca element definitoriu. Putem identifica și un filon latin sau mediteraneean (sau să îi spunem Balcic-hean, sau bulgăresc? sârbesc?

[105] *Ibidem*, *Passim*.
[106] *Ib., Passim*.

otoman?), la care au achiesat G. M. Cantacuzino și Henrieta Delavrancea-Gibory, precum și numeroase formule hibride între aceste direcții.

Între lucrările inventariate am identificat aproximativ treizeci de imobile care considerăm că prezintă atât trăsături ale stilului florentin-maur, cât și ale stilului național, care nu aparțin etapei de formare a stilului național – Mincu-Socolescu. La acestea se remarcă absența coloanelor filiforme din piatră sau similipiatră și prezența unor coloane mai robuste, acoperișuri înalte în patru ape sau compuse, precum și utilizarea sporadică a cărămizii aparente. Decorațiile sunt dispuse rarefiat, în câmpuri plane de tencuială, fiind adesea încadrate în panouri decorative tip *entrelacs* sau în stucaturi cu contur rectangular, ordonat. O altă trăsătură comună acestor imobile este volumetria relativ compactă, cu un accent volumetric singular — turn, bovindou, retragere verticală sau orizontală — precum și prezența țiglelor sau olanelor, marcate de un acoperiș înalt, de tip coif, în patru ape.

Unul dintre cele mai reprezentative imobile ale acestei categorii este Casa Tătărăscu, ministru, situată la adresa poștală Polonă 19, unde pot fi distinse elemente apropiate stilului florentin-maur clasic și unde este grefată o parte consistentă a foișorului lui Dionisie. De detaliile casei s-a ocupat Arethia Tătărăscu și a fost angajată și sculptorița Milița Pătrașcu. Totodat. fațada principală este compusă dintr-un rezalit susținut de o consolă decorată, care imită mașiculii sau banda lombardă.

Casa Pătrașcu, Piața Romană 1 (il. 57) realizată de Ion Mincu în 1904 pare să fi fost realizată într-o etapă de renunțare la cromatica inițială propus de arhitect la Casa Lahovary sau Bufetul de la șosea și probabil deschide, o nouă direcție cromatică, adoptată de imobilele în stil florentin-maur.

Unii cercetători încadrează întreaga operă a arhitectului Cristofi Cerchez în stilul național, însă Ruxandra Nemțeanu consideră că stilul său este unul regionalist balcanic[107]. Stilul lui este definit prin utilizarea unui element personal recognoscibil — ancadramentul din stucaturi, uneori tridimensional, ca un cadru, și prin contopirea cu elemente eclectice (precum scoica ce susține bovindourile) — vizibil la golurile de fereastră și evocând decorațiile pictate (la exterior) și cele în stuc (la interior) ale Palatului Brâncovenesc de la Potlogi. Un exemplu semnificativ este Imobilul Georgescu-Ștefănești, situat la adresa poștală str. Washington nr. 21, construit în 1945 și proiectat de Cristofi Cerchez[108], un imobil cu modenatură minimă în stil național, dar care prezintă și elemente florentine (grinzile în

[107] R. Nemțeanu, *Op. Cit., passim,* pp. 187-195.

[108] O. Marinache, "43. Imobilul Georgescu-Ștefănești, str. Londra nr. 24" în *Arh. și ing. Cristofi Cerchez*, http://cristoficerchez.blogspot.com/2012/10/43-imobilul-georgescu-stefanesti-str.html, [28.06.2020].

consolă ce susțin volumele secundare și formula geometrică a lojei-turn), maure (rezalituri) și neogotice (forma ascuțită a piramidei acoperișului).

În cazul imobilelor hibride între stilul național și cel florentin-maur este frecvent întâlnită banda lombardă de mici dimensiuni, cu denticuli ce încadrează stucaturi, sau rozase islamice asemănătoare traforurilor brâncovenești. Exemple pot fi observate la imobilele situate la următoarele adrese poștale: Dimitrie Orbescu 4, Dimitrie Orbescu 6, Poet Andrei Mureșanu 17 și Speranței 21.



57. *Casa Pătrașcu, Piața Romană*




58-59. *Str. Theodor Aman*



60. *Polonă 19*



61. *Washington 21*

Stilul personal al arhitectului Cristofi Cerchez, de origine armeană, și în special de la ancadramentele sale distinctive, probabil inspirate din cercetările pe care le-a realizat în zona Argeș–Muscel, despre care știm că le-a desfășurat cu conștiinciozitate[109], este posibil ca elementul-simbol al stilului florentin-maur — ancadramentul cu *helix* la ferestre — să derive, prin intermediul stucaturilor cu vrejuri de tip acoladă și *entrelacs* aerat, din vocabularul decorativ cerchezian.

[109] O. Marinache, *Cristofi Cerchez, un vechiu..* , p. 31.



62. *Washington 21*




63. *Speranței 21*

### Trăsături neo-florentine și neo-toscane

Prezența turnului de colț dar și a cromaticii cu tencuială preponderent albă și ancadramente din piatră caracterizează ceea ce am denumit substilul neo-toscan sau neo-florentin în spațiul bucureștean, de regulă cu plan pătrat și acoperiș în consolă, asemănător turnului realizat de Arnolfo di Cambio la Palazzo Vecchio din Florența și coronamentului său cu mașiculi, precum și coronamentului palatului propriu-zis.

Arhitectul Giulio Magni optează pentru o estetică neo-florentină la Casa inginerului Elie Radu, în 1894[110], la fel cum procedează la Casa Niculescu-Dorobanțu situată pe bulevardul Colței la intersecția cu strada Verde, în 1911 și Grigore Cerchez[111], sau la Palatul Cotroceni (1912–1913). Cristofi Cerchez se apropie și el de această estetică — deși mai îndepărtată de preferințele sale autohtone — la Vilele fraților T. și ing. D. Ionescu[112], situate la adresa poștală str. Atena 2–6 (fosta Alee Zoe), în 1914. O parte dintre elementele neo-florentine se regăsesc și în configurația Bisericii Italiene, realizată după planurile arhitecților Mario Stoppa și Giuseppe Tiraboschi, în perioada 1915–1916[113].



64. David Praporgescu 29



65. Dimitrie Orbescu 4

Tot în această categorie am inclus organizarea preponderent renascentistă a fațadelor și cromatica unor imobile florentin-maure, cum este

[110] Mariana Croitoru, *"Giulio Magni" în Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=609, [28.06.2020].

[111] O. Marinache, "12. Casa I. Niculescu-Dorobanțu, 1911" în *Traseu urban Grigore Cerchez*, http://grigorecerkez.blogspot.com/2013/08/12-casa-i-niculescu-dorobantu-1911.html, [28.06.2020].

[112] *Idem*, „15. Vilele fraților Ionescu, str. Atena nr. 2-6" în *Arh. și ing. Cristofi Cerchez*,, http://cristoficerchez.blogspot.com/2012/09/15-vilele-fratilor-ionescu-stratena-nr.html, [28.06.2020].

[113] Andrei Slăvuteanu, *Bucureștii vechi și noi*, http://www.bucurestiivechisinoi.ro/, [28.06.2020].

Vila Boceanu, situată la adresa poștală strada Av. Stâlpeanu nr. 15, realizată de arhitectul Boceanu[114], dar care se înscrie și în categoria de stil național, este cumva între.

Imobilele florentin-maure care derivă din aceste tipologii compoziționale sau care pot fi considerate premergătoare sunt cele situate la următoarele adrese poștale: Aleea Alexandru 40 (il. 36, 229), în prezent Ambasada Republicii Moldova; Dacia 42, care prezintă și elemente de policromie; Drobeta 11; Ecaterina Teodoroiu 8, care include și o friză-fronton cu console tipic renascentistă; Ioan Vodă Caragea 27; I.L. Caragiale 5 (il. 37).

La acestea se adaugă o categorie mai aparte, reprezentată de imobile din str. Domnița Ruxandra 14, Vila Porn din str. E. Porumbaru sau din str. Poet Andrei Mureșanu 3, care se apropie de stilistica regional-națională italiană a cartierului Coppedè (Il. 8)[115] din Roma, și de delicatețea coloanelor de la Spitalul Inocenților din Florența (Brunelleschi, 1445), dar și de categoria grupată în jurul Palatului Dogilor (il. 21), denumită „venețiană". Multe dintre clădirile cartierului Coppedè au fost realizate de arhitectul Gino Coppedè, născut în Florența și absolvent al Academiei de Arte Frumoase din Florența (1866–1927), autor și al Castelului Turc[116] (Genova, 1903). De asemenea, fratele său, Adolfo Coppedè, a realizat Castelul Viviani Cova[117] din Milano (1910–1915) — o clădire stilistic foarte apropiată de formele florentin-maure autohtone.

Am remarcat și la Complexul Gabriel Marinescu, construit în 1939 în satul Tigveni 40, comuna Tigveni, județul Argeș, există un imobil cu turn excentric, cu două sau trei niveluri mai înalt decât corpul principal (parter + etaj). Turnul are plan pătrat, iar ultimul nivel este ieșit în consolă cu aproximativ 1,5 m față de planul inferior și este acoperit cu un acoperiș înalt, în patru ape. Turnul din Tigveni se aseamănă cu turnul Bisericii Italiene de pe bulevardul Magheru și evocă silueta turnurilor renascentiste ale primăriilor, precum cel realizat de Arnolfo di Cambio la Florența.

---

[114] Andrei Răzvan Voinea, "Ion Boceanu" în *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=651, [28.06.2020].

[115] Chiara Carolei, "Quartiere Coppedè, a passeggio nello stile Liberty a Roma*"* în *Con un viaggio nella testa,* https://www.conunviaggionellatesta.it/quartiere-coppede-liberty-roma/, [28.06.2020].

[116] "*Castello Türke*" în *Arte.it*, http://www.arte.it/guida-arte/genova/da-vedere/monumento/castello-t%C3%BCrke-1028, [28.06.2020].

[117] Laura Bellomi, "Un cantiere nel palazzo liberty ma gli inquilini si ribellano*"* în *Repubblica*, http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/09/28/un-cantiere-nel-palazzo-liberty-ma-gli.html, [28.06.2020].



66. Palazzo Vecchio, Florența



67. *Atena 4*



68. *Domnița Ruxandra 14*

Acest tip de tun se regăsește și în arhitectura imobilelor de vârf ale stilului florentin-maur, un exemplu fiind cel situat în strada Constantin Sandu Aldea 21, București, datat în prima jumătate a secolului XX. Turnul reprezintă o ușoară înălțare a colțului volumetriei generale, acoperit cu propriul acoperiș în consolă pronunțată în patru ape, distinct de acoperișul

casei, dispuse pe un singur nivel. Volumul adăpostește intrarea la parter, iar deasupra acesteia se află o fereastră alungită pe două niveluri, încadrată de un chenar amplu, ceea ce îi accentuează caracterul de turn.



69. *Dacia 42*

Astfel de turnuri se regăsesc în București și la imobilele situate la adresele: Belgrad 4, Monsenior Vladimir Ghica 7, Ion Călin 2, Londra 39 (Muzeul Hărților și al Cărților Vechi, il. 72, 147, 247), Muzeul Zambaccian 12 ș.a.

În zona influențelor renascentiste și a legăturilor dintre stilul florentin-maur și arhitectura italiană din spațiul sudic al României, menționăm imobilul monument istoric denumit „Casă", de sfârșit de secol XIX și început de secol XX, situat în bulevardul Aviatorilor 5, București. La acest imobil se remarcă influența palatelor italiene — Palatul Medici-Riccardi (1444–1484), Palatul Rucellai din Florența (Albert și Bernardo Rossellino, 1451), Palatul Strozzi (arh. Benedetto da Maiano), dar și Spitalul Inocenților din Florența (Brunelleschi, 1445). Clădirea imită cromatica acestor palate, preia bosajul de la nivelul inferior, *piano nobile* și ferestrele

geminate cu tondo central, precum și fragilitatea proporțiilor și a colonetelor ferestrelor în arc dublou.

Astfel, influențele toscane — sau cele derivate din arhitectura neo-toscană în București — care se regăsesc în stilul florentin-maur pot fi: cromatica sau bicromia caldă, sablată, probabil și moda tencuielii *calcio vecchio*, coloana filiformă, profilatura cornișelor cu console decorate cu modilioane și denticuli, mașiculii, turnul cu plan pătrat, mașiculii la turnul în consolă ș.a.

Carmen Popescu[118] evocă poziția unor teoreticieni și arhitecți, între care G.M. Cantacuzino, care au susținut necesitatea unei epurări a stilului național și a arhitecturii moderne românești de elementele orientale sau maure, în vederea apropierii de civilizația europeană de filiație latină, în special italiană. Cantacuzino afirma că România ar trebui să își asume explicit apartenența la lumea mediteraneeană. În logica sa, dacă direcția politică și administrativă a statului era una occidentală, atunci și opțiunile arhitecturale trebuiau să fie coerente cu această orientare.

Însă la nivel practic, conștient sau mai puțin conștient, aceste căutări ale latinității în rândul arhitecților sau proprietarilor au preluat mai multe fățașe față de direcția spre arhitectura modernă totalitară italiană, spre care pare să fi fost direcționat G. M. Cantacuzino din punct de vedere decorativ-stilistic.



70. *Mureșanu Andrei, poet 3*

[118] C. Popescu, Le style..., p. 304.



71. *Monsenior Vladimir Ghika 7*



72. *Londra 39*

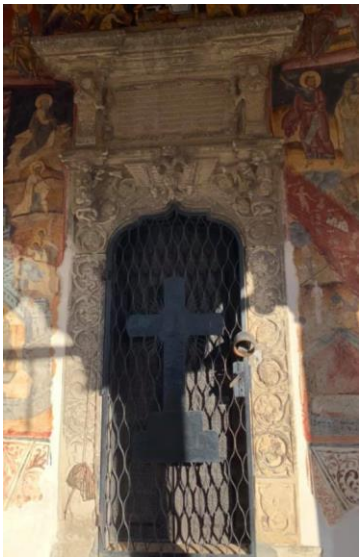
### Trăsături orientale

Am observat o serie restrânsă de imobile care se apropie, ca plastică, de cele în stil florentin-maur, dar prezintă influențe orientale sau islamice, preluate științific și academic pe filieră locală și vest-europeană. Atât influențele maure, cât și cele islamice au intrat în arhitectura modernă cultă în România, atât pe filieră geografică, naturală, cât și pe fileră academică. Diferența dintre cele două grupări, maur-sefarde și orientale sunt în primul rând de forme și de expresii vizuale.

Unul dintre cele mai relevante exemple este Casa Ana Berindey (il. 77) – mama arhitectului Ion I. Berindey[119], realizată în anul 1923 în zona Aviatorilor. Acest imobil are o plastică a fațadei dominată de capiteluri cu bulb, asociate balconului reținut în deschidere, tratat ca element principal al compoziției, și câmpuri abundente de entrelacs asemănătoare stucaturilor brâncovenești de la Potlogi (Il. 12) și Fundenii Doamnei (il. 73-75), cu o simetrie pronunțată și o organizare geometrică rigidă – conform principiilor Beaux-Arts.

[119] Sidonia Teodorescu, *"*Ion I. Berindey*"* în *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=605, [28.06.2020].







73-75. *Biserica Fundenii Doamnei*

Într-un stil similar este proiectat și imobilul situat la adresa poștală str. Varșovia 3, care prezintă același tip de rigurozitate geometrică, bazată pe simetria fațadei, nespecifică stilului florentin-maur cristalizat. Este de remarcat hibridizarea balconului cu porticul sau loja suprapusă, prin utilizarea coloanelor. La acest imobil, câmpurile decorative de tip entrelacs nu sunt la fel de ample, însă apar traforuri pătrate inspirate din decorațiile Foișorului lui Dionisie de la Ansamblul Monastic Hurezi, repetate ritmic, care generează o plastică asemănătoare câmpurilor de stuc meplat specifice basoreliefurilor din piatră ale bisericilor istorice din Muntenia – precum cele de la ancadramentele ferestrelor Mănăstirii Cozia.

Uneori, imobilele florentin-maure sunt decorate cu câmpuri de entrelacs realizate prin benzi orizontale ample, pe înălțimea ferestrelor, cum sunt cele aflate la adresele Poet Andrei Mureșanu 31 și Dumbrava Roșie 8, care evocă fațadele speciale ale Bisericii Fundenii Doamnei.

Majoritatea subcategoriilor stilistice identificate prezintă trăsături orientale. Cu toate acestea, în această categorie au fost incluse acele imobile cu benzi decorative înalte comparabile cu entrelacs, elemente orientale înrudite stilistic cu ancadramentul în helix al stilului, precum și frize sculptate sau realizate din similipiatră – așa cum se observă la imobilele din str. Vasile Lascăr 80 și Ion Luca Caragiale 7bis. De asemenea, este relevantă și utilizarea decorativă a olanelor. Imobilul din strada Ion Luca Caragiale 7bis se distinge printr-un tip similar de decorație aplicat parapetului și frizei hibridului balcon-rezalit-lojă.



76. Andrei Mureșanu, poet 31



77. Roma 14



78. Dumbrava Roșie 10

### Preluări romanice, neo-romanice

Imobilul de raport din str. Frumoasă 26A prezintă trăsături romanice evidente deși poate fi încadrat și în tipologia clasică a stilului maur-florentin. Alte imobile semnificative sunt cele din str. Popa Soare 52 – clasat ca monument istoric, Maria Rosetti 29, actualmente Muzeul „Vasile Grigore", și Dumbrava Roșie 10, ultimul având și trăsături apropiate stilului național.

Imobilul situat în str. Dumbrava Roșie 10 se apropie de stilul național prin acoperișul cu pantă pronunțată; totuși, paramentul monocrom și modenatura romanică – arhivolta, entrelacs-ul, arcele în acoladă – îl diferențiază de repertoriul specific stilului național. La aceste imobile am observat coloane robuste, joase, cu un intercolonament caracteristic, capiteluri istoriate, imposte bizantine sau motive de tip godron, precum și bosaj rustic.



79. Dumbrava Roșie 10




80. Frumoasă 26A

Intersecțiile stilului florentin-maur cu sfera stilistică romanică includ: libertatea narativă în utilizarea capitelurilor, bosajul rustic, culoarea naturală a pietrei, masivitatea zidăriei, aspectul fortificat pronunțat – ziduri groase stilistic și nu structural, raportul similar dintre decor și volum, utilizarea coloanelor robuste la parter, arcele geminate și arcele în plin cintru.

Iar spre exemplu, imobilul din str. Popa Soare 52 prezintă un element dominant pe rezalitul fațadei: la etajul 1 se află o lojă deschisă într-un arc amplu în acoladă întins, articulat în trei registre, fără vârf în partea superioară.

### Formule kitsch

Kitsch-ul este definit în Dicționarul de artă[120] cu care am operat după cum urmează: "Termen cu o etimologie obscură, preluat ca atare din limba greacă, care denumește obiecte pseudo-artistice, caracterizate prin lipsa sau mimarea emoţiei autentice, prin idilism şi exotism ieftin, prin recursul la trucuri şi substituiri tehnice la asocieri de materii stridente care "iau ochii", străine de bunul gust."

Considerăm greu de inclus sau exclus imobile în categoria conturată de definiția de mai sus. La capitolul *kitsch* este interesant de observat că aceste categorisiri sunt, în mare măsură, construite în funcție de perspectiva noastră interpretativă și pot fi modificate în funcție de poziția fiecărui cercetător, a fiecărui autor de stil sau chiar a proprietarilor din epocă. Putem demonstra, de altfel, că întregul stil ar putea fi încadrat într-o zonă kitsch, conform definiției de mai sus. În același timp, trebuie menționat că această arhitectură a fost percepută ca atare, drept kitsch și de o anumită parte a societății interbelice, care continua să respingă această etapă a noutății stilistice.

Totuși, au fost identificate și câteva imobile spectaculoase care prezintă un amestec disonant de elemente stilistice, preluate inconsecvent față de arhitecturile istoriste sau de repertoriul clasic florentin-maur. Unul dintre cele mai vechi, dificil de încadrat în stil, dar aflat în proximitatea simbolică a acestuia, este cel din strada Braziliei 56, care pare a fi un imobil interbelic după materiale și execuție. Supraîncărcarea stilistică și vizuală a fațadei generează o expresie redundantă și greoaie, accentuând caracterul caricatural al istorismului practicat. E o încărcare și o aglomerare de elemente stilistice și volumetrice specifică și cartierului Coppede (Il. 8).

Casa prezintă un acoperiș cu fronton teșit, sprijinit pe capete de grinzi în consolă din lemn, piese recurbate, elemente specifice stilului național; cărămidă aparentă; acoperiș înalt; modenaturi din stuc sau

[120] I. Cios, C. Demetrescu, V. Dene et alii, *Dicționar de artă* ... vol. I, p. 246.

similipiatră; coloane romanice robuste; brâuri decorative în dinți de fierăstrău; elemente punctuale de tip butoni; bandouri compuse din entrelacs și zigzaguri apropiate geometriei Art Deco; un brâu median cu motive grotesc-vegetale, apropiate traforurilor brâncovenești; arce în acoladă; colonade în trepte; capiteluri florale teșite; turn; elemente din lemn la turn și o abundență de detalii comparabilă arhitecturii islamice sau gotice exuberante, însă fără coerență stilistică. Casa, ca obiect a produs o identitate istorică incertă, artificială și amalgamată. Considerăm că elementele care apropie acest imobil de stilul florentin-maur sunt volumul fragmentat, capitelurile teșite suprarealist, coloanele și arcaturile și diversele fragmente de tencuială calcio-vechio. Imobilele care se încadrează la stilul florentin-maur folosesc o paletă istoristă foarte bogată, dar dispuse mai rarefiat pe un fond mai coerent volumetric și cromatic.



81. *Brazilia 56*

Un alt imobil cu un pitoresc exuberant, până la kitsch, este cel din str. Gheorghe Brătianu 26, Vila D. Ionescu (1927), realizată de arhitectul Toma T. Socolescu[121]. Acesta prezintă similitudini cu imobilele proiectate de Cristofi Cerchez (Vilele fraților T. și ing. D. Ionescu, str. Atena 2–6, 1914) și cu arhitectura Castelului Cova, proiectat de Adolfo Coppedè între 1910–1915 la Milano. Dimensiunea redusă a caselor bucureștene, comparativ cu ansamblurile italiene, și utilizarea elementelor decorative la o scară standard produc un efect disproporționat și strident, caracteristic fenomenului kitsch.

Imobilul din Aleea Alexandru 45 reunește elemente definitorii aparținând a cel puțin trei tipologii istorice distincte: goticul (arcul frânt, ancadramentele din piatră), romanicul (galeria și colonada cu coloane robuste și capiteluri istoriate) și eclectismul (bosatura geometrică a ancadramentului, arcul de descărcare inspirat de mânerul de paner, balustrada cu traforuri apropiată neoromânescului). La acestea se adaugă două capiteluri corintice la intrare și o arhivoltă decorată cu un feston-galon atipic arcelor frânte, apropiat mai degrabă arcelor în potcoavă. Elemente de prost gust, posibil adăugate ulterior, amplifică efectul kitsch: coloratura trandafirie a similipietrei, lucarna în „ochi de bou" la acoperișul cu pantă redusă, feroneria gardului și vopsirea în roșu a intradosului porticului. În aceeași categorie, dar într-o variantă economică inferioară, se află imobilul din str. Grigore Alexandrescu 44, care utilizează arcul frânt cu dezinvoltură, modificând proporțiile sale istorice.



82. *Finlanda 15*

[121] G. Petrescu, *"Toma T. Socolescu.. .*

Alte imobile cu același amestec stilistic – între neogotic, romanic și eclectism – sunt cele din str. Dumbrava Roșie 26 (il. 18, 228) și str. Finlanda 15. Cel din urmă, deși are o volumetrie specifică anilor 1950–1960, de tip socialist, adaugă o tencuială *calcio vecchio* și elemente renascentist-eclectice: un aparat arhitectural cu ancadrament amplu, așezat pe o consolă-pervaz desprinsă din brâul median, susținută de console, care poartă o anfiladă de patru coloane susținând o friză în stuc cu motive grotești dominate de un bucraniu-cartuș. Deasupra se găsește o rozasă de aerisire trilobată, situată sub cornișă.




83. *Grigore Alexandrescu 44*

Imobilul din str. Ion Luca Caragiale 7bis pare neoromânesc la prima vedere, dar prezintă o abundență geometrică plată nespecifică stilului, precum și elemente eclectice – coloane cu capiteluri corintice și caneluri, denticuli, friză lombardă derivată din mașiculi, denticuli la cornișă, trafor

supradimensionat cu caracter arabesc. Amalgamul istoric al acestor formule exacerbate este vizibil și în unele imobile considerate de apogeu ale stilului florentin-maur.

La categoria *kitsch* observăm și alte fenomene interesante, dintre care unele se suprapun cu simptomele pe care le-am inclus în faza de disipare stilistică și care sunt explicate în capitolul V, *Figuri de stil vizuale*. De exemplu, la imobilul din Aviator Ștefan Sănătescu nr. 35 observăm o casă foarte simplă, poate de factură vernaculară, supraetajată și cu unele elemente Art Deco, sau posibil realizată după modelul unei case de tip vagon supraetajate — deși parcelarea este una relativ nouă, ceea ce face mai probabilă a doua ipoteză. Intrarea este marcată printr-un arc frânt, nu foarte abil desenat, unghiul nefiind cel mai specific. Fațada include și un mic edicul de tip *bow-window*, care poate aminti, prin forma colțurilor, de excrescențele circulare cu consolă a donjoanelor maure. Un fenomen asemănător apare și la imobilul situat puțin mai încolo, la numărul 33, pe aceeași stradă. Aici se pot observa urmele unor console conice care susțin forme decorative, însă aceste elemente și-au pierdut deja funcțiunea structurală și devin simple motive ornamentale. La același imobil observăm și o agrafă de tipul celor care apar la capetele tiranților metalici montați în epocă pentru consolidarea clădirilor. În mod obișnuit, aceste piese aveau atât o funcție structurală, cât și una decorativă, capetele tiranților fiind adesea transformate în flori sau alte motive ornamentale. În cazul acestei case, însă, apare un ornament sub formă de crin, care evocă designul capetelor de tiranți metalici, dar este realizat din stucatură, volumetrizat și lipsit de funcție structurală. Observăm astfel o intersecție între elementele funcționale și cele decorative: o migrare a unor forme din zona funcțională către zona ornamentală, pe măsură ce acestea își pierd rolul inițial, ca într-un proces de atrofie formală, comparabil cu fenomenul atavismelor în biologie.

Un fenomen analog a fost notat și de profesorul Mihai Opreanu în volumul său *Suprafețe arhitecturale în timp și lumină*[122], unde analizează cazul unui arhitect francez care a realizat un bosaj de piatră inspirat de o formă naturală de degradare a materialului — așa-numita degradare vermiculară — transformând observația unui proces de alterare într-o formulă decorativă deliberată.

Situații similare pot fi observate și în stilul florentin-maur. De exemplu, la imobilele din strada Herăstrău nr. 3 și strada General Constantin Coandă nr. 12, merloanele — în mod obișnuit asociate vârfurilor turnurilor — migrează către poziții neobișnuite, devenind console sub balcoane sau sub antablamentul clădirilor. Acestea pot fi realizate din lemn, piatră sau stuc și,

[122] Mihai Opreanu, *Suprafețe arhitecturale în timp și lumină*, Ed. Universitară „Ion Mincu”, București, 2008.

uneori, coboară până la nivelul ancadramentelor superioare ale ferestrelor. La imobilul din strada General Constantin Coandă se observă chiar o coborâre a acestor forme până la cadrul superior al ferestrelor, ale căror ancadramente inferioare aplatizate prezintă o atrofiere a decorului volumetric de tip scoică barocă. Acest tip de transformare formală poate fi, la rândul său, încadrat în zona kitsch-ului.



84. *Aleea Alexandru 45*



85. *Popa Soare 50*




86. *Av. Ştefan Sănătescu 35*




87. *Av. Ştefan Sănătescu 33*



88. *Av. Ştefan Sănătescu 33*



89. *Herăstrău 3*



90. *General C-tin Coandă 12*




91. *Primăverii 32*



92. *Primăverii 32*

Un alt exemplu îl constituie imobilul din strada Popa Soare 50, unde arhitectul a aplicat pe fațadă o serie de bosaje dispuse aproape ca niște plasturi ornamentali, distribuiți relativ uniform pe suprafața clădirii. Aceste formațiuni de bosaje pot fi comparate cu decorul în formă de stele de la vila Ezra Porn, formând un câmp decorativ, însă într-o manieră mai puțin rafinată. Casa prezintă și un timpan triunghiular foarte pronunțat, posibil inspirat din zona arhitecturii *Fachwerk*, precum și contraforturi și colonete. Rezultă astfel un amalgam de situații decorative stilistice care nu sunt articulate în mod foarte coerent. Regăsim aici acel amestec de exotism menționat frecvent în definițiile kitsch-ului, dar căruia îi lipsește finețea de gust și estetică.

În fine, un caz deosebit îl reprezintă imobilul de pe bulevardul Primăverii nr. 32, unde apare o formă aproape castelară, cu creneluri și merloane inventate, ondulate, care par să imite valurile mării sau să creeze un fel de mișcare ritmică la nivelul conturului superior al ferestrelor și al balcoanelor. Se adaugă arce polilobate înscrise într-un cadru circular foarte complex, generând o expresie evidentă a kitsch-ului. Această formulă se îndepărtează chiar și de cele 18 categorii stilistice delimitate în cercetarea noastră și ar putea fi interpretată mai degrabă ca o derivație aproape *fantasy* a stilului florentin-maur, pe care o vedem azi în filme cum ar fi *Urzeala tronurilor* sau *Stăpânul inelelor*. Interesant este și detaliul capitelului compozit, care pare să combine elemente Art Deco cu impostele de tradiție bizantină.

**Intersecții cu stilul Art Deco**

Categoria florentin-maură integrează și elemente Art Deco, vizibile în imobile precum cel situat în str. George Vraca 7, un bloc a cărui fațadă este dominată de balcoane geminate, asemănătoare cu decorațiile tip „dinți de ferăstrău”. Acest tip de balcon apare și la imobilele din str. Londra 8 și Tudor Arghezi 52, unde coexistă cu o cornișă tratată în același mod, în dinți de ferăstrău.

Din această categorie, imobilele florentin-maure preiau epurarea și geometrizarea formelor către modernism, simplificarea volumelor și o mai mare libertate în interpretarea elementelor istorice. Un exemplu relevant îl constituie imobilele din str. Paris 15 și 37, unde se repetă șiruri orizontale de mașiculi falși, geometrizați.

Un alt exemplu se află în Aleea Modrogan 7, unde un imobil cu lojă prezintă coloane–stilobat la fiecare ancadrament, cu capiteluri aplatizate de inspirație romanică, precum și o friză–platbandă de tip entrelacs în registrul superior.




93. *George Vraca 7*



94. *Paris 15*



95. *Londra 8*



96. *Atena 2B, arh. Al. Zaharia*

### Formule moderniste

Stilul florentin-maur coexistă și se întrepătrunde cu arhitectura modernistă, într-o serie de sinteze relevante. Unul dintre cele mai importante edificii este Palatul Elisabeta, realizat între 1936–1937 pentru Elisabeta, sora Regelui Carol al II-lea, de arhitectul Corneliu Maicu[123], autor și al Casei ing. Constantin Bușilă[124], Ministru al Lucrărilor Publice și Comunicațiilor în 1932, situată în str. Rabat 1. Un alt arhitect care practică un stil modernist cu inflexiuni florentin-maure este Octav Doicescu[125], vizibil atât la propria locuință din bd. Mircea Eliade 2 (il. 375-7), cât și la Casa ing. N. Caranfil, ambele datând din 1939. De asemenea, Gheorghe Simotta își proiectează locuința[126] într-o manieră apropiată, situată în Dealul Mitropoliei 15, în parcelarea Culina–Simotta. Elemente afine apar și la un proiect[127] mai vechi al lui Cristofi Cerchez, situat în str. Dr. Ghe. Marinescu 3, realizat după 1921.

În această sub grupare stilistică tencuiala grunjoasă de tip calcio vecchio lipsește, fiind înlocuită cu tencuială plată, albă sau cu cărămidă aparentă, uneori în tonuri nisipii — cum se observă la imobilul din str. Tokio 8. Aici, liniile volumetrice majore sunt moderniste, însă decorațiile, deși atent organizate în jurul golurilor, păstrează o parte din bogăția reliefului specific stilului național sau influențelor islamice, dispus în câmpuri plane ample. Coloneta filiformă dispare, rămânând doar montanți subțiri de zidărie, iar diversitatea elementelor istoriste se reduce considerabil.

Un alt exemplu semnificativ este imobilul din str. Finlanda 7, unde decorațiile florentin-maure sunt epurate și standardizate, căpătând chiar o tentă totalitară prin amplasarea unui cartuș supradimensionat pe zidul din avanpost și prin utilizarea unor nișe verticale pe două etaje, în arcaturi cu arc în plin cintru.

În cadrul subtipologiilor moderniste am urmărit migrarea unei părți din gruparea stilului florentin-maur către formule de seci: panouri decorative frontale, instituții ale statului orientate spre un clasicism de factură mussoliniană, cu accente de arhitectură totalitară, o consolidare a simetriei, amplificarea bosajelor dispuse în caroiaj la scară largă, dar și o simplificare

---

[123] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, pp.186-198.

[124] Mariana Croitoru, *"Duiliu Marcu" în Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie, online,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=710, [28.06.2020].

[125] Alin Toma Negoescu, *Octav Doicescu,* http://octavdoicescu.blogspot.com/, [28.06.2020].

[126] D. Popescu, *"Gheorghe Simotta" în Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=735, [28.06.2020].

[127] O. Marinache, "44. Imobil R. Căpățâna, str. dr. Ghe. Marinescu nr. 3" în *Arh. și ing. Cristofi Cerchez*, http://cristoficerchez.blogspot.com/2012/09/44-imobil-r-capatana-str-drghe. html, [28.06.2020].

și epurare a decorației, vizibile în proiectele lui Doicescu sau chiar ale lui Simotta.



97. *Emile Zola 2*



98. *Tokio 8*



99. *I. Leonida 28*



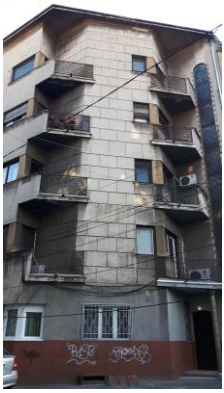
100. *Finlanda 7*



101. *Henri Coanda 36*



102. *Udrişte – Sihleanu*





103-104. *Imobile din zona Udrişte – Sihleanu*

Totuși, proiectele lui Octav Doicescu (il. 375-7) se încadrează adesea mai adecvat în categoria pe care o considerăm mediteraneană, caracterizată prin volume joase și o planimetrie mai așezată, ca particularitate substilistică. Acestea vor fi analizate în cadrul următoarei grupări.

**Volumetrii mediteraneene**

Am inclus în cercetare și această grupare, cu scopul de a evidenția o categorie deosebită ca volumetrie și mai restrânsă de imobile și de a diferenția stilul florentin-maur de așa-numitul „stil mediteraneean", sau *Mediterranean Revival* denumit astfel de arh. Popescu[128] și de M. Ghigeanu[129]. Spre deosebire de cei doi autori, considerăm că numai o grupare de locuințe florentin-maure sunt comparabile cu fenomenul mediteraneean apărut în Statele Unite ale Americii. Vorbim despre imobile cu volumetrie joasă și arce largi în plin cintru, ușor evazate, specifice arhitecturii istorice mediteraneene vernaculare, în zone de coastă și care au o volumetrie mai compusă.

[128] Așa cum am menționat anterior, lucrarea nu explică preferarea termenului de mediteraneean în fața celui consacrat de florentin maur. D. Popescu, *Stilul mediteraneean ..*, *passim.*
[129] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, *Passim*.



105. *Roma, număr neidentificat*



106. *Modrogan 22*

Exemple notabile sunt: Modrogan 22, un imobil de pe str. Roma (număr neidentificat), Grigore Mora 12 (il. 297) și Vila Delavrancea–Gibory[130] din str. Mihai Eminescu 149 (1925), proiectată de arhitecta Henrieta Delavrancea–Gibory, activă la Balcic, într-un context litoral însorit, definitoriu pentru un anumit tip de arhitectură regională, adaptată volumetric

[130] S. Teodorescu, " Henriette Delavrancea-Gibory" în *Un secol de arhitectură românească, enciclopedie,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=666, [28.06.2020].

și tehnic climein și asemănătoare uneori cu cea vernaculară mediteraneeană, din insulele și zonele costiere spaniole, grecești, italiene. Aceste imobile, din subcategoria noastră sunt mai rare, au tencuiala albă de multe ori, iar volumetria lor — joasă, orizontală — nu este caracteristică imobilelor de vârf ale stilului florentin-maur, care favorizează de regulă volume cubice sau elansate (în cazul imobilelor de raport sau al blocurilor).



107. *Muzeul Zambaccian 21A*

### Avangarda și stilul florentin-maur

Stilul florentin-maur pătrunde chiar și în arhitectura unor construcții cu caracter avangardist. Un imobil remarcabil se află în str. Braziliei 12, care păstrează tencuiala calcio vecchio, o lojă amplă la etaj și, deasupra intrării printr-un portic de colț cu arc frânt, prezintă o arhivoltă care nu urmărește conturul arcului, ci îl deformează prin exagerare într-o geometrie cu iz brutalist. Aceeași formulă se repetă în zidăria gardului, în oglindă față de planul vertical. Alte elemente geometrice, uneori afiliate Art Deco, sunt vizibile la colțuri și ancadramente.

Alte imobile relevante sunt cele din str. Louis Blanc 38 și Ermil Pangratti 14, unde se observă o tratare asimetrică neobișnuită a profilului kyma la buiandrugul vizibil al golului ferestrei de la parter, pe fațada principală.



108.*Braziliei 12*



109. *Ermil Pangratti 14*

**Stilul florentin-maur al autorilor anonimi, expresii vernaculare**

Imobilele în stilul florentin-maur își demonstrează influența în preferințele bucureștenilor și prin numeroase construcții care nu au fost proiectate în acest stil, dar care îl evocă prin elemente punctuale. Exemple relevante sunt locuințele de tip „vagon" din str. Răspântiilor 33, Polonă 54 sau Tomas Masaryk 29 (fostă str. Sălciilor 31, il. 116, 276), imobil edificat ante 1911, dar și clădiri mai austere precum cele din str. Aurel Vlaicu 88, Belgrad 7A, Brațului 1, Dogarilor 13 și Tokio 10.



110. *Raspântiilor 33*



111. *Icoanei 87*

Aceste imobile au în comun tencuiala de tip calcio vecchio și prezența unor elemente stilistice izolate sau reinterpretate: ferestre bifore sau trifore reduse la simple deschideri segmentate de menouri semicirculare, olane, câte un gargui din fontă, console din lemn decorative sau cu rol de susținere a rezaliturilor de tip bovindou, ocnițe, arcuri la intrare, grilaje

metalice ori decupaje rustice de tip „cetate în ruină” ale coronamentului gardului – precum cel din strada Mărgăritarelor 7.



112. *Paul Ionescu loct. 1*



113. *Polonă 54*



114. *Paris 17*



115. *Mărgăritarelor 7*



116. *Thomas Masaryk 29*



117. *Paris 19, arh. Ion Giurgea*



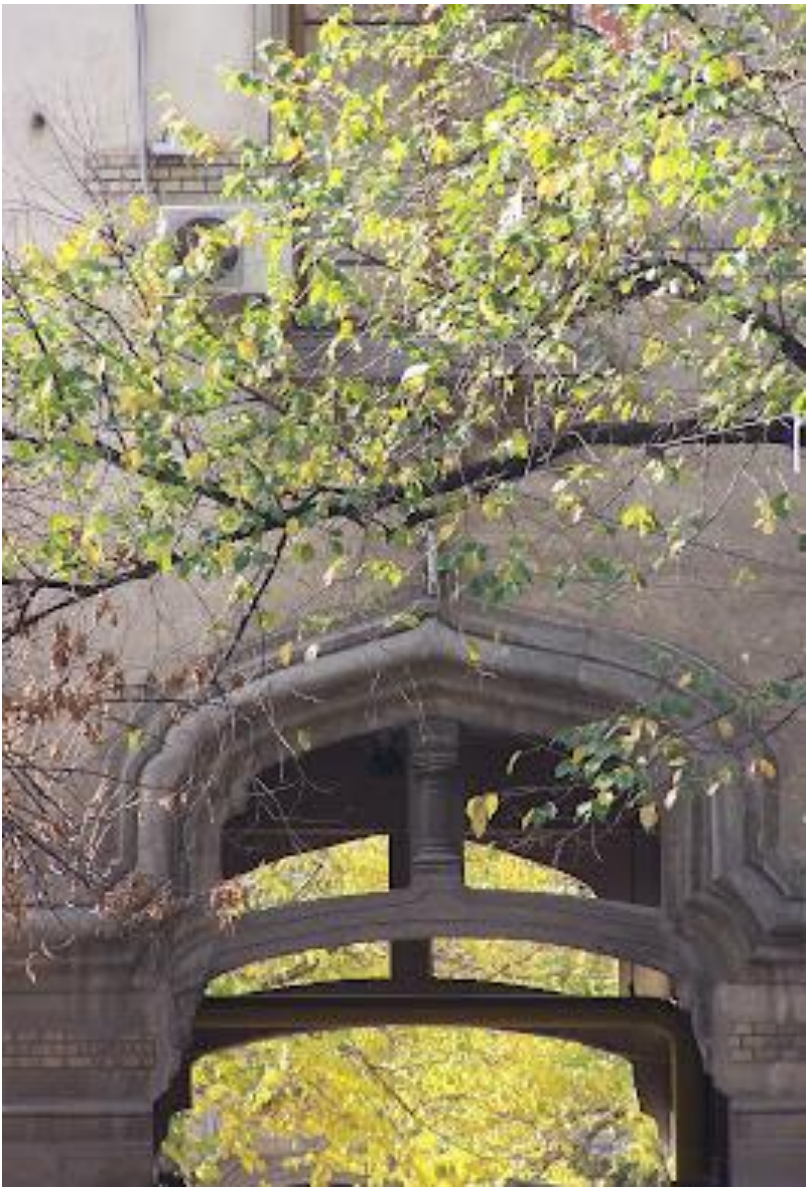
118. *Biserica din comuna Deseşti, Maramureş*



119. *Muzeul Satului, Maramureş*




120. *Paris 19-21*



121. *Primaria Bucureştiului, fost Minister al Construcţiilor*

În registrul vernacular pe care îl evocă tipologia casei „vagon", specifică sudului României și târgurilor tradiționale, am identificat, la nivel volumetric, elemente preluate din repertoriul stilului național: coloane oltenești din lemn, coloane subțiri și logii cu structură și detalii din lemn, precum și motive vernaculare balcanice, între care sacnasiul, asupra căruia vom reveni. Un element surprinzător îl constituie ancadramentul pătrat al unei ferestre, decorat cu un motiv ce imită crestăturile „în dinți de lup" sau de ferăstrău, specifice arhitecturii tradiționale din lemn. Exemple similare pot fi întâlnite în sudul României, de pildă în județul Prahova, la biserica din satul Valea Seman, dar și în Maramureș, la biserica din Desești.

La aceeași vilă, pe care o considerăm o capodoperă a stilului florentin-maur, realizată de arhitectul Ion Giurgea pe strada Paris 19-21, observăm la intrare o acoladă de factură islamică, cu un contur de tip Taj Mahal. În zona deschiderii apar două elemente decorative care funcționează ca niște capiteluri încastrate și altele două care funcționează ca baze, însă ornamentate cu motive provenite din registrul țărănesc — roata și funia — frecvent întâlnite în decorul porților tradiționale românești. Acestea sunt însă puternic stilizate și devin recognoscibile doar la o analiză atentă, iar fiind realizate în piatră și nu în lemn, ca de obicei lasă o senzație de decorați fantastică, cunoscută dar în același nefamiliară. Este posibil ca astfel de hibridizări subtile să se regăsească și la alte imobile reprezentative ale stilului.

**Arhitectură stalinist–socialistă cu elemente florentin-maure**

Printre imobilele mai târzii, influențate de estetica stalinistă, se regăsesc și elemente ale stilului florentin-maur. Stalinismul readuce în modă limbajul clasic, simetria și autoritatea formelor. Imobilul situat la adresa poștală str. Atena 22[131] este unul dintre cele mai interesante exemple, cu modificări după 1941: păstrează arcul frânt, reduce suprafețele libere, afișează o fațadă simetrică dominată de două registre de goluri suprapuse și despărțite prin montanți-rezalit cu capiteluri în flori de lotus egiptene, peste care sunt suprapuse helixuri aplatizate, alături de tencuială tipo *calcio vecchio*. Alte imobile apropiat sunt cele situate în str. Paris 10 și 51. În această categorie intră și câteva clădiri administrative situate în str. Jean Louis Calderon 3, Vasile Conta și Batiștei 25 – actuala Înaltă Curte de Casație și Justiție (il. 38), realizate de Ion I. Berindey și Constantin Ciugulea[132], precum și anumite blocuri, precum cel din str. Dorobanți nr. 4. Stilul florentin-maur supraviețuiește și se diversifică prin amestecul cu formulele staliniste și socialiste, un exemplu relevant fiind imobilul din str. Praga 2 construit

[131] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, pp. 261-262.
[132] S. Teodorescu, " Ion I. Berindey.. .



122. *Atena 22*



123. *Aleea Alexandru 24*



124. *Aleea Alexandru 19*



125. *Dorobanți 4*



126. *Praga 2*

după proiectul din 1950 al arhitectului Mircea Enescu, conform plăcii existente pe clădire, și atinge etapa contemporană.

**Contemporaneitate**

Unul dintre puținele imobile contemporane identificate, dar nu singurul, se află la adresa poștală str. Vasile Lucaciu 68,. Acesta păstrează,

simultan, atât expresia contemporană a limbajului arhitectural, cât și anumite trăsături ale stilului florentin-maur, ceea ce sugerează că nu reprezintă un caz singular, având în vedere amploarea cronologică și cantitativă a acestui stil.



127. *Vasile Lucaciu 68*

**Etapa de apogeu a stilului florentin-maur**

Să încercăm o organizare cronologică orientativă a clădirilor florentin-maure și, în primul rând, a imobilelor premergătoare, pe care le considerăm relevante pentru apariția acestui stil. Avem Templul Coral din 1864 (il. 50), realizat de arhitecții vienezi Enderle și Gustav Freiwald, care a dat un ton cromatic și de modernizare cu o puternică tentă orientală locală. Iar apoi, avem două, sau chiar trei cu cea din Calea Moșilor, sinagogi din București, asupra cărora nu dispunem de studii amănunțite, care au un aspect florentin-maur, însă simetric – pronunțat. Prima este sinagoga de pe strada Vasile Toneanu nr. 48 (il. 359), proiectată, se pare, de arhitectul Mihai Doliner, în stil Art Deco, în anul 1933. În acest caz observăm deja o tencuială unitară, de culoare crem, și decorații moderne. Apare o roză cu Steaua lui David, însoțită de elemente decorative de factură orientală, care amintesc de traforurile islamice, la fel ca și cele două benzi verticale simbolice traforate din extremitățile fațadei principale. Clădirea este profund simetrică, iar intrarea este marcată de trei uși dispuse într-un edicul care participă la compoziția fațadei. Putem spune că aici se conturează deja, într-o formă recognoscibilă, un limbaj pe care îl putem apropia de stilul florentin-maur. Într-o direcție apropiată se înscrie și sinagoga din Piața Amzei, mult mai

cunoscută decât exemplul precedent, situat în cartierul Dudești. Este vorba despre sinagoga Ieshua Tova (il. 277, 358), de pe strada Take Ionescu nr. 9, construită în anul 1840 în stil neo-maur. Nu știm dacă sinagoga mai veche din Piața Amzei a suferit modificări, însă este probabil că a fost modernizată la un moment dat. Nu am identificat până în prezent date despre arhitect, dar, în orice caz, este o direcție care merită investigată. Conform aspectului sinagogii din cartierul Dudești care este datată cu anul 1933, este clar că această comunitate evreiască a avut un impact destul de important la baza stilului și, probabil, chiar un rol de pionierat în apariția stilului florentin-maur. De asemenea, este indicată direcția de cercetare privind locuințele comunităților evreiești, din zona Dudești, din zona Sfânta Vineri și din jurul Templului Coral.

Mai departe, pe filonul influențelor fanariote sau, să spunem, cu formele incipiente ale stilului național, observăm că apar câteva repere importante: Palatul Știrbei, precum și activitatea unor arhitecți precum Ion Mincu, Socolescu, Grigore și Cristofi Cerchez, Giulio Magni, Otto Wagner, uneori chiar George Sterian, sau Siegfried Kofinski (il. 11), autor al Palatului Comunal din Buzău (Il. 11), și alții. Este vorba despre arhitecți atât de origine germană, cât și română, formați în mare parte în străinătate, care întorși aici, au început să se "servească" din realitățile vizual-istorice locale, mai mult sau mai puțin conștient.

Ne oprim aici pentru un moment asupra activității lui Grigore Cerchez, membru și în Comisia Monumentelor Istorice, care construiește în 1899 Vila Mihail Suțu din Constanța (il. 53-53), pentru un mare pasionat de arheologie și orient. Constanța, Brăila, Balcicul fiind și ei vectori geografici semnificativi ai stilului. Tot G. Cerchez a construit, în același an, și Vila Cerchez din Constanța, pe strada Callatis 6 (il. 46). Un imobil realizat într-un limbaj apropiat se află și în București, pe strada Corbeni, unde apar aceleași tipuri de arce în potcoavă și utilizarea cărămizii aparente. Să nu uităm că Grigore Cerchez a fost implicat și în lucrări ale comunităților evreiești dar și ortodoxe, de exemplu în refacerea Templului Sefard Kahal Grande. Aceste exemple nu pot fi ignorate. În această categorie în care s-a utilizat arcul în potcoava, amintim și precum și imobilul din str. Eremia Grigorescu nr. 22, proiectat de Grigore Călinescu în 1920. Palatul IGPR, realizat mai târziu, în 1928, proiectat de arhitectul Ioan Mandi, situat pe șoseaua Ștefan cel Mare nr. 51, București.

În jurul anului 1900 și în primele două decenii ale secolului XX apar, de asemenea, la București, câteva exemple de arhitectură neogotică, uneori cu *fachwerk*, precum casa doctorului Herescu de G. Cerchez. În același timp apare și Școala de Arhitectură (1912–1927), proiectată tot de G. Cerchez,

precum și intervențiile acestuia la Palatul Cotroceni, cu inspirații din mai multe zone istoric-stilistice.

Între timp apare și imobilul E. Pătrășcanu de pe strada George Marinescu, datat 1921, realizat de Cristofi Cerchez[133], în care pot fi observate deja anumite desprinderi de stilul național și apariția unor ancadramente și imagini care anticipează limbajul florentin-maur.

Vila Ana Berindei – mama arhitectului Ion Berindei – a fost realizată în 1923, pe strada Roma nr. 14. În acest caz se observă o formație academică, cu elemente clasice, însă clădirea introduce și bulburi orientale, un ritm compozițional atipic și un basorelief încărcat care trimite spre stucaturile de tip Fundenii Doamnei. Aspectul general este oriental, chiar dacă unele forme trimit încă la repertoriul clasic – de exemplu arcele în plin cintru, proporțiile coloanelor sau anumite detalii decorative. Atmosfera casei este însă profund orientală. Se conturează astfel o altă tendință stilistică.

În 1926, Virginia Haret (născută în 1894) își construiește vila Haret-Andreescu, situată în Intrarea Spătarului nr. 8, București. Imobilul reprezintă un amestec de stil național, influențe balcanice și elemente neo-românești, fiind o construcție deosebită, marcată de accente cromatice și de un fin filigran oriental realizat din stucaturi. Clădirea prezintă un hibrid stilistic interesant: un balcon rotund de colț, o poală de acoperiș foarte largă, de inspirație balcanică, precum și atmosfera de sacnasiu care amintește de construcțiile caracteristice de la Balcic. Apare, de asemenea, imobilul Beza-Zăgănescu, realizat de Ada Zăgănescu, pe Aleea Mitropoliei nr. 19, într-un stil pe care l-am putea descrie drept apropiat de un florentin reinterpretat în cheie națională.

În anii 1920 începe activitatea intensă de la Balcic, odată cu realizarea ansamblului regal, cu arcaturile sale neogotice, în grădinile frecventate ale palatului regal de la Balcic, precum și activitatea Henrietei Delavrancea-Gibory.

Urmează vila lui Cristofi Cerchez din strada Sfântul Ștefan nr. 13, unde arhitectul își etalează semnătura stilistică, care începe să devină probabil foarte atractivă pentru ochiul arhitecților formați în anii 1930, cei care vor produce ulterior stilul florentin-maur. Dintre arhitecții stilului, Tiberiu Niga ar fi fost ucenicul lui Cristofi Cerchez, iar Jean Gustav Grefu a avut o relație de prietenie și colaborare cu acesta. Această semnătură specifică a lui C. Cerchez, discretă și perfect integrată în compoziție, amintește de vrejurile decorative întâlnite în ornamentica bisericilor din spațiul muntenesc – în mobilierul liturgic, în obiectele de cult, în textilele istorice. Aceste motive vegetale, prezente și în decorațiile Palatului de la Potlogi, atât la interior cât

[133] Asociația Istoria Artei, „Arh. și ing. Cristofi Cerchez", blog documentar dedicat arhitectului Cristofi Cerchez (1872–1955), https://cristoficerchez.blogspot.com/ [5.08.2025].

și la exterior (il. 12, 270), au fost preluate, reinterpretate și utilizate de Cristofi Cerchez ca marcă personală.

Până în anii 1930, Cristofi Cerchez a dezvoltat această "semnătură" în stuc, sub forma unor vrejuri decorative care par aproape organice, ca și cum ar fi existat acolo dintotdeauna. Ea apare, de exemplu, la vila sa, la Maternitatea Polizu, la vila Eufrosina Mătăsaru și în alte clădiri. Un alt exemplu este vila Sofia-Eliza Candiano-Popescu, din strada Rabat nr. 21, unde această semnătură în stuc este utilizată din nou. În acest caz se observă probabil și o simplificare tehnică și de execuție, care amintește de stucaturile de la conacul Bellu din Urlați (il. 298). Proiectul acestei vile datează din 1912.



128. *Vila N. Stanovici, din strada Remus nr. 6, arh. C. Cerchez*

O lucrare din serie este vila N. Stanovici, din strada Remus nr. 6, colț cu Iuliu Valaori. Imobilul are un caracter balcanic, iar la interior prezintă decorații de o mare bogăție ornamentală, preluate din repertoriile istorice cunoscute. La exterior, locuința este compusă din volume fragmentate, într-o manieră tipic balcanică, care amintește de arhitectura din Balcic și Dobrogea, unde apare frecvent sacnasiul. Tot Cristofi Cerchez realizează, într-un registru mai atipic pentru opera sa, vilele fraților Ionescu din strada Atena 26, care amintesc de arhitectura cartierului Coppedè din Roma (Il. 8). De asemenea, el restaurează Palatul Sturza, devenit sediu al Ministerului Afacerilor Externe, după avariile suferite în timpul Primului Război Mondial. Creativitatea arhitectului Cristofi Cerchez este fascinantă. La Vila Maria Răducanu, din strada Porumbaru nr. 52, colț cu doctor Ion Cantacuzino,

datată 1923, la partea superioară a logiei apar arce trilobate cu arcul central accentuat. Aici folosește un decor în stuc, adaptat și inventat de el, care începe să semene din ce în ce mai mult, ca desen și ca formă, cu acele jocuri de helixuri caracteristice. În timp ce la majoritatea clădirilor anterioare utiliza un vrej decorativ mai fin, mai fragil, în acest caz apar deja vrejuri mai robuste, situate undeva între delicatețea motivelor anterioare și expresivitatea celor întâlnite la Casa Hagi Prodan (il. 342) sau la Conacul Bellu din Urlați. Printre lucrările sale se numără și conacul Bantaș, Frunzeanu, Iatan, Poienaru, astăzi în ruină, situat în satul Merii Petchii, comuna Nuci, județul Ilfov, datat 1929, unde influența Palatului de la Potlogi (il. 12, 270) este evidentă.

Tot Cristofi Cerchez a realizat și vila Nicolae Cerchez, din strada Doctor Ion Atanasiu nr. 10, după 1932, proiect inițial conceput de arhitectul Samuel Finkelstein și preluat ulterior de Cerchez. Proiectul a fost realizat pentru fratele arhitectului și, într-o fază anterioară, proiectul lui Finkelstein avea un aspect tipic de locuință urbană magrebiană, cu terase drepte și decor specific acestui tip de arhitectură.

Cristofi Cerchez a proiectat și Muzeul Sino-Japonez din Parcul Herăstrău, pe insula Trandafirilor, în 1942, la solicitarea Asociației Româno-Japoneze, pentru a găzdui Muzeul de Artă Extrem-Orientală, în care urma să fie expusă colecția ambasadorului României în Japonia. Proiectul nu a mai fost realizat.

Un alt exemplu este imobilul Georgescu Ștefănești, strada Londra nr. 24, refăcut în 1945, după ce fusese bombardat în timpul războiului. De asemenea, se remarcă casa Căpățână din strada George Marinescu nr. 3. Roman Căpățână, proprietarul fabricii de ciocolată Regina Maria și furnizor al Casei Regale, a locuit în Cotroceni; clădirea este însă dificil de datat cu precizie. La o altă vilă din Băneasa, atribuită lui Cristofi Cerchez, regăsim aceeași semnătură în stuc.

Se poate spune, așadar, că Cerchez a „umplut" Bucureștiul cu această nouă modă inventată a stucaturilor în vrejuri, care probabil simplifica tehnica de execuție, reducea costurile și scurta durata construcțiilor și se datora și modernizărilor tehnicilor constructive. În același timp, ele aveau un efect vizual foarte bun, autentic și permiteau decorarea amplă a câmpurilor fațadelor cu costuri relativ mici față de alte tehnici, într-un moment în care modernismul nu se instalase încă pe deplin în arhitectură.

Un alt exemplu relevant pentru cronologia noastră din zona Dudești este casa realizată după planurile arhitecților Kofinski și Crețoiu. Proiectul inițial era conceput într-un stil eclectic, însă imobilul – Casa Filip Maisingher, din strada Negustori nr. 26 (fost 30), datată în 1911 – prezintă astăzi un aspect apropiat de stilul florentin-maur (il. 128).



129. *Casa Filip Maisingher, Negustori nr. 26*

Arhitectul Ion Boceanu a realizat, în prima parte a anilor 1930, vila Ion Boceanu (il. 370-1), caracterizată printr-o tencuială de tip *calcio vecchio* și prin elemente tradiționale românești. Acestea par însă integrate într-o sintaxă parțial renascentistă, de inspirație clasică, astfel încât clădirea poate fi interpretată ca un hibrid stilistic între florentin-maur, stil național și influențe toscane ale Renașterii florentine. Tot în aceeași perioadă, Boceanu realizează un alt imobil, situat pe strada Argentina nr. 44A (sau 46), imobilul C. Popovici, construit pentru Constantin C. Popovici, mare matematician și astronom român.

Trebuie remarcată și activitatea lui Horia Maicu la Constanța, care deja în 1931 construia două case în stil florentin-maur, foarte modeste din punct de vedere al decorațiilor și simple, greu de comparat cu palatele sau pseudo-palatele elitelor bucureștene. Totuși, el utiliza deja acest limbaj

stilistic în 1931, la Constanța, pe strada Răscoalei din 1907 nr. 51 și pe strada C.A. Rosetti.

Urmează vila realizată de Ahile Ghiaciu și arhitectul Alexandru Iliescu, Vila Ezra Porn, din strada Emanoil Porumbaru nr. 31–32 (uneori indicată și la nr. 16), realizată în 1931–1932. Proiectul a fost modificat în timpul execuției: de la un limbaj inițial apropiat de stilul național, clădirea a evoluat către un stil care a virat spre registrul maur, primind câteva elemente ce anticipează și conduc la o apropiere stilistică foarte mare cu casa din strada Domnița Ruxandra nr. 26. În aceeași perioadă apar și vila lui Ioan Grefu și Enzo Canella, din strada Aleea Alexandru nr. 35, precum și vila Nanu, din Aleea General Lahovari nr. 33–35, la colț cu strada George Enescu, datată 1931.

Vila inginerului Constantin Bușilă, proiectată de Duiliu Marcu în 1932, reprezintă un alt reper al evoluției pe care am depistat-o. Această vilă nu este modernistă în sens strict. Ea păstrează detalii stilizate preluate din stilul național, care prefigurează însă evoluțiile ulterioare ale arhitecturii rezidențiale.



130. *Vila inginerului Constantin Bușilă, Washington 7*

În continuare apare lucrarea lui Simotta, casa Maria și colonelul Florescu, într-un limbaj deja modernist, situată pe strada Atena nr. 20. Adăugăm și vila lui Gheorghe Simotta, realizată în 1928, pe Aleea Patriarhiei.

Se adaugă casa prefectului de Brăila, realizată de arhitectul Toma Marinescu pe strada Visarion nr. 28, precum și vila Ernest Doneaud[134], construită în 1931, pe strada Roma nr. 44.

După aceste căutări, începe ceea ce am putea numi „epoca Zaharia", desfășurată în paralel cu lucrările unor arhitecți precum Ion Giurgea, Ion Berindei, Damian, Octav Doicescu și alții. Primele opere ale lui Alexandru Zaharia pot fi considerate, probabil, lucrările realizate pentru Adina Woronieka, pe strada Tache Ionescu nr. 25 (fosta strada Atena nr. 25). Se adaugă proprietatea Negreanu, din strada Dr. Lister nr. 55, realizată de George Damian. Ulterior, în jurul anului 1933, urmează imobilele din Piața Cantacuzino, realizate de Alexandru Zaharia, precum și lucrarea lui Constantin Joja pentru casa Traian Garofița, din 1934, situată pe strada Amiral Murgescu nr. 23. În același context cronologic trebuie menționate și casa inginerului Caranfil, proiectată de Octav Doicescu în 1934, pe strada Émile Zola nr. 2, colț cu strada Rabat sau imobilul din strada Urali 6, realizat în 1934 de arhitectul Ion Giurgea, prezintă un ancadrament similar, dar nu identic, de o plastică individuală, la partea inferioară a ferestrelor principale.

Prin încadrarea în perioada de apogeu a unei treimi din imobilele analizate, se observă că stilul florentin-maur este, caracterizat în mare măsură de elemente decorative sau stilistice care provin din foarte multe zone istorice. Considerăm că o astfel de istorie intercalată stilistic se poate scrie pentru toate stilurile coexistente la acea vreme în București, deși diferența majoră este că majoritatea stilurilor moderne nu mai apelează la un vocabular arhitectural defensiv, medieval. Remarcăm totodată că prin trimiterile la arhitectura tradițională mediteraneeană, în mod special prin cromatica deschisă și prin liniile de olane utilizate ca un contur volumetric, ele recompun, în același timp o atmosferă de *loisir*, la care contribuie însăși aspectul fortificat. Castelul, fortificația în perioada interbelică devine un obiect turistic, care și-a pierdut sensul inițial. De asemenea, dacă în arhitectura romantică sau neogotică ornamentația, expresia vizuală și materialele constructive aveau rol definitoriu și articulau un mesaj istoric unitar, în cazul stilului florentin-maur trimiterile istorice sunt multiple, dispersate și provin din epoci diferite. Aceste straturi de referințe, dificil de descifrat la nivelul culturii urbane de masă, au conferit imobilelor în stil florentin-maur o aură de mister și o identitate vizuală elitistă, care separa simbolic proprietarii de publicul larg.

Elementele stilului florentin-maur funcționează ca un amalgam de metafore, antiteze și simboluri istorice, cu o componentă elitistă accentuată și prin aspectul predominant de fortăreață. Abia în plan secund se poate vorbi

[134] *Idem*, „Imobil II Ernest Doneaud", în *Arhiva de Arhitectură*, disponibil la: https://arhivadearhitectura.ro/locuinta/imobil-ii-ernest-doneaud/ [5.08.2025].

despre un repertoriu de elemente stilistice, considerăm, mult mai divers ca sursă față de stilurile *Revival*.

Edificiile relevante pentru stil sunt caracterizate, la nivel formal, prin volumetrie brută, aspect fortificat obținut prin masivitatea volumelor și prin elemente defensive – mașiculi, portaluri de acces, contraforți, asimetrie, tencuială de tip *calcio vecchio* și cromatică dominant cafenie. La nivel de detaliu, sunt definitorii citatele istorice, repertoriul ornamental în stuc, piatră sau similipiatră, utilizarea lemnului și a fierului, precum și inserarea explicită a arcului frânt sau a colonetelor cu proporții flamboiante, elemente care contrastează cu masele opace ale volumelor și produc efecte vizuale de suplețe și prestigiu istoric.

Unele dintre cele mai reușite exemple – care conferă grupării o valoare semantică și compozițională ridicată prin claritatea proiectării, unicitatea și misterul lor – sunt imobilele din str. Paris 19, Paris 57, Muzeul Zambaccian 21 – deși se apropie mai mult de tipologia joasă, mediteraneeană de arh. Dori Galin Gorlinger[135], Emanoil Porumbaru 76, Popa Soare 50, Popa Soare 52, Popa Soare 55 (il. 303), G. D. Mirea 9, Petre Herescu 3, Dimitrie Drăghicescu, Dr. Lister 28, bd. Eroii Sanitari 79, Roma 10, Stockholm 17 (il. 140), George Enescu 14, Aleea Alexandru 5 (il. 218-9, 286, 237), George Vraca 7, Dacia 21, Dacia 43 (il. 307), Muzeul Zambaccian 14, Muzeul Zambaccian 19, Emile Zola 2A (il. 145, 193, 245-6, 258), Washington 25 și altele. În categoria premergătoare a capodoperelor se înscriu și două imobile din Constanța – Vila Șuțu (il. 53-53) și Vila Cerchez –, realizate de Grigore Cerchez, a doua finalizată de nepotul acestuia, Nicolae Cerchez, dar și Palatul de la Balcic.

În concluzie, stilul florentin-maur îmbină, pe de o parte, elemente occidentale cu elemente orientale, iar pe de altă parte, surse academice, științifice, cu surse intuitive și regionale. El conjugă romantismul cu modernismul și funcționalismul și constituie unul dintre ultimele curente arhitecturale care refuză să renunțe la simboluri ale trecutului și la vocabularul decorativ al perioadelor preindustriale, precapitaliste și presocialiste.

Într-o epocă în care stilurile artistice erau supuse unei rapide divizări și disoluții, în favoare unor expresii inovatoare și profund inovative, stilul florentin-maur a asimilat spiritul timpului și spiritul locului în perioada interbelică, dobândind un potențial real de unicitate în arhitectura capitalei și a regiunii. Acest caracter nu este în mod explicit „național", precum în cazul stilului național, ci este unul involuntar vernacular, intuitiv și colectiv, de tip

[135] Andrei Bîrsan, Raluca Niculae, Sidonia Teodorescu, et alii, *Dicționar al arhitecturii românești moderne (sec. XIX, XX, XXI),* 2014, https://issuu.com/dictionaruar/docs/01dictionar_arhitecti_dh, [28.06.2020], p. 134.

„autor anonim”, în sensul lipsei unui program oficial de constituire, așa cum a existat în fondarea stilului național în arhitectură.

Acest stil este, așa cum notează cei trei autori consacrați, ancorat în curentul *Mediterranean Revival*, însă în București el capătă o expresie locală distinctă. Considerăm că această particularizare se datorează, pe de o parte, parcelarului de dimensiuni reduse, care a impus o volumetrie mai elansată, iar pe de altă parte, unor formule de gust autohton istorice, întipărite în mentalul colectiv al arhitecților și al locuitorilor orașului București, aspecte pe care le vom discuta în capitolele următoare.



131. *Bd. Eroii Sanitari 79*



132. *Paris 19*



133. *Paris 57*



134. *Muzeul Zambaccian 21A*



135. *Dimitrie Draghiescu 2*



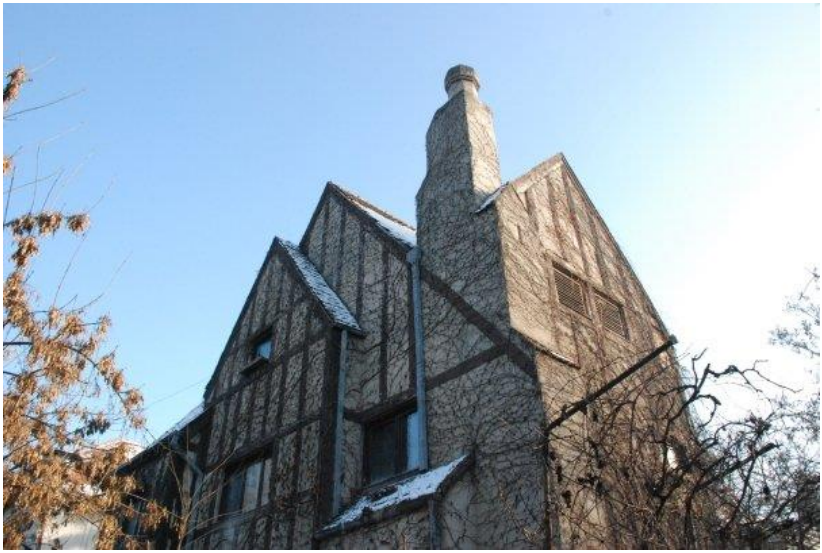
136. *Muzeul Zambaccian 19*



137. *Finlanda 6*



138. *Grigore Mora 3*



139. *Sofia 4*



140. *Stockholm 17, arh. Nicolae și George Damian*



141. *Poet Andrei Mureşanu 25*



142. *Mureşanu Andrei poet 8*



143. *Roma 1*



144. *Varşovia 7*

Așadar, cât este de oriental, și cât este de occidental stilul florentin - maur? Și cât este latinitatea latină? Încadrarea la curentul mediteraneean l-ar apropia de ideea de latinitate și de occident. Însă din analiza influențelor orientale și occidentale, prin filieră academică dar și organică, preluări autohtone, considerăm, că formele de vârf ale stilului florentin-maur, își extrag repertoriul arhitectural și decorativ atât din arhitectura regională balcanică, cât și din filonul islamic de tip mudéjar, transmis prin intermediul sinagogilor europene, precum și din structurile orientale preexistente speculate încă din primele etape ale stilului național.

În același timp, subcategoria mediteraneeană — mai apropiată de tipologiile dezvoltate în Statele Unite ale Americii și practicată la noi de un număr restrâns de arhitecți, precum Simotta și Octav Doicescu — se apropie mai mult de un modernism epurat și de o ideologie simplificată a stilului național. Aceste formule sunt, însă, mai îndepărtate de ceea ce considerăm esența arhitecturii reprezentative pentru spațiul mediteraneean propriu-zis.

Păstrarea denumirii de „florentin-maur" este preferabilă din punct de vedere a incorporării urbane a celor două mari bazine de influență stilistică, tocmai datorită dublei sale filiații, orientale și occidentale. Elementele cele mai semnificative și fertile rămân sacnasiul, fragmentarea volumetrică și ceea ce vom defini ulterior drept un sediment local de factură orientală, materializat în ancadramentul cu helix.

După această analiză stilistică și după defalcarea stilului în subcategorii, care, repetăm, poate fi aplicată și stilului Art Deco, modernismului, academismului francez sau stilului național, așa cum au arătat deja și alți autori — este important că, atunci când alăturăm exemplele considerate reprezentative, capodoperele, constatăm în continuare o diversitate stilistică remarcabilă.

În primul rând, identificăm o categorie puternic marcată de influențe balcanice, un orientalism sedimentat local, aproape internalizat în imaginarul arhitecților, al comanditarilor și al publicului. Observăm apoi formule cu elemente Fachwerk bine articulate, soluții de tip academist cu inserții renascentiste nord-europene sau mediteraneene, referințe explicite la modelul Palatului Dogilor (il. 21), formule apropiate de stilul național, dar distincte de acesta, precum și inserții de modernism clar recognoscibile. În ansamblu, nu există o formulă unitară, ci o pluralitate coerentă de direcții.

# Repertoriul morfologic și decorativ-stilistic
## Volumetrii, materiale, citate și rezonanțe ornamentale

Ingredientele stilului, sau elementele morfologice enunțate în teza de doctorat a arhitectului Popescu[136], sunt următoarele: portalul, accentele verticale – turnurile, bovindourile, loja, ferestrele bifore, trifore și cvadrifore, balconul, pergola, nișele, materialele constructive (olanele, lemnul, feroneria, tencuiala *calcio vecchio*), cărora li se acordă un spațiu restrâns în textul cercetării.

Totuși, arhitectura stilului florentin-maur, care se regăsește cu precădere în arhitectura civilă – case, vile, imobile de raport, blocuri, este definită în primul rând de volumele compacte, cu aspect de fortăreață, de tencuiala în *calcio vecchio* dar și de o serie de elemente preluate din diverse stiluri istorice, care conțin diferite semnificații medievale, romanice și gotice. Aceste elemente, și mai ales aceste semnificații vor fi investigate mai în profunzime în pasajele următoare, de asemenea, proveniența lor istorică.

Printre aceste elemente se numără: contrafortul, garguiul, coloneta, coloneta în torsadă, colonada, capitelul, bandoul, bosajul la extremitățile clădirilor sau la soclu, coloana geminată, arcatura, consola din lemn puternic profilată – originală, atipică, cartușul ori traforul cu desene cu iz oriental, profilatura din piatră sau similipiatră la ancadramente, fierul forjat – la garduri – și grilajul dantelat la ferestre, grotescurile din stuc (sau tencuială accentuat modelată), aparatul de intrare de tip castel sau grotă, precum și mașicului falși.[137]

În plus față de analiza semnificațiilor pe care le poartă elementele decorativ-stilistice ale stilului florentin-maur, vom analiza în capitolul următor și modurile neobișnuite în care acestea sunt așezate în operă : capitel fără coloană și fără soclu sau așezat pe o coloană scurtă – la baza clădirilor, deformări, elemente nou compuse – motivul coliviei sau al tabloului exterior.

La acestea se adaugă un element specific, care funcționează ca o amprentă stilistică, neobservat de arhitectul Popescu, anume ancadramentul cu helix – prezent la partea superioară, inferioară, laterală sau, uneori, pe toate laturile ferestrelor, și care considerăm că este unul dintre cele mai reprezentative și definitorii elemente ale stilului. Acesta va fi studiat în capitolul consecutiv.

---

[136] D. Popescu, *Filonul mediteraneean*, pp. 62-65.

[137] Toate elementele decorativ-stilistice menționate în acest fragment al cercetării au fost verificate și analizate în baza consultării *Dicționarului de artă* I. Cios, C. Demetrescu, V. Dene et alii, *Dicționar de artă..* , vol. I, II.

În general volumetria epurată de decorații și cu ferestre de mici dimensiuni, elementele de fier forjat, aparatul intrarii creează o atmosferă fortificată, presupunem din două motive. Primul este preluarea volumetriilor balcanice închise, ferite de soare dar și cu un caracter fortificat, și al doilea este copierea unor mecanisme vizuale prin care arhitecții și proprietarii aspiră la prestigiul castelelor vest-europene, dar și islamice. La stilul florentin-maur, față de celelalte ramuri ale eclectismului paralele, în mod special cele care luau forme concrete ale academismului francez, se distinge o epurare de bosaturi renascentiste și clasice care se manifestă prin pereți plați, marcați de inserții punctiforme, lirice, sinuoase, uneori misterioase și amestecate stilistic care nu funcționează ca o garnitură continuă, ci ca un sistem de citate istorice. Atât la imobilele de raport, cât și la construcțiile civile și chiar la unele sinagogi, indiferent de dimensiuni, se păstrează o aură de fortificație. Aceasta provine din volumele compacte monocrome de culoarea pietrei și absența acoperișului familiar arhitecturii tradiționale, din tratarea tencuielii, din rarefierea sau austeritatea decorației pe fundalul rugos al *calcio vecchio*, precum și din contrastul vizual cu arhitectura națională sau eclectic-academic-istoristă, cantitativ mult mai încărcată ornamental și cromatic, stiluri dominante cantitativ. La această percepție contribuie și elementele precum coloanele filiforme gotice, arcul frânt, turnul, mașicului sau elementele de fier forjat, care toate invocă un imaginar istoric al castelelor.



145. *Emile Zola 2A*



146 – 150. *Atena 2/ Calotești 1/ Ecaterina Teodoroiu 27 / Emile Zola 2/ George Enescu 7*



151 - 156. *Frumoasă 26/ 7 Monsenior Vladimir Ghika / Ion Călin 22/ I.L. Caragiale 7bis / Mircea Vodă 14 / Muzeul Zambaccian19*



157 -162. *Poet Andrei Mureşanu / Occidentului 44 / Speranţei 13 /*
*Ermil Pangratti 8 / Ermil Pangratti 142 / Roma 1*



163 – 167. *Paris 57 / Silvestru 18 /*
*V. Conta 1/ Muzeul Zambaccian 14 / Muzeul Zambaccian 21A*



168. *Roma 17. Expunere care evocă expozițiile de arme din palatele nobiliare*

Această atmosferă de fortificație se regăsește de la cele mai mici locuințe – chiar și la cele de tip vagon remodelate stilistic – până la cele mai impunătoare imobile de raport, reprezentând poate trăsătura cea mai pregnantă a stilului. La această aparență generală a volumetriei contribuie semnificativ gama cromatică unitară, tonurile nisipii și textura similară și turnurile extrem de expresive pe care doar unele dintre acestea le au, însă chiar în lipsa lor, familia stilistică este asociată mental, de către privitori, cu bastionale rotunde și aproape complet lipsite de decorații. Una alt element care contribuie semnificativ este aparatul intrării, care trimite și el spre atmosfera castelelor medievale.

Deși simetria eclectismului este abandonată – foarte puține imobile păstrează simetria fațadelor, există un echilibru compozițional-spațial și o dispunere armonioasă a elementelor stilistice, și uneori există o simetrie parțială a fațadelor.

Materialele constructive utilizate – tencuiala specifică *calcio vecchio*, rugozitățile variate ale paramentului (stropiri, desenări, diverse tehnici de execuție), bosaje, fier forjat, grilaje la ferestre și garduri, lemnul în formule *Fachwerk*, grinda în consolă, buiandrugul aparent, stucatura, olanele, piatra sau similipiatră – amplifică, prin simpla lor prezență fizică și cromatică, amplifică latura de trecut misterios a compoziției. Lectura vizuală a acestor formule istorice, care aparțin ca forme perioadei medievale, antrenează și o

lectură subconștientă ale categoriilor de evenimente și de lupte pentru putere și pentru supraviețuire care au fost corelate.

Elementele de feronerie sunt extrem de variate și amplifică același mecanism al evocării: ferecături și ținte la uși, lampadare, grilaje, marcaje decorative cu aspect fortificat, gotic sau zoomorfic (gargui).

Este interesant că, uneori, stilul florentin-maur integrează fără dificultate paramentul de cărămidă aparentă, fără a pierde coerența stilistică, dat fiind că aceasta era un element specific arhitecturii neogotice bucureștene (inclusiv la Catedrala Sf. Iosif, biserica Anglicană sau unele reședințe) și poate și a utilizării cărămidei în stilul național.

Modenatura paramentului este, în general, de două tipuri: orizontală și punctuală. Elementele orizontale, sau dispuse în câmp, includ: bandoul (banda lombardă), denticulii, friza, galonul, grotescurile – arabescuri și frunzișuri (derivate din repertoriile de grote antice), imbricația, *entrelacs*, lujerul, meandrul. Se întâlnesc deseori câmpuri decorative orizontale compuse din arcade și anfilade de goluri, marcate prin alte elemente orizontale simple, uneori prin câmpuri de baluștri ori traforuri, sau prin geometrii *Fachwerk*. Aceste decorații dantelate orizontale trimit către ornamentica islamică, prezentă în spațiul românesc de la Biserica Fundenii Doamnei, însă aici sunt dispuse în câmpuri geometrice riguroase și repetitive. Exemple relevante se află pe străzile Poet Andrei Mureșanu 17 și Dumbrava Roșie 8. Elementele punctuale pot fi simple: cartușul, grifonul (provenit din Orientul Antic), guri pătrate sau cilindrice de aerisire, *entrelacs* (Orient), mascaronul, rozasa (gotice), nișa/ocnița, traforul (local).

Aceste elemente decorative rarefiate și compuse cu volumele închise și izolate pe parcele, de multe ori fără aalipiri la calcan și inconjurate gradini bine studiate, sunt dispuse echilibrat și armonios, fără a impune simetrie : Aleea Alexandru 40 (il. 36, 229), Atena 8, Paris 19 și 57, Roma 1 (il. 20, 143, 217, 225, 227, 241).

Elemente pe care le considerăm din categoria celor care dau aerul de fortificație pot fi considerate de unii autori pitorești, în orice caz, ele compun o atmosferă de fortificație și de mister: portalul, intrarea tratată ca un element de curtină, bosajul, contrafortul, elemente Fachwerk, garguiul, mașicului – folosite adesea punctual și contrastant, mai ales la balcoane. Cele mai importante prin amploare și impact vizual sunt însă gardul, grădina și pergola, care merită un studiu detaliat separat.



169 – 176. *Alecu Russo /Aleea Alexandru 5 / Aleea Alexandru 35/ Aleea Alexandru 40 / Dimitrie Orbescu 4 sau 6 / Dacia 42 / Braziliei 9*



177 – 184. *Alecu Russo 21 / Aleea Alexandru 24/ Aleea Alexandru 35 / Atena 8/ Dacia 21*

Banda lombardă, derivată din preluarea locală a decorațiilor edificiile de cult din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, este uneori preluată la case, vile și imobile de raport ale stilului florentin-maur sub forma unei linii sinuose în coronament, stilizate. Uneori această linie decorativă la coronament, sau un efect similat poate fi obținută prin olane sau frize decorative variate. Ea poate apărea și ca reinterpretare la balcoane, volume în consolă sau la marcarea ancadramentelor ferestrelor : Grigore Alexandrescu 79, Ion Călin 22 (il. 283), Jean Louis Calderon 22 (). Decorațiile sinuoase orizontale evocă astfel caracterul benzii lombarde de secol al XIX-lea aplicate pe edificiile de cult din regiune.



185. *Occidentului 44*



186. *Atena 22*



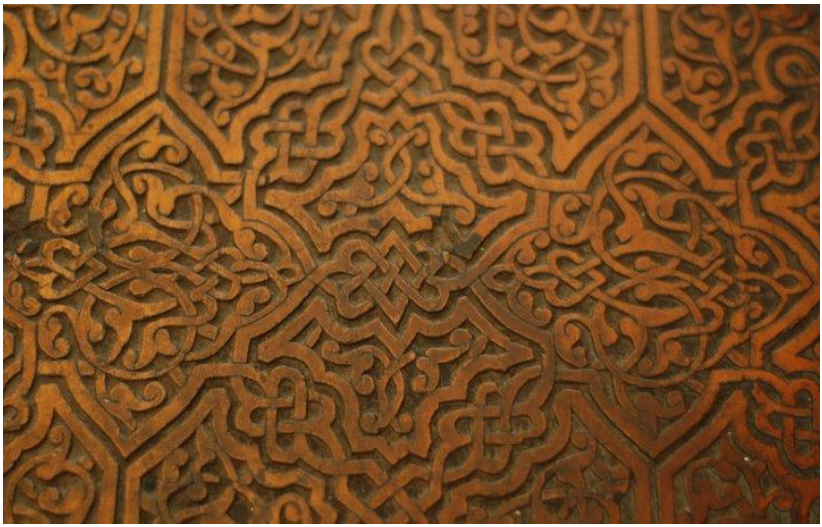
187. *Londra 39*

Motive decorative de tip entrelacs sunt prezente la fațadele clădirilor studiate, și aceastea cu o genealogie mai îndepărtată. La Biserica Înălțarea

Domnului – Domnița Bălașa, pridvorul cu fronton palladian prezintă o exuberanță orientală a basoreliefurilor vegetale și geometrice din registrul superior. Astfel de decoruri se regăsesc la Marele Templu Coral (il. 50) din Strada Sfânta Vineri (1864–1866, renovat 1932–1945), la Sinagoga din Cetate din Timișoara (1863–1865) și la numeroase alte exemple unde apar câmpuri decorative de inspirație islamică, în tonalități monocrome sau pastelate, din registrul cromatic al pământului și nisipurilor.

Un motiv istoric similar cu motive de inspirație orientală (armeană–caucaziană), apare pe piatra de mormânt a lui Radu I Basarab la Biserica Sf. Nicolae Domnesc din Argeș și la Cotemeana, într-o tehnică asemănătoare celei întâlnite, numită *meplat*[138].

O analiză mai detaliată a tencuielilor de tip calcio vecchio poate fi utilă și poate indica o funcționare a acesteia ca și câmp decorativ de factură orientală, însă modernizat și subtil, așa cum se vede la imobilele din str. Bruxelles 14 și Paris 19, dar și la altele. Acest joc de umbre fac, în cele din urmă ca întreaga compoziție să fie percepută mai plină. Aspectul ar fi diferit cu o tencuială lipsită de ritm.



188. *Câmp decorativ oriental, Muzeul Brăilei*

[138] George Oprescu, *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, Editura Academiei R.P.R., București, 1958, p. 54.



189. *Bruxelles 14*



190. *Paris 19*



191. *Londra 39*

În același fel ca și asperitățile tencuielii funcționează o mare parte dintre elementele de feronerie, ca și la exemplul din str. Londra 39 (il. 191) și tot în aceeași direcție se înscriu și traforurile de factură brâncovenească, inclusiv cele geometrizate sau cele obținute prin suprapuneri de olane în parapetul balcoanelor.

Învelitoarea poate fi plată – de tip terasă sau în pantă. Acoperișul piramidal sau în două ape, asimetric este relativ prezent la locuințe sau imobile de dimensiuni mai mici, în timp ce imobilele investiții au de multe ori acoperiș plat. Atunci când este prezent, acoperișul în două ape sau mai multe – mai ales în gruparea tipologică *Fachwerk* – evocă fațadele cu timpan sau pinion din arhitectura gotică civilă. Frecvent, coronamentul este marcat de o profilatură ce reinterpretează banda lombardă sau coronamentele cu mașiculi specifice arhitecturii gotice florentine de tip Palazzo Vecchio, reinterpretate modern, sub forma modilioanelor sau a două rânduri de olane dispuse ondulat, ori sub forma traforurilor din lemn.

Se mai întâlnește polata largă preluată din arhitectura otomană (il. 193), similară celei din imaginile de epocă ale Hanului lui Manuc, uneori înfundată cu șindrilă și sprijinită pe console din lemn. La imobilele din gruparea post-fanariotă se remarcă acrotere metalice, similare ciocârlanilor tradiționali dar și elementelor gotice, însă reinterpretate.



192. *Andrei Mureşanu, poet 3*

Tratarea intrării ca pe un aparat medieval occidental, preia și din importanța pe care aceasta o are atât în arhitectura civilă islamică[139], unde purta adesea mesaje sociale sau simbolice. Acest obicei pare să fi fost adoptat și în stilul florentin-maur: intrarea – asemenea ferestrelor – primește un tratament arhitectural simbolic și chiar magic. Ea este protejată, ascunsă, frecvent subdimensionată și plasată excentric, în antiteză cu imobilele epocii, care îi acordau un loc central și generos. De asemenea, este adesea apărată de ziduri laterale cu aspect fortificat, și preia și din aspectele vizuale și simbolice ale aparatelor de intrare ale fortificațiilor vest-europene medievale sau istorice.

[139] J. Dikie, O. Grabar, E. J. Grube et alii, *Architecture of the Islamic..*, *Passim.*



193. *Emile Zola 2A, polată și volumetrie otomană*



194 – 203 *Emile Zola 2 //Frumoasă 26 / Monsenior Vladimir Ghika 7*
*Londra 39 / Cântărețul Macarie 4 / Nicolae Filipescu 31 / Paris 12 / Paris 19*

Arcele și arcaturile sunt frecvent utilizate și sunt un element definitoriu al fațadelor în stilul florentin-maur. Arcul frânt este specific stilului, dar nu omniprezent: se folosesc și arce în plin cintru, în acoladă (Paris 19; George Vraca 7), treflate (Poet Andrei Mureșanu 31), hibridizări între arcul frânt și cel treflat (Dacia 42), sau alungiri expresive (Braziliei 12). Se întâlnesc arcuri singularizate sau în arcaturi subcintrate, supracintrate ori cu proporții anistorice.

Arcada lojelor, a balcoanelor, a lojei de turn sau a ferestrelor alipite cu colonete adosate ori libere contribuie la lirismul volumului și la transparența fațadelor, sugerând comunicarea locuitorilor – „castelani" cu exteriorul. Uneori se utilizează arhivolta complexă cu feston, de inspirație romanică.



204. *Bărăția, Câmpulung*



205. *Zona str. Caracaș Consantinache, București*

Arcul frânt, derivat al arcului în potcoavă este prezent și în alte contexte în spațiul românesc, atât în arhitectura istorică – Ansamblul Bărăției din Câmpulung (il. 204), cât și în stilul național (il. 205).

Coloanele și colonetele sunt elemente stilistice definitorii, uneori transformate în menouri. Predomină coloanele filiforme de inspirație gotică sau coloanele geminate în imobilele de apogeu, precum și coloanele scunde sau retezate în zone cu influențe naționale sau neo-romanice. Ele pot fi dispuse pe mai multe niveluri sau în crescendo la casa scării. Este frecventă și coloana în torsadă. Uneori apar caneluri în zig-zag, în locul celor clasice.

Capitelul gotic cu croșete este preferat, dar se întâlnesc și capiteluri amestecate în contexte rare (Paris 19; Roma 1 – il. 20, 143, 217, 225, 227, 241). În imobile mai vechi ( zona Nicolae Filipescu; Ecaterina Teodoroiu 8) sau mai puțin rafinate, unde apar capiteluri cilindrice modeste sau lipsesc complet.

În alte situații, coloana se transformă în menou, la imobile moderniste, sau în montant, la cele de apogeu, unde montanții servesc ca suport pentru decorațiile grotești din stucatură (Londra 23 – il. 16, 267).

Este relevant faptul că, spre deosebire de arhitectura gotică, unde coloneta filiformă este absorbită în masa ornamentală, în stilul florentin-maur utilizarea punctuală (2–7 exemplare), repetată moderat pe verticală, creează

un efect plastic specific. Stilul preia o gamă largă de tipuri de coloană: canelată, anelată, în torsadă, fasciculată, înnodată sau solomonică.

Fereastra – fantă este vizibilă uneori, chiar pe mai multe etaje în zona circulațiilor verticale. De asemenea fereastra biforă, triforă, cvadriforă, pentaforă sau chiar în anfiladă cu multiple variațiuni, este frecventă.

Însă loja și balconul sprijinit pe console sunt tratate simbolic, în contrast cu caracterul fortificat al volumetriei generale. Ele sunt elemente „vii", pozitive, noduri ale comunicării și spații de priveală, și se inspiră atât din tradiția foișorului brâncovenesc cât mai ales din tradiția sacnasiului sau lojelor închise balcanice, așa cum întâlnim în orașul Nessebar (il. 206).

Bovindoul sau hibridizările sale cu rezalitul, balconul și loja au și ele o aură fortificată, protejată, dar sunt totodată intens decorate, marcate stilistic ca puncte de deschidere esențiale și poartă și o atmosferă de loisir de litoral, însă din zona litoralului Mării Negre, din stațiunile bulgare sau românești.

Este dificil de urmărit distincția în elementele de tip bovindou occidental și sacnasiu balcanic, însă considerăm că majoritatea lojelor înschise ale stilului florentin-maur au o legatură vizuală și de semnificație directă cu zona Balcic și ideea de loisir dar și imagine otomană ( il. 206-208), implementată de curtea Reginei Maria și preluată apoi la majoritatea capodoperelor stilistice.



206. *Șir de locuințe, Nessebar, Bulgaria*



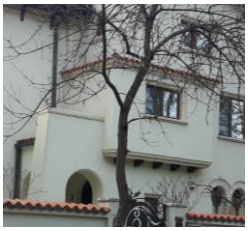
207. *Palatul regal de la Balcic, Vila*



208. *Mashrabiya la locuințe istorice, Jeddah (Al-Balad), Arabia Saudită*



209. *Grigore Cerchez 8*



210. *Grigore Mora 9*



211. *Paris 19*



212. *Zambaccian Muzeul 21*



213. *Paris 57*



214. *Rosetti 16*



215. *Paul Greceanu 11*



216. *Roma 1*



217. *G. D. Mirea 3*





218-219. *Aleea Alexandru 5*



220. *Dr. Carol Davila 79*

## Figuri de stil vizuale

### Anagrame, metafore, deformări, exagerări, bizarerii și fabulații

Am observat existența unor simptome vizuale moderne care funcționează în arhitectura stilului florentin-maur ca și în literatura, și mai ales poezia românească a perioadei interbelice, perioadă în care poeții cei mai cunoscuți își generează construcția unui limbaj liric propriu.

Curentele literare interbelice au fost traversate de două mari direcții ideologice: sincronismul și tradiția, în același fel în care forțele politice se polarizau în jurul europeniștilor și tradiționaliștilor. În poezie, autori precum Ion Pilat, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, dar și avangardiștii români, au conturat un peisaj literar extrem de divers. Poezia românească interbelică s-a caracterizat printr-o varietate fascinantă de teme și modalități de expresie: a fost în același timp tradițională, religioasă, metafizică și avangardistă. Satul și peisajul rural au rămas, ca și în secolul anterior, surse fertile de inspirație, însă au fost supuse unor experiențe îndrăznețe de limbaj și formă. Astfel, poeții puteau fi tradiționaliști în tematică, dar moderni în expresie, reinventând lumea rurală prin procedee stilistice inovatoare. Trebuie amintită și atitudinea polemică a lui Eugen Ionescu, care, într-un gest critic radical, a susținut simultan că Arghezi este un creator de geniu și că ar putea fi considerat o nulitate, punând astfel sub semnul întrebării criteriile valorii literare și alimentând incertitudinile epocii.[140]

Formulele decorativ stilistice selectate din zone îndepărtate, sunt, de multe ori, ajutate de sintaxa specifică stilului florentin-maur pot fi considerate figuri de stil vizuale care funcționează drept: citate și anagrame, metafore, deformări, exagerări, bizarerii și fabulații.

Sintaxa stilului florentin-maur am mai fost expusă parțial și în capitolul ulterior, la descrierea volumetriei și a aspectului de fortificație. În primul rând, este vorba despre o epurare a decorației și despre o nouă atitudine față de decorație în raport cu stilurile eclectice. În primul rând se produce renunțarea la simetrie și, concomitent, adoptarea unei cromatici unitare, care funcționează pe un fond relativ opac. Ferestrele sunt rare, iar raportul plin–gol este net favorabil plinului. În acest nou context vizual, aplicarea elementelor decorative devine un gest muzeal. Clădirea începe să funcționeze ca un soclu pentru efecte artistice.

[140] K. Hitchins, *Op. Cit.*, pp. 364-370.

Această predominanță a suprafeței compacte permite configurarea unor cadre excelente pentru inserarea unor elemente decorative punctuale, provenite din registre istorice și vizuale diferite. Ele sunt adesea extrase din contextul lor originar – din spațiul temporo-geografic care le-a generat – și resemantizate într-o compoziție nouă, surprinzătoare. În același timp, se observă fie exagerarea unor motive, fie deformarea lor intenționată, ca procedeu de stilizare și de distanțare critică față de sursă.

În fond, nu avem de-a face cu un simplu colaj eclectic, ci cu un proces de selecție, condensare și tensionare a referințelor, unde plinul devine câmp activ, iar decorațiile – nu mai sunt ornamente redundante care umplu suprafețele, ci semne concentrat, aproape heraldic, într-un discurs arhitectural care operează vizual ca o narațiune muzeală.

Dintre elementele noi, compuse ale stilului, menționăm în primele rânduri prezența unui balcon de tip „colivie", care trimite, desigur, la imaginarul colecțiilor de păsări exotice deținute de familiile nobiliare în contextul proceselor de colonizare din Africa, procese ce au generat, în paralel, muzee de științe ale naturii, colecții de floră și faună și așa-numitele cabinete de curiozități. În cazul stilului florentin-maur, însă, acest element funcționează ca o sugestie simbolică a coliviei, transferă semnificația către o prezență umană specială, prețioasă sau delicată, asociată imaginarului unei domnițe protejate. Am identificat o serie de imobile în care apare această tipologie a bovindoului colivie: la intrarea Bitolia, pe strada Mihai Eminescu și pe strada Londra 23 (il. 16, 222, 267). Uneori acest motiv apare parțial și la balcoane, imobilul din str. G. Vraca.

În stilul florentin-maur, așa cum am arătat anterior, se confecționează o atmosferă fortificată și o epurare a decorației în raport cu majoritatea stilurilor anterioare, cu excepția modernismului și a Art Deco-ului, care manifestă, la rândul lor, o anumită rigoare academică în amplasarea ornamentului. În cadrul stilului florentin-maur, în care elementele sunt amplasate liber, apare însă o formă de comunicare nonvizuală cu privitorul, mai complexă decât în cazul stilurilor paralele sau a stilului național, care construiește în mod programatic imaginea unui spirit și al unui trecut autohton.

În schimb, stilul florentin-maur recompune și accesează un cadru geografic mult mai larg și elaborează o identitate asociată elitelor cosmopolite, turismului, circulației către Occident și a libertăților de mișcare, ideologice și a deschiderilor culturale, precum și a imaginarului regal, princiar și nobiliar. Aceste metafore sunt atractive atât pentru nobilii locali, cât și pentru noii îmbogățiți, care, printr-o arhitectură confirmată a elitelor, dorește să se afirme mereu în cercurile sociale mai înalte.

Această identitate este articulată printr-un aparat figurativ ce funcționează asemenea unui sistem de metafore și anagrame. Putem vorbi, în fond, despre un stil anagramatic: el juxtapune elemente vizuale occidentale și orientale, alătură garguie și frize decorative orientale, colonete gotice și acolade islamice, bovindoul balcanic și capitelul corintic, obținând astfel o compoziție nouă, misterioasă și plină de semnificații. Coerența vizuală a stilului derivă din cromatică, din rarefierea ornamentelor și, paradoxal, inclusiv din familia diversă a elementelor decorativ stilistice utilizată la toate imobilele stilului, care generează un sens arhitectural distinct.



221. *Finlanda 3*

Un alt simptom modern, sau o altă metaforă a stilului, este utilizarea cartușului decorativ, frecvent întâlnit la casele și palatele din Italia sau din Occident, unde acesta avea un rol esențial în afirmarea identității proprietarului. În cazul de față, însă, cartușele sunt goale (il. 221) sau strict decorative: nu conțin blazoane sau simboluri familiale. Ele reproduc doar conturul, rama unei identități lipsite de conținut. Acest cartuș devine astfel un simplu semn de prestigiu, un brand ornamental și simbolic esențializat.



222. *Londra 23, arh Dori Galin Golingher*



223. *Zona Popa Soare*



224. *Cotroceni 35A*

La imobilul din șoseaua Cotroceni 35A (il. 224) am observat o prelucrare particulară a tencuielii specifice stilului, și de altfel o extindere a ideii pe care am prezentat-o anterior, accea de tencuială de *tip calcio vecchio*, utilizată ca structură decorativă de câmp în repertoriul florentin-maur. Am identificat în cazul menționat un desen care sugerează chiar textura și asizele din piatră ale fortificațiilor pe care stilul le parafrazează. Este un *trompe-l'œil* al stilului florentin-maur, o subtilitate stilistică ce indică o altă direcție a modernității. Spre deosebire de structurile de câmp mai regulate întâlnite mai des, în acest caz compoziția este mai organică și evocă zidăriile din piatră seacă, probabil cu trimitere la tradiții constructive din spațiul balcanic.

O altă serie de simptome moderne stilistice, sau figuri de stil vizuale lucrează cu imaginea clasică a coloanei, pe care o caricaturizează prin retezări, alungiri, inspirații neuzuale, desprinderea capitelului de bază și coloană (ca și în pregătirea pentru admiterea la studii superioare în arhitectură).

Am întâlnit mai multe situații în care capitelurile sunt distorsionate sau apar fără coloană sau sunt sprijinite pe o coloană sau o bază foarte redusă. Considerăm că utilizarea acestor elemente cu rezonanță profund antică, care

trimit atât la lumea clasică grecească, cât și la practica muzeală din Renașterea italiană — unde fragmentele erau adesea expuse la sol, desprinse de ansamblul lor arhitectural originar — pot avea o semnificație ambivalentă. Pe de o parte, ele evocă tradiția muzeelor de antichități romane din lumea latină, italiană. Pe de altă parte, plasarea lor aparent ironică sau deconstructivă, specifică anumitor formule eclectice, poate fi interpretată drept o declarație de distanțare față de tradiționalism și față de structurile canonice rigidizate, în speță față de eclectismul care funcționa în paralel și care dezvoltase niște formule foarte elaborate.



225. *Roma 1*



226. *Emanoil Porumbaru 76*

Coloane fără capitel și fără bază apar și la golurile ferestrelor. În unele cazuri – probabil la imobile mai târzii sau mai simple, cum este cel din strada Paul Greceanu 39– apar fascicule cilindrice fără capitel și fără bază, asociate unei ferestre trilobate cu arce frânte. Rezultatul este un efect ciudat, atipic, întrucât elementul coloană apare diminuat prin lipsa componentelor sale definitorii.

O situație asemănătoare apare la etajul imobilului din strada Emanoil Porumbaru 76 (il. 226), unde între cele două ferestre ale fațadei principale există un capitel de inspirație corintică, fără coloană (sau cu o coloană extrem de scurtă), pe care se sprijină două arce de descărcare. Dimensiunea exagerată a capitelului, în raport cu absența coloanei, produce un efect vizual frapant.

La imobilul din strada Roma 1 (il. 20, 143, 217, 225, 227, 241), București, unde, la fațada principală, intrarea se face printr-un volum retras, în formă de arc în plin cintru, flancat în partea stângă de două capiteluri fără coloană, așezate direct pe un soclu dreptunghiular simplu, neprofilat, din piatră gri, iar în partea dreaptă de un singur capitel de acest tip. Capitelurile sunt de inspirație corintică, cu frunze de acant și elice; cele două situate în imediata apropiere a intrării, la stânga și la dreapta, sunt identice, în timp ce cel mai îndepărtat spre stânga diferă, fiind tratat cu o încrengătură de elice vegetale care evocă doar vag forma capitelurilor istorice, fără a o reproduce la fel de fidel ca cele apropiate intrării. Deși asemenea detalii pot trece ușor neobservate, ele dezvăluie creativitatea autorului, probabil și preferințele proprietarilor și spiritul modern al epocii.



227. *Roma 1*

La imobilul din strada Roma 1 (il. 20, 143, 217, 225, 227, 241) există coloane alungite pe înălțimea întregului etaj întâi, dispuse în dreptul unor ferestre cu parapet din elemente clasice, dar fără balcon funcțional. Aceste coloane alungite prezintă capiteluri florale alcătuite din trei rânduri de flori de tip margarete suprapuse, deformate încă din proiect, pentru a conlucra vizual greutatea antablamentului pe care îl susțin. Utilizarea elementelor florale la capiteluri este un motiv recurent al modernității epocii, prin care se respinge istoria, se refuză trecutul și estetica clasică, în favoarea unei estetici experimentale, tranzitorii, relativiste și critice.



228. *Dumbrava Roșie 26*



229. *Aleea Alexandru 40*

Tot în seria bizareriilor stilistice poate fi inclus și un capitol aparte dedicat fanteziei cu care au fost concepute capiteluri unicat, remarcabile prin ingeniozitate. De exemplu, la imobilul din strada Paris 57 se observă capiteluri de tip toscan cu influențe egiptene – însă lipsite de policromia caracteristică capitelurilor egiptene. Același imobil prezintă, la un alt gol de

fereastră, capiteluri cu croșetă, având la bază o floare de tip lotus, care susțin buiandrugul decorat cu croșetă, acestea nu au nici volumetrie egipteană, nici gotică, ci mai degrabă una romanică, dat fiind că se înscriu într-un trunchi de piramidă cu proporții apropiate de cele ale coloanelor compozite.

La câteva imobile – precum cele din străzile Alecu Russo 21, Dimitrie Odobescu 6, Dumbrava Roșie 26 (il. 18, 228), Paris 12, Jean Louis Calderon 21 sau Aleea Alexandru 40 (il. 36, 229) – se observă coloane cu un desen modern, cu un tip de canelură specială zigzagată alcătuită din trei sau patru linii paralele care își schimbă direcția după un ritm regulat, generând un efect de „frângere" a volumului cilindric. Inspirația este bizantină, romanică dar prin execuție, desenul pare similar tehnicilor de hașurare utilizate în trecut pentru umplerea suprafețelor.

În cazul coloanelor de influență romanică, acestea sunt adesea retezate și ridicate pe socluri înalte, precum la imobilul din strada Paris 12 (il. 230), unde intrarea principală se realizează printr-un portic de colț cu arce în plin cintru susținute de o coloană robustă și două coloane adosate.

Pe lângă forma teșită, coloana are și un capitel floral ale cărui petale amintesc de floarea-soarelui sau de margarete, însă pare „aplatizat" de greutatea volumului superior, proporțiile fiind mult reduse în raport cu cele ale unui capitel clasic, deși acestui element i-am găsit un corespondent identic în arhitectura istorică ortodoxă de secol al XVIII-lea. Efectul plastic este acela al „cedării" în fața forței gravitaționale – ceea ce contrazice, simbolic, chiar esența coloanei ca element portant.



230. *Paris 12*

Coloana este un element extrem de prezent în arhitectura stilului florentin-maur. De foarte multe ori se întâlnește coloana de inspirație gotică, cu croșetă, dar uneori acestea sunt supralungite pe mai multe etaje. Exemple apar și la imobile de raport – chiar blocuri – precum cel din strada Speranței 13, unde coloane adosate se desfășoară pe patru niveluri și se termină în capiteluri romanic-bizantine de tip impostă.



231. *Paris 19*

Imobilul din strada Paris 19 prezintă, între golurile unor ferestre, un ancadrament cu o fereastră geminată cu arce în plin cintru, despărțite de o coloană filiformă cu capitel în croșetă. Deasupra celor două arce se află un arc turtit, peste care se ridică o acoladă, toate încadrate într-un chenar dreptunghiular; câmpurile dintre acoladă și chenar sunt umplute cu motive vegetale plate. Același tip de desen – arcul turtit suprapus de o acoladă – apare

la bisericile muntenești: Biserica Domnească din Târgoviște (1583–85), Biserica Doamnei (1683), Biserica Fundenii Doamnei (1699) ș.a. Așadar, acolada, ca element local-regional, este suprapusă peste un tip de fereastră geminată de influență romanică occidentală, dar cu trăsături gotice.

Acest tip de creativitate – care îmbină influențe orientale și occidentale, este specific spațiului muntenesc și, mai accentuat, altor teritorii românești. Exemple relevante: Mănăstirea Stelea (il. 311), portalurile cu aspect goticizat de la Biserica Sfinții Împărați din Târgoviște, ancadramentele secolului XVII menționate în capitolul dedicat influențelor muntenești.

Elemente de tip citat, mult mai explicit formulate, întâlnim și în cazul imobilului din strada Polonă, Vila Tătărescu, unde este preluat un fragment realist din foișorul lui Dionisie de la Hurezi, la o scară aproape reală, sau cel puțin aparent fidelă modelului.

De altfel, majoritatea elementelor acestui stil sunt preluate din surse preexistente și funcționează asemenea unui repertoriu vizual, ca niște caiete de schițe ale studenților la arhitectură. Aceștia desenau modelele indicate în cadrul seminariilor, cursurilor și, mai ales, la examenele de admitere, le consolidau în timpul călătoriilor de studiu și operau ulterior cu un set de elemente istorice preferate sau indicate de profesori din locurile în care studiau, pe care le puteau propune și adapta în relația cu clienții.



232. *Tokio 8*

Multe dintre imobilele florentin-maure preiau elemente decorativ-stilistice din repertoriul gotic, profund dimetric în arhitectura de cult, însă le grefează asimetric, punctual, pe volume brute, cubice, moderne sau cu influență maură, unitare cromatic. Din aceste motive, efectul stilistic general se distanțează mult de cel al arhitecturii gotice.

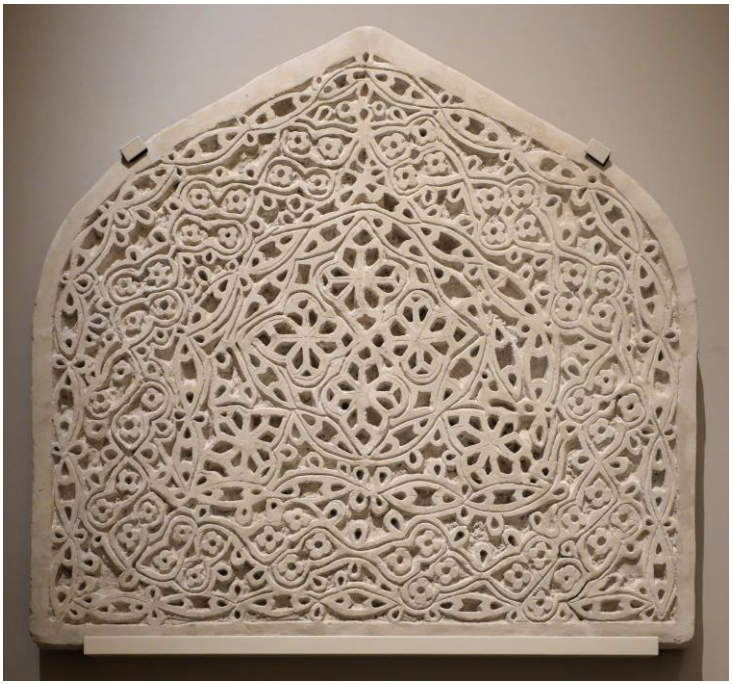
Sacnasiurile și bovindourile sunt locurile din care proprietarul poate simți siguranța din mediul de acasă, dar poate și privi haosul aglomerației urbane. În epoca medievală și în cea barocă, bovindourile erau anexe ornamentale și mai puțin elemente organice ale clădirilor. În special în etapa gotică, serveau adesea ca mici capele, cu un altar ce amintea de absidele bisericilor. În arhitectura islamică, există elementul *mashrabiya* – realizat din traforuri de lemn – care permitea vizibilitatea din interior spre exterior, limitând însă privirea din exterior spre interior, având și rol de răcire a aerului prin evaporare. Acest element oriental este uneri transferat la cadrul balconului, lipsit de funcțiunea sa islamică.



233. *Maria Rosetti 16*




234. *Paris 19*



235. *Mashrabiya fereastră, Oman*

Observăm și o abundență de simboluri și creații grafice. La imobilul din strada Paris 19, la intrarea în curte, un montant lateral prezintă capiteluri ce par istoriste, dar la o analiză atentă se observă motive moderne, de inspirație vernaculară: linii sinuoase, simbolul infinitului, motive solare stilizate, toate într-un grafism minimalist, încadrate de o frânghie.



236. *Ion Luca Caragiale 7bis*

La imobilul din strada I.L. Caragiale 7bis, un trafor solar conține zvastici repetate – simbol promovat de naziști în aceeași perioadă sau anterior, intercalate cu cruci și romburi. Modelul pare simetric, deși nu este, creând o iluzie de grafică istorică, dar aparținând de fapt repertoriului modern al epocii.

Stilul florentin-maur recurge frecvent la un bestiar mitologic și fantastic, uneori în legătură cu repertoriile gotic, renascentist sau brâncovenesc, dar adesea reinterpretat fantezist de arhitecți. Exemple brâncovenești: Aleea Alexandru 5 (il. 218-9, 286, 237), Varșovia 7 (il. 144, 242, 259). Influențe inspirate din ancadramentele Mănăstirii Cozia apar la imobilele din Tokio 7, Dumbrava Roșie 10.



237. *Aleea Alexandru 5*



238. *Jean Louis Calderon 22*



239. *Tokio*



240. *Tudor Arghezi 52*

În numeroase cazuri, bestiarul este reinterpretat realist-fantezist: Londra 39, Jean Louis Calderon 22 (il. 34, 238), Londra 8, Paul Greceanu 39, Speranței 21, Thomas Masaryk 29 (il. 116, 276), Tudor Arghezi 52, Muzeul Zambaccian 13 și 14, Vasile Lucaciu 68.



241. *Roma 1*



242. *Varșovia 7*




243. *Finlanda 7*



244. *Londra 39*



245. *Emile Zola 2A*



246. *Emile Zola 2A*

Imobilul de inspirație mediteranean-balcanică din strada Emile Zola 2A (il. 145, 193, 245-6, 258) prezintă, la grilajele ferestrelor parterului, medalioane cu semne zodiacale sau simboluri marine (racul și peștii). În plus față de bovindoul caracteristic volumetriei, ancadramentul inferior al ferestrei are o decorație cu helix, sub forma unui triunghi cu vârful în jos, rotunjit pe toate laturile și continuat cu două forme asemănătoare unor franjuri de draperie – întregul desen evocând faldurile textile.

La multe dintre imobilele clasice ale stilului apar balcoane pe console de tip mașiculi, foarte proeminente. Un exemplu este imobilul din strada Londra 39, unde un balconet minimal, situat în consolă, pe lungimea a patru uși, creează un aspect de fortăreață. Forme similare apar la Londra 19, Roma 10, Maria Rosetti 10 – unde un bloc cu 7 etaje prezintă, sub balcoanele registrului central, o friză de decorații între banda lombardă și mașiculi. Alte exemple: Frumoasă 26, Finlanda 17 (cu mașiculi în arc frânt), Paris 19 (desen modern, esențializat), Paul Greceanu 8 (friză continuă în consolă).



247. *Londra 39*



248. *Londra 19*

O particularitate a stilului florentin-maur o constituie capitelurile cu lotus, de influență egipteană, pe filiera art-deco, dar nu numai. Posibile paralele există cu sinagogile de influență maură, precum cea din Hobart, Tasmania (1845). Renașterea interesului pentru Egipt s-a datorat campaniilor napoleoniene și expedițiilor științifice, concretizate ulterior în publicația *Description de l'Égypte* (1826) și au avut reverberații în stilurile Art Deco.

Fascinația pentru monumentalitatea, masivitatea și geometrismul arhitecturii egiptene – precum și pentru cromatica sa unitară – a condus la adoptarea motivelor egiptizante în unele clădiri europene, americane și rusești (podul și porțile egiptene din Sankt Petersburg, prima jumătate a sec. XIX). În Europa, un exemplu timpuriu este sinagoga egiptizantă din Karlsruhe, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Sinagoga din Launceston, Tasmania, prezintă o fațadă trapezoidală cu volum central proeminent, tratată în linii oblice. Similar, în unele imobile florentin-maure apar contraforți aparent gotici, utilizați doar decorativ, dar cu efect vizual apropiat contururilor egiptizante.



249. *Alecu Russo 21*

La imobilul din strada Alecu Russo 21 (il. 249), de pildă, volumul central prezintă astfel de analogii, iar coloanele filiforme se termină în capiteluri ce combină influențe gotice (croșetă) și egiptizante (lotus).

Este posibil ca, prin intermediul direcției stilistice toscane – exemplificată și de imobile în stil național precum bd. Aviatorilor 5 sau Casa Pătrașcu (Ion Mincu, il. 53-53) – să fi fost preluată moda tencuielii *calcio vecchio* în arhitectura florentin-maură din București, inclusiv în zonele influențate de repertoriul egiptizant.



250. *Vasile Lucaciu 26*

Alte elemente-simptom moderne pot fi consolele de lemn care nu sprijină nimic, devenite elemente decorative, poate pentru a reda o atmosferă de ruină (il. 251) .

Acolada întoarsă se prezintă în două tipuri: la ancadramentele ferestrelor, sub pervaz, și într-o formă mai complexă, precum la imobilul din strada Paris 46, de Octav Doicescu, unde conturul golului de intrare, asociat unui portal maiestuos, este rotunjit la extremitățile superioare și prezintă un lob inferior căzut, fără a deveni propriu-zis o acoladă supraînălțată.



251. *Paris 46*



252. *Curtea Veche*

## Ancadramentul cu helix

### Sedimente locale, logică formală și particularitate stilistică

În cercetările noastre vizuale, de teren și ulterior în arhivele de imagini, am observat existența unui element decorativ particular, cu o posibilă genealogie într-un sediment decorativ-istoric de origine orientală, anume arcul în acoladă la care s-a revenit programatic și în arhitectura stilului național[141]. Față de poziționarea predominantă la partea superioară a deschiderii în stilul național, la stilul florentin-maur apare de multe ori perimetral, sau, în cazul unor arhitecți, predominant și la partea inferioară a ferestrelor. Este evidentă și coincidența cu influențe baroc, prin reducerea scoicii caracteristice, aflată de multe ori la partea inferioară a bovindourilor sau ferestrelor.



253. *Zona Piața Domenii, imobil cu grafisme-vrejuri contemporane*

Și mai există și metafora tabloului[142]. Ferestrele bisericești, decorate cu vrejuri și încărcate de o simbolistică subtilă, metaforă a luminii divine, filtrate, meditative — pe care o vom contura ulterior în text — oferă un punct de plecare relevant. În cazul imobilelor din perioada interbelică florentin-

[141] C. Popescu, *Le style National..., Passim.*
[142] K. R. Olwig, Representation and alienation in the political land-scape în *Cultural Geographies*, *12*(1)/2005, 19-40.

maure, observăm însă apariția unui număr mare de ferestre unice, concepute ca elemente distinctive, mai ales în cazul imobilelor florentin-maure. De altfel, această practică începea să apară și în stilul național, unde întâlnim, de asemenea, ferestre speciale, ferestre vedetă a compoziției, adesea sub forma ferestrei în acoladă.

Pictori moderni precum Henri Matisse, René Magritte, Caspar David Friedrich, Edward Hopper sau Salvador Dalí au reprezentat frecvent fereastra ca pe o privire deschisă către lume. În același timp, odată cu apariția și răspândirea fotografiei, lumea începe să se privească pe sine însăși și să își înțeleagă mai bine propria imagine. În pictura românească, artiști precum Ștefan Luchian, Theodor Pallady sau Camil Ressu au utilizat, la rândul lor, motivul ferestrei în compozițiile lor. Reflecțiile pictorilor moderni își au originea mai veche în pictură, încă din Renaștere, odată cu apariția ramei tabloului și tratatul lui Alberti, iar de atunci această tratare a ferestrei ca tablou a avut parcursul ei. În modernitate, fereastra devine astfel un subiect de reflecție: ea funcționează ca un prag între lumea interioară și cea exterioară, ca sursă de lumină și ca punct de comunicare între interior și exterior. Se conturează astfel o dimensiune legată de modernitate și de transformarea sensibilităților. Gândirea devine mai complexă în perioada modernă, fapt care se reflectă și în poezie. Această evoluție se leagă de schimbările culturale și sociale ale epocii — de la afirmarea drepturilor femeilor până la reflecțiile asupra sensului vieții apărute mai ales după Primul Război Mondial — și de întregul climat de sensibilități care se dezvoltă și în poezia interbelică românească. Fereastra ca temă în artă face parte din același proces de dezvoltare a sensibilității moderne. În cazul stilului florentin-maur, fereastra capătă un sens metaforic de relaționare între interior și exterior, între lumea dinăuntru și cea din afară. Fereastra este locul în care lumea exterioară se deschide, dar și unde lumea interioară se închide[143].

Această fereastră-ramă funcționează, într-un anumit sens, ca și acele colivii decorative pe care le-am menționat ca bizarerii ale stilului și care apar destul de frecvent. Ea sugerează o anumită poziționare socială: casa devine un portret al proprietarului. Lumea privește către o ramă dincolo de care se află o personalitate — poate feminină, poate masculină, o personalitate a culturii, o persoană percepută ca diferită și care dorește să fie percepută ca diferită. Se construiește astfel imaginea unei elite care dorește să fie văzută ca orientată spre viitor, care face parte dintre acei oameni care au prins valul modernității, al puterii, acel val ascendent al epocii.

Ipoteza noastră este că în arhitectura istorică – religioasă, civilă și chiar în arhitectura modernă a stilului național arcul cu acoladă și

[143] *Idem.*

ornamentele de tip vrej sunt o prezență continuă, în diverse familii de forme, de tehnici și de migrații, aplatizări, supraînălțări, dublări, geometrizări, evoluție care a continuat organic până recent. Cercetările noastre în această ipoteză sunt realizate din două perspective. Prima este cea formulată de Rudolf Arnheim[144] în lucrările sale dedicate psihologiei percepției și gândirii vizuale. Din această perspectivă, acoladele, helixurile, curbele și contracurbele întâlnite la ancadramentele cu helix ale stilului florentin-maur pot fi interpretate ca o recuperare a unui concept vizual organic, care funcționează ca un „personaj" istoric și care, în timp, intră în diferite roluri, se transformă, migrează, se complică, se înalță, se atrofiază sau se deformează, asemenea fenomenelor vizuale mai recente analizate în capitolul „Figuri de stil vizuale" ale stilului florentin-maur. Este vorba despre un proces continuu, identificabil în arhitectură, din secolul al XV-lea, până recent. Accesul la acest sistem de concepte – la aceste familii stilistice ale arcului în acoladă din spațiul nostru – se realizează, în primul rând, prin expunere vizuală și prin simpla apartenență nativă geografică. Formele repetitive se imprimă în subconștient și participă la formarea și educația arhitecților Școlii de Arhitectură din București, dar și a viitorilor studenți, ca simpli locuitori a unui spațiu încărcat de astfel de forme, încă dinaintea parcursului lor universitar.

A doua perspectivă este una care ține de istoria pedagogiei universitare și de nașterea disciplinei de protecție a monumentelor istorice (vezi cap. VI), care a venit cu o studiere cât se poate de aprofundată a acestor forme. Generația arhitecților care a absolvit în anii '30 și care a profesat în stilul florentin-maur a aparținut unei promoții formate prin practica sistematică a releveelor monumentelor istorice. Profesorii lor îi conduceau către monumentele esențiale ale spațiului românesc pentru a realiza măsurători și desene detaliate. Mulți dintre arhitecții stilului – precum Ghe. Simotta, Ion Giurgea, Tiberiu Niga, I. Mandi, P. Miclescu, S. Miclescu, Ada Zăgănescu, Emil Călinescu, H. Delavrancea Gibory, Ion Boceanu, Joja, Mircea Enescu[145] și cel mai probabil majoritatea – au realizat relevee ale monumentelor istorice, iar unele dintre acestea le vom analiza în ultimul capitol. Releveele acestea conțineau desene extrem de elaborate ale decorațiilor, ancadramentelor din piatră, portalurilor, ferestrelor, capitelurilor și coloanelor. Ornamentul litic era studiat prin secțiuni, planuri și vederi frontale randate, măsurate și desenate cu mare acuratețe – o practică care

[144] R. Arnheim, *Visual Thinking..., Passim.*

[145] Dintre autorii stilului identificați în Arhiva de relevee. Departamentul de Istoria & Teoria Arhitecturii și Conservarea Patrimoniului (DITACP), Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu" București, „Arhiva de relevee" (pagina „Despre arhivă"), *Relevee – UAUIM*, consultat la 5 martie 2025. https://relevee.uauim.ro/

astăzi nu mai este cultivată. Prin acest exercițiu riguros, arhitecții se familiarizau profund cu formulele locale, inclusiv cu structurile spiralate, helixurile și acoladele de influență orientală prezente în arhitectura religioasă și în ansamblurile curților boierești.

Din punct de vedere morfologic, ancadramentele cu helix caracteristice stilului florentin-maur pot fi clasificate după poziționarea lor în raport cu ferestrele: perimetral, doar la partea superioară, doar la partea inferioară, simultan la partea superioară și la partea inferioară.

O altă modalitate de diferențiere privește tipul desenului – elaborat, simplu sau epurat. Desenul poate fi inspirat din stilistica gotică sau chiar mediteraneeană (Atena 8 – il. 19, Stockholm 17 – il. 140, 268, George Vraca 7), din repertoriul de factură orientală preluat de Cristofi Cerchez, prin filtrul istoric local demonstrat de exemplele de la Biserica Fundenii Doamnei și altele (David Praporgescu 29, Domnița Ruxandra 46 – il. 260, Emil Pangrati 12, Paris 46, Sofia 26, Washington 21 și 23 – il. 61-61), sau acesta poate deveni un grafism modern, abstract, cubist, simplificat, sau uneori chiar kitsch.

Din punctul de vedere al provenienței și încadrării stilistic-istorice, unele ancadramente par derivate din arcul în acoladă folosit în arhitectura gotică, unde vârful se finalizează uneori într-un pinion. Altele par să coincidă și cu unele compoziții din arhitectura bisericilor ortodoxe (de ex. intrarea de la Atena 8 – il. 19). O altă categorie își are originea în tradiția arhitecturală locală de filieră otomană (Sofia 26). De asemenea, trebuie avută în vedere și moda occidentală a orientalismului, prezentă în arhitectura secolului al XIX-lea și în primele căutări ale stilului național, discutate în capitolul dedicat tipologiilor post-fanariote.

Ca volumetrie, ancadramentele pot fi: plate, cu stucatură modernă, simplificată (Dacia 43 – il. 307 / Eminescu 28), profilate elaborat, cu stucaturi complexe, al căror profil în secțiune nu este plat, ci compus (Atena 12 – il. 285, Aleea Alexandru 5 (il. 218-9, 286, 237), Negustori 26 (il. 129), Ion Călin 22 – il. 283), mixte, combinând cele două abordări (David Praporgescu 29, Domnița Ruxandra 46, Stockholm 17 – il. 256, Londra 23 – il. 16, 267). În anumite cazuri se poate vorbi despre un tip de consolă-evantai stilizată, derivată din suporturile pentru bovindouri din Baroc și Rococo, dar simplificată (Varșovia 7 – il. 144, 242, 259, Washington 23 – il. 42).

Dacă analizăm comparativ tipologiile decorative, observăm că la imobilele din Stockholm 17 (il. 268), Londra 23 (il. 16, 267), Emile Zola 2A (il. 145, 193, 245-6, 258) sau Pangratti 8 (il. 160, 257), bandourile care compun ancadramentul cu helix folosesc un profil similar celui din exemplele menționate, însă decorul este mai amplu, desfășurat pe un câmp decorativ complet, nu doar prin linii sau sugestii. La imobilul din strada Londra 23 –

arhitect Dori Galin Golingher, compoziția decorativă este mult mai complexă: se remarcă dublări ale profilului interior – sub forma unor linii extrase în relief – precum și adaosuri florale centrale, tratate sculptural.

Imobilele reprezentative ale stilului florentin-maur cu unele dintre cele mai originale exemple de ancadramente cu helix sunt: bulevardul Dacia 43 (intersecție cu Eminescu 28, il. 307) – proiectat de Gheorghe Simotta în 1920, vila Boceanu din strada Aviator Stâlpeanu 15, București, realizată de arh. Boceanu în 1933, casa Aurelia și Orațiu Giuliotti din strada Sf. Constantin 9, proiectată de Simotta în 1937 sau proprietatea Alexandrina Cazimir, Atena 2B (Il. 14, 96, 288), realizată de Alexandru Zaharia.



255. *Dr. Lister 6, arh. Ion Giurgea*



254. *Cartierul Cotroceni*



256. *Stockholm 17, arh. Nicolae și George Damian*



257. *E. Pangratti 8, arh. T. Niga*



258. *Emile Zola 2A*



259. *Varşovia 7, arh. Ghe. Simotta*



260. *Domniţa Ruxandra 46*



261. *Washington 8-10*



262. *E. Pangratti 12*



263. *Washington 7*



264. *David Praporgescu 29*



265. *Oslo 10*



266. *Plevnei 58*



267. *Londra 23, arh. Dori Galin Golingher*



268. *Stockholm 17*



269. *Casa Carol Gagel, Dr. Lister, arh. Ion Giurgea*



270. *Palatul de la Potlogi*



271. *Sofia 26*



272. *Washington 21*



273. *Zona străzi cu nume de capitale*



274-275. *Biserica Filipeștii de Pădure*



276. *Thomas Masaryk 29*




277. *Sinagoga Ieşua Tova, str. Tache Ionescu, probabil refacere din 1890*



278. *Cartierul Cotroceni*



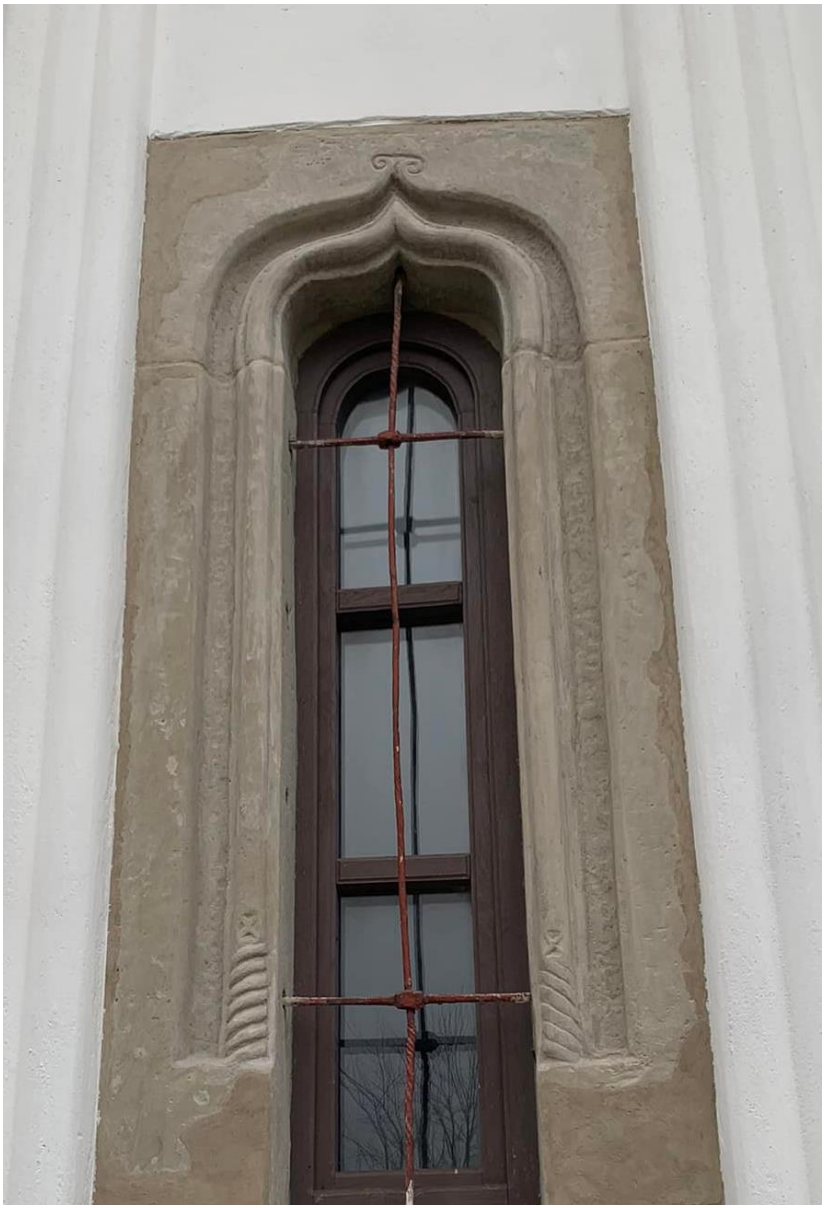
279. *Poet Andrei Mureşanu 26*



280. *Poet Andrei Mureşanu 26*



281. *Paraclisul Mănăstirii Aninoasa*



282. *Biserica Sf.Treime Măgureni, Prahova*



283. *Ion Călin 22*



284. *Biserica din Frasin Deal*



285. *Atena 12, Nicolae C. Ionescu și C. Marcu*



286. *Aleea Alexandru 5, arh. C. Rădulescu*



287. *Negustori 26*



288. *Atena 2B, arh. Al. Zaharia*



289. *Biserica Mănăstirii Strehaia, jud. Mehedinți*



290. *Paraclisul Mitropoliei, București*



291. *Palatul Mitropoliei, Bucureşti*



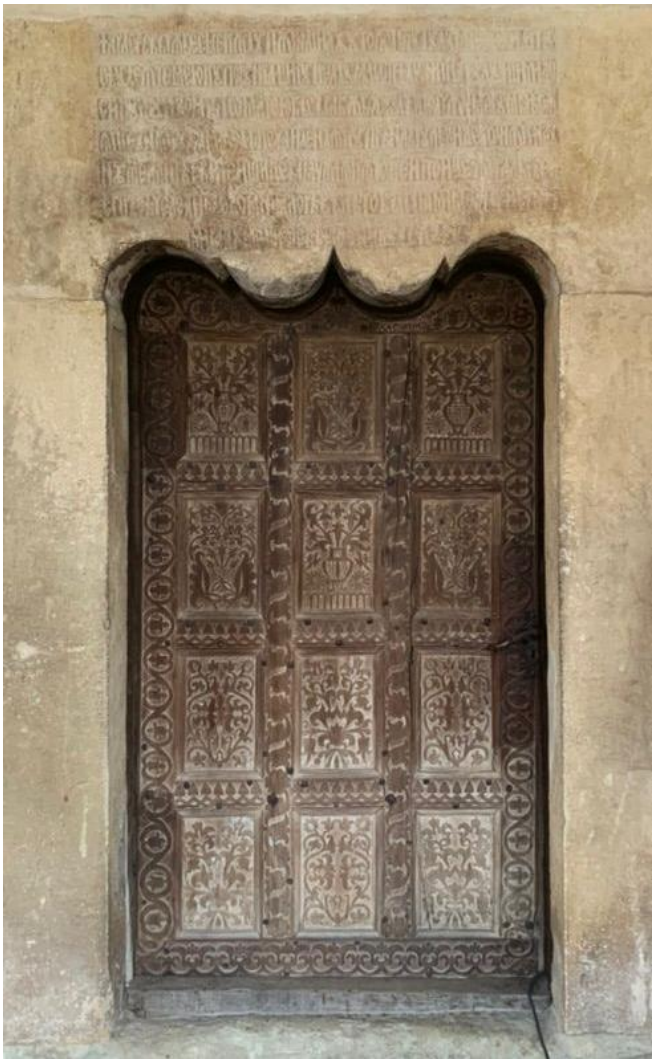
292. *Palatul Mitropoliei, Bucureşti*



293. *Palatul Mitropoliei, București*



294. *Biserica Mănăstirii Strehaia, jud. Mehedinți*



295. *Biserica Mănăstirii Strehaia, jud. Mehedinți*



296. *Cartierul Cotroceni*



297. *G. Mora 12*



298. *Conacul Bellu din Urlați, Prahova*



299. *Poet Andrei Mureşanu 26*



300. *Poet Andrei Mureşanu 26*



301. *Schitul Bălteni, Ilfov*



302. *Ion Călin 20, săgeți similare cu cele de la Biserica episcopală Curtea de Argeș*



303. *Popa Soare 55, aceaași tip de acoladă se regăsește și la Paraclisul Mănăstirii Antim*



304. *Lister 32*



305. *Mănăstirea Putna*



306. *Mănăstirea Putna*



307. *Dacia 43*

Dacă judecăm după varietatea și naturaleța compoziției ancadramentelor cu helix în exemplele studiate, observăm multe similitudini față de exemplele din arhitectura istorică românească.

În istoria mai mai largă a arhitecturii, arcul în acoladă există încă dinaintea erei creștine, în templele rupestre asiatice din China și India. Câțiva dintre călătorii europeni – între care Marco Polo, Riccoldo da Montecroce și Guillaume de Rubrouck – au contribuit la propagarea acestor forme în Europa[146]. Arhitectura islamică utilizează arcul în acoladă, cu vârf teșit, abia după anul 1100, în special în galeriile moscheilor, acesta cunoscând o diversificare și o extindere semnificativă în secolul al XII-lea, în arhitectura persană și egipteană.[147]

La sfârșitul secolului al XIV-lea, după formulele din piatră la arhitectura religioasă europeană, arcul în acoladă reapare în arhitectura civilă gotică, fiind realizat în buiandrugi de piatră sau lemn, atât la uși și ferestre, cât și la arcadele exterioare. În secolele al XV-lea și al XVI-lea, formele capătă dimensiuni și amplitudine considerabile: arcurile de tip *ogee* încununează frecvent arcurile joase, decorate cu balustrade, plasate sub pinioane, pinacluri sau pedicule cu penaj, florete și fleuroane. Arcul în acoladă este utilizat și în coronamentele balustradelor și în compoziția mașiculilor.[148]

În spațiul Transilvaniei, asemenea forme decorativ-stilistice au un caracter mai diluat față de focarele geografice și istorice ale arhitecturii religioase gotice. O scurtă inspecție vizuală a desenului portalurilor celor mai importante exemple ale arhitecturii gotice din spațiul francez, german, englez

[146] Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, Meridiane, București, 1975.

[147] Ernest Wickenhage, *Manual de istorie a artelor plastice, arhitectură, pictură, sculptură*, Paris, 1917, p. 38.

[148] Eugene Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 1854-1868, Ed. B. Bance, Paris, p. 9.

sau spaniol, ne indică absența arcului în acoladă cu contracurbe la portaluri. Cu toate acestea, în Transilvania întâlnim câteva exemple elaborate ale arcului frânt cu contracurbe. La biserica din Coșeiu, portalul are o formă elaborată de acoladă. La Moșna, de asemenea, ușa sacristiei de la biserica evanghelică prezintă o formulă cu contracurbe. La Biserica Neagră din Brașov se află unul dintre cele mai elaborate portaluri gotice, cu o acoladă de factură complexă, apropiată de anumite formule orientale prin dinamica profilului, iar la Biserica „Sfântul Mihail" din Cluj întâlnim un tip de arc polilobat, cu cinci lobi, foarte elansat, cu o verticalitate accentuată. La Biertan, portalul ușii sacristiei nu are acoladă propriu-zisă, ci o formulă aplatizată, asemănătoare cu cele de la Biserica Stelea, cu partea superioară segmentată și dreaptă.

Arcul în acoladă este prezent la numeroase biserici istorice din Țara Românească, în special la portalul intrării, la buiandrugii din piatră care formează ancadramentele cu rol structural, simbolic și decorativ, dar și la ancadramentele din piatră ale ferestrelor. Exemple notabile se regăsesc la ancadramentul intrării Bisericii Mari din Ansamblul monastic Hurezi sau la Mănăstirea Cozia, la ferestrele absidelor. În unele cazuri, arcul în acoladă apare ritmic pe întreaga fațadă, dispus perimetral în zona superioară a firidelor sau nișelor decorative.

S-a scris relativ puțin despre influența otomană directă în arhitectura și sculptura românească. Există numeroase trimiteri generale, însă analizele amănunțite sunt rare.

Un studiu relevant rămâne articolul Corinei Popa[149] din 1992, care susține că, în perioada domniilor lui Ștefan Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu, în jurul anului 1700, contactul cu Bizanțul târziu, cu lumea levantină și cu Constantinopolul era unul puternic. Membri ai casei domnești au călătorit la Istanbul, de unde au adus nu doar artefacte, ci și un aport vizual consistent. Corina Popa analizează influențele estetice otomane asupra artei și arhitecturii monumentale din Țara Românească în secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Ea evidențiază modul în autori români, au integrat elemente decorative orientale în structuri religioase creștine pentru a reflecta statutul înalt al celor doi domnitori, folosindu-se de prestigiul orașului Constantinopol. Aceste contribuții artistice sunt vizibile în bogatele sculpturi în piatră, portaluri și decorații în stuc ale unor mănăstiri importante precum Dealu, Curtea de Argeș și Hurezi. Cercetarea sugerează că, deși aceste motive orientale — inclusiv modele florale și siluete geometrice — au fost larg adoptate, ele au rămas armonios subordonate cadrului tradițional bizantin. Autoarea explică modul în care un element oriental semnificativ din arta

[149] Corina Popa, "Elemente de morfologie otomană în arta monumentală din Țara Românească secolele XVI-XVII" în *BCMI*, 2/1992, pp. 37-53.

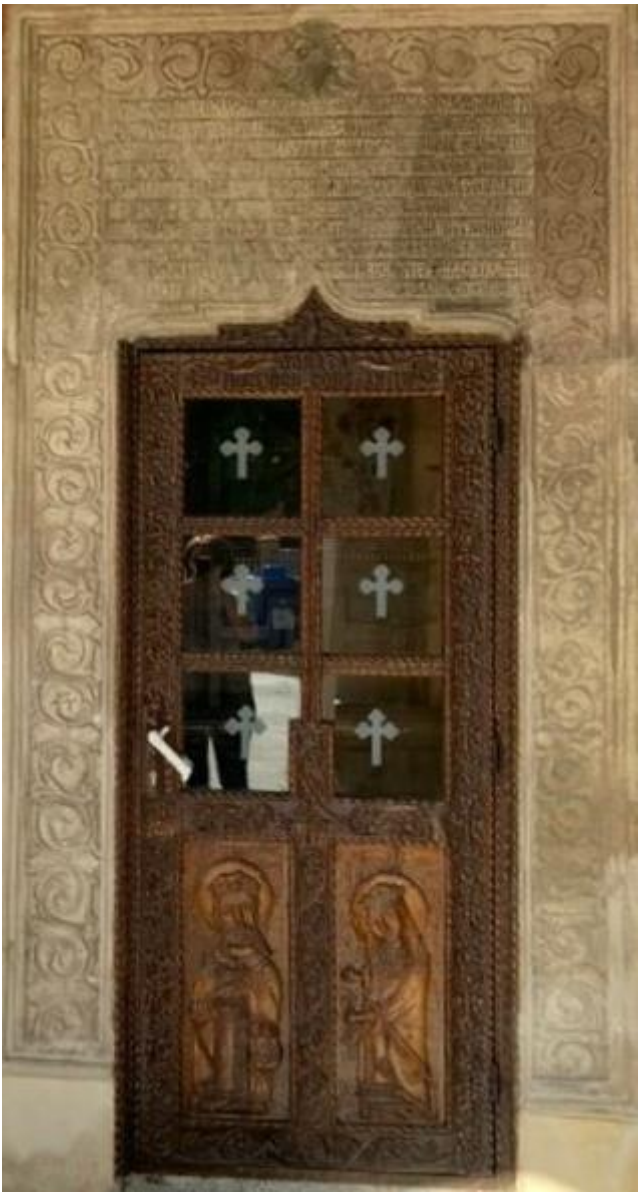
brâncovenească este înrudit cu ancadramentele otomane, mai degrabă prin compoziție decât prin formulele ornamentale propriu-zise. Portalurile mai elaborate nu se apropie de modelele otomane decât la nivel compozițional, nu și la nivelul repertoriului decorativ.

Decorul vegetal cu vrejuri și flori apare frecvent în sculptura otomană, în ceramica smălțuită și, mai ales, pe covoarele de rugăciune turcești din secolul al XVIII-lea, deci într-o cronologie ușor ulterioară momentului brâncovenesc. În același timp, se poate observa că podoabele textile sau covoarele turcești de epocă au servit drept model pentru desenul veșmintelor liturgice comandate de Constantin Brâncoveanu în Italia și dăruite ulterior mănăstirilor Hurezi, Surpatele și Sfântul Gheorghe cel Nou. În cele din urmă, portalurile brâncovenești pot fi înțelese ca veritabile compoziții decorative de inspirație orientală, în care reperele arhitecturale sunt uneori estompate în favoarea unei suprafețe ornamentale continue. Influența orientală este vizibilă și în tratarea stucaturilor, unde predomină aceeași logică vegetală și aceeași tendință de a transforma structura în suport pentru ornament. De asemenea, sursa arată cum aceste forme au evoluat într-o sinteză brâncovenească distinctă, care îmbină tradițiile locale cu nuanțe artistice otomane și chiar persane. Aceste elemente străine reprezintă un schimb cultural sofisticat, nu o simplă imitație a tendințelor imperiale turcești.[150]

Un fenomen comparabil de interferență între culturile orientale și occidentale din epoca lui Constantin Brâncoveanu, s-a produs și în perioada modernă, în timpul activității arhitectului Ion Mincu. În această etapă, structurile și influențele orientale au fost mai întâi respinse, apoi recuperate și reinterpretate ca trăsături ale identității naționale, și au contribuit la semnificativ la constituirea stilului național. Acest vocabular s-a sprijinit pe o serie de elemente recurente: arcul în acoladă, de origine otomană, arcul trilobat, sacnasiul, forma de turn inspirată din locuințele fortificate de tip culă din întreaga Peninsulă Balcanică, precum și volumele austere, cu pereți plini și suprafețe tratate brut. Arcatura a constituit, de asemenea, o constantă. Din registrul oriental au fost preluate și câmpurile decorative pronunțate, ceramica policromă și formulele decorative vegetale realizate în basorelief sau în succesiuni ritmate de motive.[151]

[150] C. Popa, *Idem*.

[151] C. Popescu, "Balkan Orientalism: Geopolitics and Self-invention: A Reading of the Romanian Case", *Centropa*, vol. 8, nr. 2, 2008, p. 172–185.



308. *Biserica Filipeștii de Pădure*

Ceea ce este interesant pentru cercetarea noastră este să observăm că acolada și vrejurile nu reprezintă doar o forme ornamentale care pornesc de la anumite tipologii inițiale și care, în timp, se complică, se dezvoltă și se reinterpretează până când ajung aproape un „personaj" al arhitecturii, ci ea transmite și alte tipuri de mesaje. De exemplu, acolada ca prag al bisericilor ortodoxe, ca portal al intrării și ca semn al trecerii, devine un simbol al sacralizării și al scenografiei accesului către spațiul divin. Intrarea și momentul acestei treceri sunt astfel puternic marcate, într-o manieră comparabilă, într-o anumită măsură, cu soluțiile întâlnite în culturile islamice.

În același timp, acolada este utilizată și ca element ritmic, care conferă elansare volumelor bisericilor, mai ales atunci când apare în brâurile de firide perimetrale ale fațadelor. Acestea produc un efect dinamic, și fac să pară că edificiul se înalță sau chiar „plutește". Un efect asemănător apare și la pridvoare, unde acolada și vârful ei contribuie la accentuarea verticalității și la amplificarea expresiei spațiului sacru.

Putem vorbi apoi despre acolada, curbele și contracurbele din inscripțiile pisaniei asociate cu vrejurile și helixurile realizate în relief. Aceste motive au pornit, probabil, de la forme mai simple, rurale, gotice sau poate de tip *méplat* – și au integrat influențe variate, posibil chiar orientale. Combinarea acestor formule decorative personalizează din nou spațiul intrării și marchează și mai mult simbolic trecerea. Nu putem să nu observăm și anumite analogii între grafismele scrisului arab și grafismele vrejurilor și helixurilor utilizate în ornamentica locală. Acest tip de portal ornamentat vegetal se dezvoltă în stuc, în piatră, în frescă, în nișe pictate sau în spații auxiliare și funcționează uneori într-un mod comparabil cu grotescurile din arta renascentistă, devenind astfel o marcă identitară a regiunii. Observăm că, deși vegetația sculptată în piatră de tip baroc transilvan a venit în sud în perioada brâncovenească, în paralel se produceau desene vegetale, dar cu vrejuri și structuri orientale, mai curajoase și mai libere ca formă, și volumul cărnos, baroc, de la Mogoșoaia, a întârzia să apară. De exemplu la Berca (il. 309, 319, 329) avem reliefuri aplatizate în secțiune.

Acolada poate fi privită, deci, și ca un experiment tehnic, dacă analizăm efectiv modurile de execuție: uneori este pictată, alteori sculptată, uneori realizată într-un relief foarte plat, iar alteori într-un relief mult mai dezvoltat, apropiat de expresia gotică, barocă sau nordică. În anumite perioade și contexte aceste formule coexistă și se intercalează. Ele nu urmează întotdeauna o logică cronologică sau geografică, ci se suprapun și se stimulează reciproc. În acest sens, sunt relevante și realizările în stuc din câteva cazuri deja menționate: Palatul de la Potlogi (il. 12, 270), Conacul Bellu din Urlați (il. 298), Casa Hagi Prodan (il. 342) din Pitești, dar și exemple precum Cula Duca din Măldărești sau Biserica Fundenii Doamnei din

București, la care se adaugă, cu siguranță, multe alte situații încă insuficient cercetate.



309. *Biserica din Berca*

În cele din urmă, acolada poate fi studiată și ca formă în sine, iar aceasta este una dintre direcțiile analizei noastre. Totuși, este esențial să ținem cont de toate aceste încărcături simbolice, tehnice și culturale pe care acolada și helixurile le poartă în arhitectura și cultura regională a spațiului românesc, dar probabil și în cea a unor regiuni din vecinătatea României.

Este interesant că, înainte de renașterea brâncovenească, atunci când încep să se regularizeze și să apară formule mai geometrice ale arcului supraînălțat în acoladă, moment în care acolada pare să se „cumințească", putem observa existența unor formule anterioare, în care, cel mai probabil, formele circulau și migrau mult mai liber, în legătură, și poate inspirată de arhitectura și decorațiile unor construcții din mediul rural. Exemple relevante sunt schitul Bălteni (il. 301, 322, 362) sau portalul de la Strehaia (il. 295), ambele realizate la începutul secolului al XVII-lea, deci cu aproximativ șaptezeci de ani înainte de domnia lui Constantin Brâncoveanu. În aceste două cazuri apare o acoladă complexă, deja elaborată, care sugerează că forma exista și era utilizată înainte de a fi ulterior cizelată și regularizată. În același timp, grafismele și basorelieful portalului la Bălteni este minimal, cu câteva rozete populare. Motive care ne fac să ne întrebăm dacă acolada a existat și în arhitectura de lemn civilă, anterior.

În orice caz, observăm acest joc continuu de variații de la o regiune la alta și de la un spațiu temporal la altul: acolada supraviețuiește, dar își modifică formele. Ea devine uneori mai înaltă, alteori mai compusă, mai maleabilă sau mai ondulată. Se comportă aproape ca un personaj viu: apar mutații și familii de forme, ale căror criterii de apariție nu sunt întotdeauna clare. Probabil că aceste transformări depind de școlile de meșteri, de evoluția individuală a unor artizani, dar și de dorințele comanditarilor. Atât acolada, cât și vrejurile decorative asociate ei par să aibă o memorie formală, ludică și vie. Uneori avem impresia că forma conduce artistul, nu invers: acolada nu este subordonată complet intenției artistului, ci pare să aibă propria sa voință și logică de dezvoltare. Ea se exprimă, se transformă și rămâne foarte prezentă în spațiul și timpul sudului României.

Așa cum am mai scris, această formă suferă transformări raportate la tehnicile de execuție. Atunci când este realizată în pictură, cu pensula, acolada devine mai fragilă, mai sensibilă, mai flexibilă dar și mai liberă, mai rapidă și mai plină de viață. Când este realizată în relief volumetric, ea capătă o formă mai controlată și mai stabilă. În piatră, mai ales în zonele unde meșterii aveau o manieră mai rustică de lucru, formele pot deveni mai vii și mai îndrăznețe. La Potlogi (il. 12, 270), de exemplu, în stuc, se observă că finețea și rafinamentul execuției de la interior sunt mult mai mari decât cele ale decorațiilor realizate la exteriorul bisericii Fundeni Doamnei, care probabil au fost și refăcute în anumite etape, deși acest lucru nu poate fi

afirmat cu certitudine. Altfel se transformă acolada pridvorului în arhitectura civilă neoromânească decât cele din firide exterioare, piatră, stuc, frescă. Tehnicile de execuție prin care se exprimă acolada lucrează împreună cu forma însăși, contribuind la transformările și la varietatea expresiei sale.

Ne propunem, deci, o vizitare cronologic[152]-formală a acoladelor sub familiile de expresii întâlnite în arhitectura istorică muntenească, deși majoritatea fragmentelor edificiilor au o cronologie incertă și au trecut prin mai multe faze de restaurare, iar fragmentele care conțin elementele decorative pe care la studiem, pot fi, de multe ori, adăugate ulterior. Scopul este mai degrabă acela de a analiza diferitele contururi și semnificații, mutații sub care apare arcul în acoladă și de a urmări continuitățile și variațiunile sale de-a lungul câtorva secole, transferul de la arhitectura religioasă la cea civilă și ingeniozitatea și libertatea artistică.

**Acolada și pragul sacru al bisericii**

Arcele în acoladă și decorul lor vegetal – vrejuri, motive florale – se regăsesc în Muntenia la biserici din secolele XV–XVII, în special la portaluri, dar și la ancadramentele ferestrelor. Trăsături formale orientale inițiate în arhitectura religioasă, în piatră, au fost adesea preluate și simplificate în arhitectura civilă[153], dar și viceversa.

Ca localizare în edificiile religioase, arcul în acoladă apare în mai multe ipostaze. În primul rând, îl întâlnim la portalul de intrare. În al doilea rând, la ancadramentele de piatră ale ferestrelor, tratate uneori cu aceeași monumentalitate ca portalurile. În al treilea rând, apare sub forma unor firide sau nișe decorative la exterior, care ritmează fațadele dar și la firida centrală care conține reprezentarea hramului bisericii. Se regăsește apoi în arcaturile pridvoarelor și, în interior, în zona iconostasului, la ușile împărătești.

Dacă analizăm portalurile, observăm existența mai multor formule, a căror geneză pare legată de o intersecție cu anumite irizații gotice provenite din nord, ajunse până la Târgoviște și Câmpulung. Este vorba despre o familie de soluții constructive din prima jumătate a secolului al XVII-lea dintr-o familie gotică de forme în care poate fi regăsită geneza acoladei portalurilor din sudul spațiului românesc, precum la Biserica Domnească „Adormirea Maicii Domnului” din Câmpulung, Biserica "Învierea Domnului" a Mănăstirii Stelea din Târgoviște și Biserica "Sf. Procopie"- Domnească Gherghița, din epoca lui Matei Basarab, dar cu intervenții ulterioare. Biserica

[152] Datările utilizate sunt preluate din Lista Monumentelor Istorice. Ministerul Culturii, *Lista monumentelor istorice – Bucureşti* http://www.cultura.ro/sites/default/files/inline-files/LMI-B.pdf.
[153] G. Oprescu, *Op. Cit.*, p. 35.

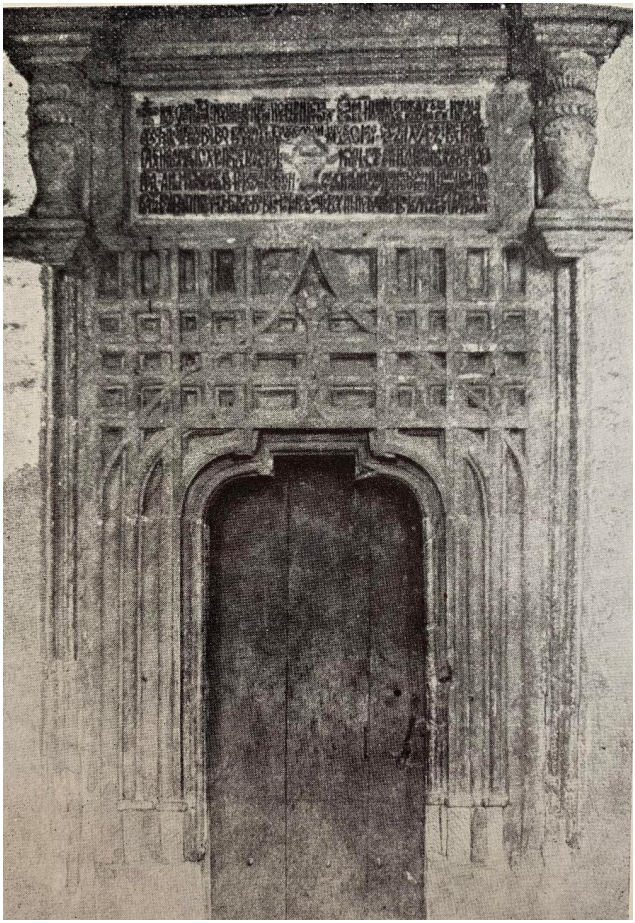
Domnească „Adormirea Maicii Domnului” din Câmpulung (sec. XIV, refăcută în sec. XVII), are portalul intrării desenat într-o formă ce poate fi asimilată unei acolade simplificate, rectangulare, fără vârf marcat. Biserica păstrează, de asemenea, un element rar: un arc frânt desenat pe fațadă, deasupra portalului intrării, care înglobează nișele laterale ale intrării. Observăm că un tip similar de portal „suprapus” intrării se întâlnește și la Bărăția din Câmpulung și la biserica de paraclis a ansamblului monastic Hurezi, la intrarea paraclis – locul unde se afla inițial accesul principal în



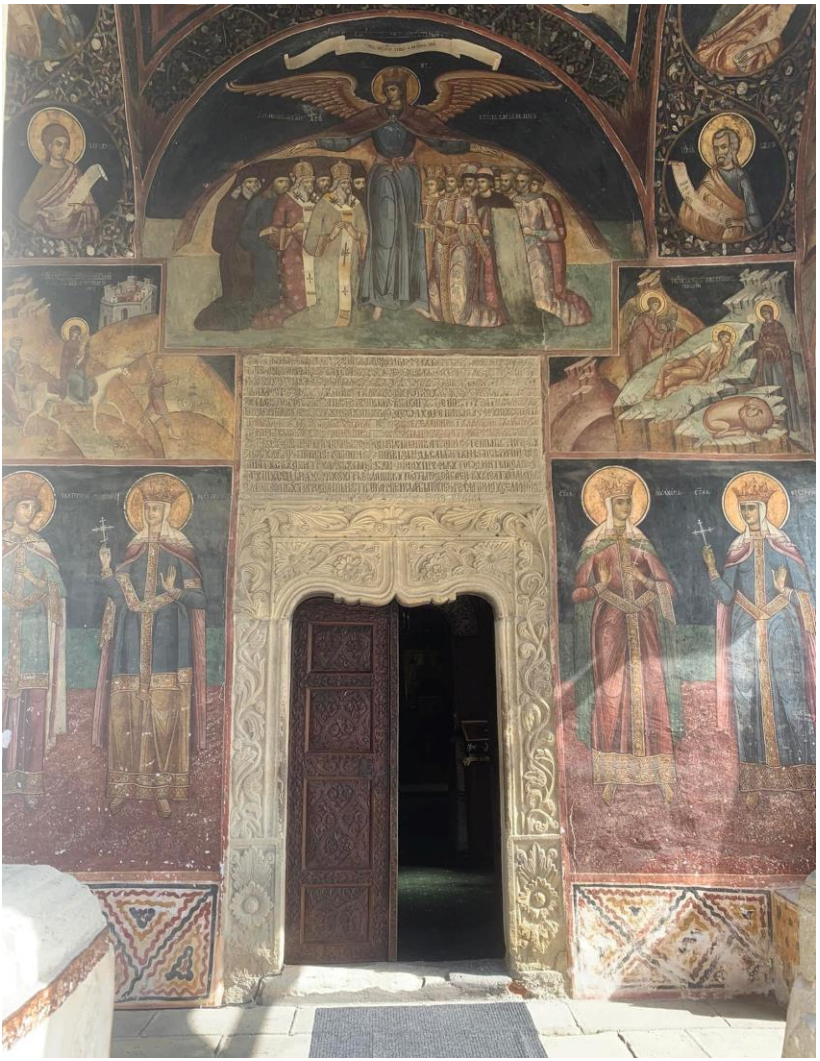
310. *Biserica domnească „Adormirea Maicii Domnului”, Mănăstirea Negru Vodă, Câmpulung*

incintă, mutat după construcție de pe latura vestică, spre cea sudică. La Gherghița avem o formulă în care apare deja vârful acoladei, simplificată

rotunjită la extremități, iar la Stelea doua întâlnim o formulă de început de arc în mâner de paner, peste care se suprapune un segment în unghiuri drepte elansat, încadrat în desenul portalului de o acoladă elansată cu contracurbe. La Biserica Sfinții Împărați din Târgoviște (1650) fațada este decorată cu două registre suprapuse de nișe perimetrale. Arcele nișelor, la ambele registre, sunt de tip acoladă „în plin cintru țuguiat", cu arhivoltă. Portalul intrării combină un arc turtit la golul propriu-zis și o acoladă supraînălțată,



311. Stelea, Târgoviște



312. Biserica Mănăstirii Govora

ale cărei colțuri laterale sunt ridicate până la înălțimea vârfului și se întâlnesc într-o linie orizontală comună, sub pisanie – o soluție extrem de ingenioasă. Apartenența la familia de acolade de filiație gotică este dată de torul perimetral pronunțat și de prezența caroiajelor specifice goticului la partea

superioară. Prin utilizarea torurilor, pot fi adăugate acestei familii și portalurile bisericilor din Polovragi (inclusiv cu caroiaj gotic), de la Vlădești și de la biserica Mănăstirii Govora (il. 312), însă desenul acoladei este diferit.

O altă categorie de portaluri, minimaliste ca și modulații, apropiate de profilele liniare sunt cele ale Bisericii "Sf. Treime" a mănăstirii Cozia, perfect drept, cel al Mânăstirii Tutana și cel de la Șomănești[154]. În a doua jumătate a secolului al XV-lea este ridicată Biserica Sfântul Atanasie, mănăstirea Tutana (refăcută în 1582), jud. Argeș. Portalul este în acoladă plată ca și contur, redusă ca înălțime, aproape complet, similară ca formă celor din arhitectura gotică a portalului de la Stelea, dar executată foarte fin, iar ancadramentul pare nefinalizat.

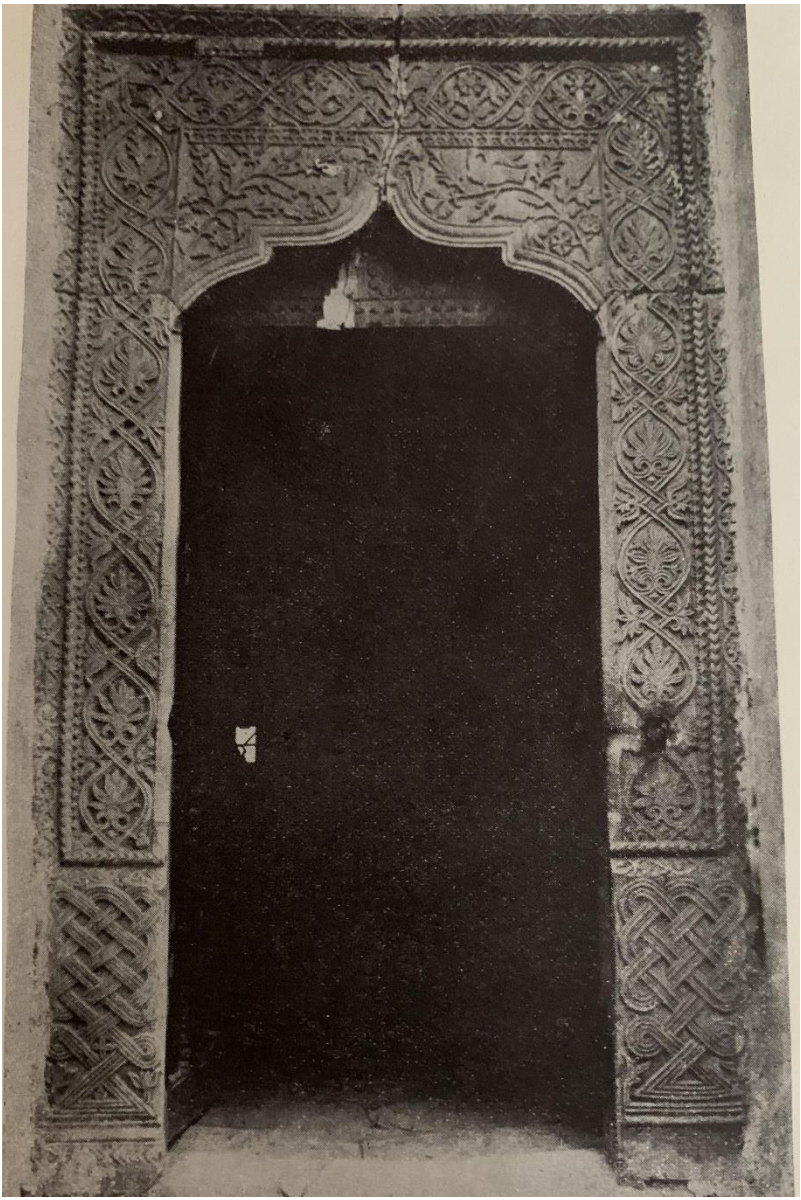
Următoarea serie de acolade, aparținând aceleiași familii stilistice din punct de vedere al conturului, este reprezentată de Biserica Sfântul Ilie Gorgani (il. 320), Biserica Doamnei, Biserica Mănăstirii Brâncoveni, Biserica Văcărești (1716–1736, demolată, il. 316), Biserica Stavropoleos (1724). În aceste cazuri, acolada este mai pronunțată la partea înălțată, și devine treptat mai intensă și mai individualizată ca desen, elansându-se spre conturul de pagodă. O altă particularitate a acestei familii constă în tratarea extremităților cadrului: colțurile sunt rotunjite prin inserarea unor arce de cerc de dimensiuni reduse, într-o curbură cu rază foarte mică la colțuri. Biserica „Sf. Ilie" – Gorgani, datată în secolele XVII–XVIII, prezintă, de asemenea, o formulă simplificată și delicată a arcului în acoladă. Motivul este redus la o expresie discretă, aproape lineară, fără exuberanță decorativă. Această epurare formală sugerează o adaptare locală a tiparului. Biserica „Intrarea Maicii Domnului în Biserică", cunoscută ca Biserica Doamnei (1683, Calea Victoriei 28, București), are un portal sobru, în acoladă, compus dintr-un arc turtit ușor și o acoladă supraînălțată, adăugată în partea superioară – desen asemănător celui de la Tutana sau de la Paraclisul Curții Domnești din Târgoviște. Ca și în alte cazuri (Golești, il 314), aceleași formule se repetă la ancadramentele ferestrelor, printr-o disciplină a motivului. La Biserica Mănăstirii Văcărești portalul avea un desen simplu, cu o acoladă plată ridicată peste un arc turtit. Motivele vegetale ale vrejului și adâncimea reliefului se apropiau de cele de la biserica Sfinții Împărați din Târgoviște.

La Mănăstirea Brâncoveni, refăcută în jurul anului 1700, se observă încă influențe gotice în conturul de tip tor al portalului de intrare, iar la în câmpul portalului apare un decor cu tije dublu spiralate. Acolada centrală este echilibrată, nici excesiv înălțată, nici deformată spre o siluetă de tip pagodă, ci reprezintă o variantă intermediară, calmă ca și rotunjirile extremităților. La

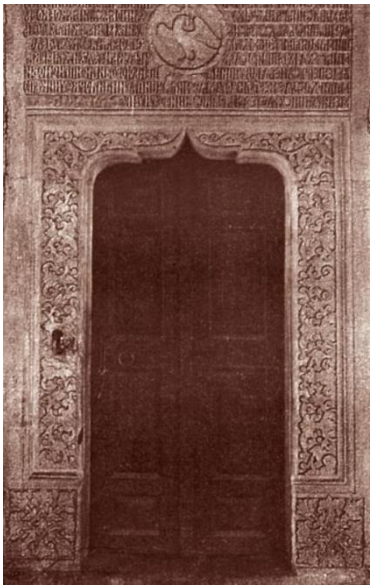
[154] C. Popa, *Op. Cit., Passim.*



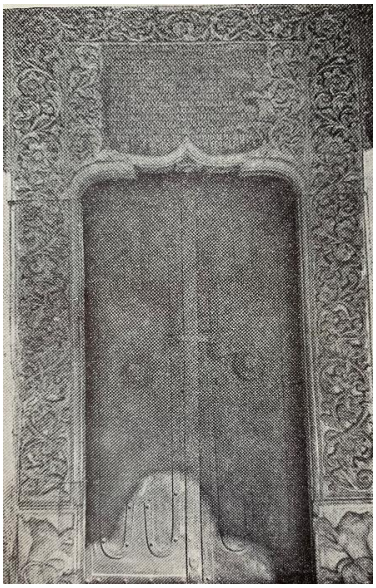
313. *Biserica Domnească „Adormirea Maicii Domnului”, Târgoviște*



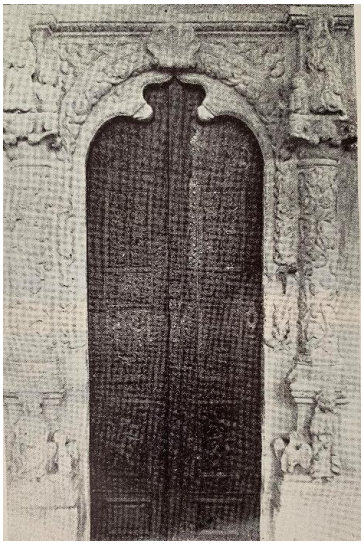
314. *Biserica din Goleşti, Argeş*



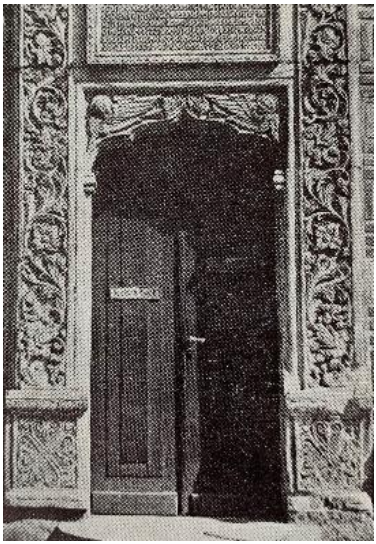
315. *Biserica Doamnei*



316. *Biserica Văcăreşti*



317. *Biserica Colţea*



318. *Biserica Curtea Veche*



319. *Mănăstirea Berca, jud. Buzău*



320. *Biserica „Sf. Ilie” – Gorgani*

Stavropoleos întâlnim o formulă similară, dar mai rafinată, în care vârful acoladei este accentuat și ușor înălțat, iar contururile urmăresc extradosul golului de intrare, configurând o siluetă mai tensionată și mai elaborată.

Următoarele familii de forme ale acoladei se disting două variațiuni. Prima constă în modificarea segmentului superior al ancadramentului, respectiv al acoladei, care devine fie mai elansată, fie mai liber desenată; această direcție este ilustrată, într-o primă formulă, de paraclisul Curții Domnești din Târgoviște. A doua direcție este aceea în care arcele de bază, „mânerul de paner" și extremitățile intrărilor sunt rotunjite după un cerc cu rază mai mare, ca la Biserica din Fundenii Doamnei.

În categoria următoare analizăm câteva biserici, precum cea de la Goleşti (il. 314) și Biserica Domnească din Târgoviște, unde atât baza ancadramentului – forma de mâner de paner –, cât și partea superioară înălțată sunt eliberate și mai accentuat modelate. Biserica din Goleşti (1646, jud. Argeș) are un portal considerat de Oprescu[155] unic în spațiul muntenesc, prin motivele decorative de câmp ce evocă repertoriul turcesc și persan. Desenul arcului combină un arc jos, de tip „mâner de paner", încununat de o acoladă geometrică joasă, ușor evazată, de tip pagodă. Ancadramentul este plat la bază, buiandrugul este drept, însă conturul acoladei este în sistem firidă. Aici apar și influențe gotice mai vizibile, conturul în acoladă fiind reliefat în secțiune, și nu conține efectiv conturul intrării. Se remarcă un desen mai rotunjit, mai cald al curbelor, în general, nici prea elansat, nici aplatizat. Deasupra portalului se află o nișă orientală în acoladă elansată, apropiată de arcul frânt, în care este pictată o frescă. Biserica „Adormirea Maicii Domnului" din Curtea Domnească, Târgoviște are același desen de acoladă, cu o zonă pictată a buiandrugului de piatră, rămas probabil nefinalizat ca basorelief.

Observăm apoi o serie de conturări ale acoladei care se ridică tot mai mult pe segmentul central al intrării. Biserica „Adormirea Maicii Domnului" din Curtea Domnească, Târgoviște (1583–1585, Calea Domnească 181) are atât portalul pronaosului, cât și pe cel al naosului în acoladă supraînălțată, ușor evazată. Desenul se apropie de acoladele de la Biserica Doamnei (1683). Segmentul central al părții superioare a intrării în unghiuri drepte, se transformă în acoladă de contur tip pagodă. În unele cazuri, partea superioară — acel contur începe situat pe axul portalului — devine mai elansat și începe să își elanseze și extremitățile. O formulă similară apare la Fundenii Doamnei (1699) și la Biserica Sfinții Apostoli, ambele din București. Portalul Bisericii Fundenii Doamnei (1699, lângă București) prezintă o acoladă „frântă", cu decor al cadrului de influență europeană în zona superioară. Conturul intrării este, în sine, rotunjit mult la extremități, și este marcat în ax de o acoladă relativ orizontală, geometrică, la circa o treime din înălțimea deschiderii. Acest tip de „suprapunere" a acoladei a fost foarte frecvent și variat. La

[155] G. Oprescu, *Op. Cit.*, p. 203.

Biserica Sfinții Apostoli din București, vârful acoladei este foarte accentuat și încadrat de aripi de serafim dispuse asimetric, în diagonală. Arcul central, turtit la extremități, se combină cu o acoladă deosebit de înaltă, flancată de aripi de înger și un decor floral-vegetal bogat, în relief mai pronunțat. Compoziția este surprinzător de modernă pentru anul 1650, în ipoteza în care ancadramentele nu au fost refăcute ulterior. Cei doi serafimi, au aripa orientată spre axul ușii mai pronunțată decât cea de la extremități. Asemănarea dintre cele două biserici este deosebit de relevantă. Acest portal deosebit a făcut obiectul schițelor lui C. Cerchez.[156]

La Biserica Mare a ansamblului monastic Hurezi și la Biserica „Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil" – fosta Mănăstire Berca (1694, il. 309, 319, 329) acolada se transformă într-o altă formulă compozițională, care ne amintește de profilul un clopot turtit. Și aici se renunță la unghiurile drepte de sorginte gotică, în favoarea ondulărilor to mai ample. Totuși, acolada de la Hurezi este mai fluidă, fără colțuri accentuate, pe când la Berca se disting două intersecții concave în unghi, rezultate din întâlnirea curbelor și contracurbelor care compun profilul. Portalul de la Berca are o acoladă centrală medie ca înălțime, echilibrată, așezată peste un arc de bază turtit. Porticul este flancat de coloane cu capiteluri de tip impostă, supradimensionate și alungite, deformate, iar ansamblul este completat de un ancadrament și un cartuș baroc cu pisania. Frontonul triunghiular superior profilat, în formă de acoladă „zbuciumată", anticipează parcă decorațiile ancadramentelor ferestrelor în stuc ale palatului de la Potlogi (il. 270).

După formula de clopot turtit, observăm câteva compoziții unice. La Biserica Sfânta Paraschiva – fosta biserică a Mănăstirii Valea (1534), desenul acoladei portalului formează doi lobi în zona conturului arcului de tip mâner de paner la exemplele anterioare, pe care îi putem descrie printr-o comparație cu poziția de umeri ridicați, orientați vertical, iar acolada atenuează unghiurile drepte – reminiscențe ale goticului, segmentează acolada suprapusă de baza sa, și se termină și mai tensionat cu un vârf țuguiat.

Un alt exemplu unic relevant este cel al portalului de la Biserica "Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul" a Mănăstirii Cornetu (1666, pictura altarului 1761), jud. Vâlcea, unde proeminențele conturului ancadramentului tind să se alinieze, iar partea centrală a acoladei, cu vârful coborât, devine ondulată și greu de susținut de umerii drepți. Totodată, aici sunt prezente desene pline, de tip toruri, gotice, la conturul ancadramentului. Intersecțiile drepte de toruri caroiate de sorginte gotică sunt abandonate, iar conturul superior al intrării capătă un aspect aproape cu ondulații aproape rectilinii. În același registru al alinierii curbelor portalului se înscrie și Biserica Sfântul

[156] O. Marinache, *Cristofi Cerchez, Un vechiu .. , Passim*.

Nicolae a fostului schit Bălteni (il. 301, 322, 362), comuna Peri, județul Ilfov datată 1626, pentru care Lista Monumentelor Istorice nu consemnează intervenții ulterioare. Aceasta reprezintă unul dintre edificiile atipice, de o reală importanță și cu un interes morfologic aparte în context regional. Aici vedem o formulă polilobată, cu patru lobi și cu un vârf de acoladă la mijloc, care au centrul lobilor coliniari, iar ritmul curbelor și contracurbelor este mai larg spre extremități. Umerii cadrului au devenit arce față de rectitudinea celor de la Cornetu. Foarte speciale și decorațiile grafice din jurul ancadramentului, în acest caz. Dacă analizăm forma ancadramentului portalului de intrare, atât la schitul Bălteni, cât și la Govora (il. 312), întâlnim formule unde observăm o linie aproape dreaptă sau cu zona centrală a vârfului acoladei puțin coborâtă. La Bălteni avem un exemplu reușit, în care lobii laterali sunt mai mari și mai înalți decât cei centrali.

La Govora apare o formulă coborâtă, însă și mai poetică și mai fluidă decât în alte situații. Portalul Bisericii „Adormirea Maicii Domnului" a Mănăstirii Govora[157], unde "umerii" sunt elansați, iar zonele de sprijin pe montanții ușii sunt rotunjite, bine conturate și atent modelate. În schimb, acolada, care după interferența cu goticul fusese accentuat elansată, devine aici subliniată și coboară în desen, sub linia buiandrugului, cu câteva striații care indică urmele intersecției formelor. Expresia este încă reținută, integrată discret în compoziția decorativă, sugerând o etapă de tranziție în cristalizarea motivului. Probabil dintre intervențiile mai recente, ele indică un moment de consolidare a vocabularului ornamental în contextul refacerilor succesive ale edificiului. Mănăstirea „Adormirea Maicii Domnului" din Vălenii de Munte (datată 1680), studiată de Cristofi Cerchez, apare o formulă a desenului acoladei cu trei lobi de dimensiuni apropiate, distribuiți aproape simetric, însoțiți de decorații vegetale de factură barocă, posibil de influență transilvăneană. Acoladă sinuoasă trilobată, cu curbe moderate ca înălțime, are toate punctele de sprijin ale lobilor în același plan, devine aproape lineară. Întregul aparat al ancadramentului, inclusiv „frontonul" în trei registre, este acoperit de decorații de tip oriental, în relief relativ plat, dar cu o profunzime mai accentuată decât sculpturile obișnuite din spațiul Munteniei. Un exemplu și mai interesant în această familie de forme este cel al Bisericii „Adormirea Maicii Domnului – Scaune" (1705, strada Scaune 2, București), unde se poate observa o interpretare particulară: segmentul elansat al acoladei, prezent în exemplele anterioare, este fragmentat și capătă o formă asemănătoare unei „mustațe", iar curba acoladei segmentului superior ajunge să atingă linia registrului superior al cadrului intrării.

[157] Datată 1492–1496, cu refaceri succesive în 1640, 1711 și 1783, monument de categoria A.




321. *Biserica Scaune, București*



322. *Schitul Bălteni*

Familia de acolade aliniate, capătă o nouă dimensiune, a jocului cu lobi convexi și lobi concavi. La Biserica "Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul" din Vlădești (1657), Argeș din epoca lui Șerban Cantacuzino, cu intervenții brâncovenești ulterioare. Aici se observă o coborâre a centrului decorativ al portalului, la sub nivelul extremităților acoladei, iar linia acesteia se transformă într-o formulă ondulată cu patru lobi: doi convexi față de intrare, centrali, și doi concavi, orientați spre extremitățile portalului ușii. Lobii centrali orientați către partea inferioară a ușii, generează o compoziție tensionată și dinamică. Unele dintre aceste formule, în special cea de la Vlădești, par să se fi transferat la Grămești, localitatea Pietreni, jud. Vâlcea (1664), într-o biserică din mediul rural — sau, invers, să fi provenit de acolo. Datarea complică însă interpretarea: biserica rurală este atestată cu 23 de ani mai devreme decât cea de la Vlădești. În cazul edificiului de lemn din mediul rural se observă o formulă cu patru lobi concavi, ale căror părți cele mai ample sunt orientate spre partea inferioară a ușii, în timp ce lobii laterali sunt mai coborâți decât cei centrali, care generează un alt tip de contur, naiv, brut, față de cele întâlnite la bisericile din piatră, dar cu care formează aceeași familie decorativă, deosebit de interesant. Un alt exemplu din mediul rural, biserica din Urși, observăm o compoziție cu profil în secțiune de tip tor în jurul golului intrării. Linia conturului ușii iese în exteriorul cadrului, și formează o acoladă de alt tip, cu un punct central în loc de vârf, și care, ca și contur seamănă cu conturul rectangular gotic, cu partea centrală înălțată. La partea inferioară apare o acoladă mai simplificată, aplatizată, însă fără formulele gotice cu unghiuri drepte accentuate.

Următoarea famile de acolade cu axul coborât, însă cu umerii organici întîlnim la Biserica "Adormirea Maicii Domnului" a Mănăstirii Polovragi (1648), jud. Gorj și la Bâscenii de Jos(il. 323, 345), unde schema simplificată, derivată din gotic — cu acoladă și „pagodă” — este coborâtă față de înălțimea extremităților ușii. Vârful acoladei și zona centrală a deschiderii coboară, și creează un efect vizual tensionat. Biserica „Sfântul Nicolae” din Bâscenii de Jos (1775), jud. Buzău, monument de importanță A, ilustrează o fază târzie a tradiției postbrâncovenești în mediul rural muntenesc. Aici se remarcă o simplitate a conturului cu o ușoară coborâre a vârfului acoladei, dar și o atrofiere a brațelor acoladei centrale. Atât profilul golului intrării, cât și sculptura de câmp sunt realizate într-o manieră rustică. Biserica este mai modestă, școala de meșteri mai puțin rafinată, iar execuția tehnică mai simplă, fără ca acest lucru să diminueze interesul formal al soluției. Arcul în acoladă, prezent la deschideri, indică și aici persistența unui vocabular cu filiație orientală, însă într-o formulă îmblânzită, adaptată meșterilor locali. Forma este mai fluidă, mai puțin monumentală, semn al unei asimilări organice și al unei expresii plurale autohtone, în care

influențele devin parte firească a tradiției constructive locale. Biserica „Toți Sfinții” din Râmnicu Vâlcea (1762-1764) reprezintă un alt exemplu de compoziție bazată pe coborârea segmentului central al deschiderii portalului: acolada din centru coboară, iar punctele de intersecție dintre acolada centrală și canturile cadrului devin vârfurile foarte alungite spre partea inferioară a unor acolade întoarse. Este un exemplu de o mare delicatețe, mai ales în cazul bisericii „Toți Sfinții” din Râmnicu Vâlcea.



323. *Biserica „Sfântul Nicolae” din Bâscenii de Jos*

O acoladă cu totul specială, trilobată observăm la portalul Bisericii Colțea (1702, București, il. 317, 327,335) ce apare ca o compoziție singulară: unghiurile drepte moștenite din gotic sunt înclinate pe raza și diagonalele cadrului, iar arcul devine trilobat. Lobul central capătă forma unei coroane, nu a unui simplu lob. Decorul lateral și superior al portalului, de factură orientală îmbinată cu elemente occidentale (coloane, capiteluri, statuete de sfinți), acoperit de vrejuri vegetale, ilustrează practica semnalată de Oprescu[158]: împrumutul unor formule renascentiste și baroce în cadrul unui discurs ornamental cu rădăcini orientale.

Formula acoladei supraînălțate de inspirație gotică a migrat chiar la nivelul superior, deasupra firidei icoanei de hram, situată în axul intrării. Biserica Mănăstirii „Hanul Grecilor" din București, construită în 1565 de postelnicul Ghiorma[159], este cunoscută astăzi prin gravura lui Auguste Raffet, care sugerează existența unui supraportal înalt, pe toată înălțimea fațadei principale, care încorporează firida hramului (cum s-a început și la Goleşti, il. 314) încheiat la partea superioară cu o acoladă de un tip pagodă. În cercetările noastre de până acum, desenul acoladei pare fără un echivalent direct în Muntenia. Portalul propriu-zis nu conținea acolada pe care o urmărim.

Biserica Sfântul Gheorghe Nou din București (1705, Bulevardul Brătianu 49), cu modificări ulterioare, are o pisanie așezată deasupra unui ancadrament în acoladă supraînălțată cu vârful coborât, desenată cu mare precizie geometrică în marmură, asemănătoare – în variantă mai riguroasă – cu portalului Fundenii Doamnei.

Un alt tip de acoladă se regăsește la portalul Mănăstirii Bisericii „Buna Vestire" a Mănăstirii Glavacioc (mijlocul sec. XIV), jud. Argeș, o mănăstire veche, dar al cărei portal pare să fie o intervenție ulterioară. Unghiurile drepte care marcau ridicarea unei treimi din cadrul intrării la Stelea și la Biserica „Adormirea Maicii Domnului" (Negru Vodă, il. 350) din Câmpulung sunt transformate în linii curbe, generând o acoladă cu doi patru simetrici și un lob central cu vârf. Aici, liniile drepte de influență gotică — acea elansare a treimii centrale a ancadramentului — devin ondulate. Avem o acoladă combinată cu arc trilobat, desenată într-un contur de tip piramidal. Această formulă – acoladă „piramidală" – revine în secolul al XVII-lea la biserici precum Goleşti (jud. Argeș, il. 314) sau Mănăstirea Berca (il. 309, 319, 329). La Curtea Veche (il. 318) acolada polilobată de tip piramidal se

[158] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, p. 209.

[159] Stelian Tănase, "Biserici bucureștene dispărute", 2 februarie 2013, în *DESKREPORT*, accesibil online la adresa https://www.stelian-tanase.ro/biserici-bucurestene-disparute/ [29.08.2020].

distinge mai greu datorită abundentelor decorații florale. Un arc în acoladă deosebit de elaborat, polilobat, piramidal se regăsește la paraclisul Ansamblului Mănăstirii Antim (1715): acolada dublată de arhivoltă se sprijină parțial pe capiteluri de inspirație corintică, ridicate pe un stilobat. Pictura medalioanelor, intradosul și firida acoperită de arc compun un palimpsest vizual eclectic, neatins de o „disciplină academică" strictă, dar tocmai de aceea revelator pentru dinamica stilistică a epocii.




324. *Biserica Mănăstirii „Hanul Grecilor" din București*

Biserica „Adormirea Maicii Domnului" din cadrul ansamblului fostei curți a Stolnicului Constantin Cantacuzino (1691, cu transformări în secolul al XIX-lea), Afumați, Ilfov oferă la nivelul portalului de intrare un exemplu mai recent de acoladă. În acest caz, forma este reinterpretată într-o manieră sobru articulată, apropiată de un limbaj cvazi-industrial al detaliului, diferit de soluțiile baroce sau brâncovenești tradiționale. Acolada devine astfel un motiv adaptat unei sensibilități constructive mai recente, și marchează o nouă etapă în evoluția formală a desenului acoladelor portalurilor muntenești și din sudul țării.

Sintetic, secvența de familii formale ale acoladelor portalurilor edificiilor creștine identificată este următoarea: Biserica Adormirea Maicii

Domnului, Negru Vodă din Câmpulung (il. 310) și Biserica Stelea din Târgoviște prezintă un contur drept sau cu un segment central supraînălțat, regăsit de altfel și în arhitectura islamică. La aceste exemple timpurii remarcăm și profilul cadrului, de tip tor, specific goticului. Acest profil toric, asociat cu un contur de început de acoladă, însă foarte puțin pronunțată, se regăsește și la Biserica Gherghița din epoca lui Matei Basarab, cu intervenții ulterioare, precum și la Biserica Sfinții Împărați din Târgoviște. Un alt contur apropiat de aceste formule inițiale, cu o acoladă joasă, minimalist desenată și dificil de datat, apare la portalul Mănăstirii Tutana. La Cozia, în schimb, cadrul superior al ușii este perfect rectangular.

La Șomănești apare o acoladă cu vârful abia sugerat, fără profiluri de tip tor, înscrisă într-un cadru foarte ușor rotunjit la extremitățile superioare ale ușii. Urmează apoi o categorie de cadre realizate în jurul anului 1700, cu contururi discret rotunjite la margini, asemănătoare celor de la Șomănești, însă cu acolada supraînălțată pe segmentul central, tot mai variată și mai pronunțată în partea superioară. Exemplele sunt Biserica Doamnei din București, Biserica Mănăstirii Brâncoveni, Văcărești (il. 316), Stavropoleos și paraclisul bisericii domnești din Târgoviște.

Apare ulterior o serie de compoziții în care baza acoladei, sprijinită pe extremitățile ușii, devine mai elansată, mai fluidă. Se renunță treptat la forma rectangulară a extremităților, care încep să urce și să se alungească. Această evoluție se observă la Biserica Goleștilor (il. 314), la cea Domnească din Târgoviște și la Biserica din Fundenii Doamnei. La Biserica Sfinții Apostoli din București întâlnim un caz particular, cu un vârf mult mai ţuguiat.

Urmează două biserici cu o acoladă mai ondulată și mai elansată, apropiată de forma unui clopot turtit: Hurezi și Berca (il. 309, 319, 329). Se adaugă cazul special de la Valea, după care apare o serie de acolade cu vârful coborât sau reapropiat de forma dreaptă, în diverse formule: Cornetu, Vălenii de Munte, Polovragi, Vlădești, Bâscenii de Jos (il. 323), Vlădești și Grămești (biserică de lemn). Ultima ar fi refacerea de la Brâncoveni, la care se adaugă cazuri mai recente, precum Biserica "Sf. Ierarh Nicolae" - Mihai Vodă din București. Portalul acestei biserici prezintă un desen de factură barocă, probabil mai târziu decât momentul construcției bisericii, dar acolada propriu-zisă este clară, fluidă, fără „frânturi”: o acoladă simplă, sinuoasă, cu extremitățile laterale apropiate ca înălțime de vârf.

Apoi cazul special de la Biserica Grecilor, unde pagoda urcă deasupra firidei hramului și câteva formule de acoladă pentalobată de tip Glavaicioc. În faze târzii, astfel de formule apar și la paraclisul Bisericii Antim, la Curtea Veche (il. 318), iar într-o expresie și mai recentă la Sfântul Gheorghe cel Nou din București (1591, sec. XIX - XX) și la Biserica „Adormirea Maicii Domnului” din cadrul ansamblului fostei curţi a

Stolnicului Constantin Cantacuzino (1691, cu transformări în secolul al XIX-lea), Afumați, Ilfov.

Se conturează astfel o evoluție coerentă: de la structuri cu unghiuri ferme, de filiație gotică, la ondulări progresive, la multiplicarea lobilor și la o autonomie tot mai mare a acoladei ca semn plastic distinct.

### Vrejuri, curbe și grafisme în piatră

Și jocul vrejurilor din câmpul portalurilor de piatră ale bisericilor din sudul țării prezintă un interes aparte pentru studiul nostru, mai ales din considerentele în care aceste susțin și conturează pisania. Într-o primă categorie se înscriu desene geometrice, repetitive. La Biserica Sfântul Ilie Gorgani din București (secolele XVII–XVIII, il. 326), dar și la Biserica Domnească din Târgoviște, se observă prezența unor desene geometrice în câmpul decorativ. La Biserica Domnească din Târgoviște, acestea constau în hașuri ce compun o împletitură strict geometrică, rigidă, construită pe unghiuri drepte. În schimb, la Gorgani apare o împletitură mai deschisă, cu accente vegetale, însă tratată repetitiv și menținută într-o structură ordonată.

Într-o a doua familie decorativă se înscriu bisericile unde profilul de tip tor este încă pronunțat și unde se pot observa influențe gotice: Polovragi (1693), Gherghița (1639), Lădești (1687), paraclisul Curții Domnești din Târgoviște (1580) și Bălteni (1626, il. 301, 322, 362). La primele trei exemple decorația de tip entrelacs este redusă. La Gherghița apare, cel mult, o ornamentație geometric-florală incertă, iar la Polovragi se remarcă un caroiaj de inspirație gotică. În schimb, la paraclisul din Târgoviște și la Bălteni sunt vizibile motive populare, precum roata din repertoriul vernacular sau flori locale – posibil floarea-soarelui ori margareta.

O a treia categorie reunește decorații situate între rigoarea geometrică și o minuțiozitate vegetală atât de accentuată încât câmpul spiralelor și al curbelor de vrejuri devine greu de distins. Exemplele sunt Golești (1646, il. 314), Biserica Doamnei (1683, il. 315) și Văcărești (1716–1736, il. 316). Aici ornamentația este foarte densă, iar structura vegetală nu mai este clar lizibilă. La Golești apare totuși o compoziție cu spirale intercalate, asemănătoare unei structuri de tip „ADN”. Cu toate acestea, ansamblul poate fi interpretat mai curând ca motiv geometric decât floral, deși include și elemente vegetale.

Într-o categorie următoare se înscriu Biserica Scaune (cca 1750, il. 321), Stavropoleos (1724), Cozia (1388, cu refaceri în 1750 și 1770) și Sfinții Apostoli din București (cca 1650–1660). Aici decorul vegetal devine foarte bogat, aproape cărnos, și tinde să mascheze structura verticală a vrejului.

Un alt grup include Bâscenii de Jos (il. 323), Govora (1640, il. 312), Brâncoveni (1699–1703) și Șomănești. În aceste cazuri se observă o

combinație de elemente cu structură spiralată, cu tija verticală vizibilă în lateralul intrării, uneori în dublu sens (ca și la Golești), alteori într-un singur sens, fără intercalare de tip „ADN", din care se dezvoltă flori, frunze și alte motive vegetale. Structura geometrică a vrejului rămâne aici clar perceptibilă.

În aceeași logică se înscriu Berca (1694, il. 309, 319, 329), Fundeni (1699) și Vălenii de Munte (1680), unde atât structura vegetală, cât și cea spiralată sunt vizibile, însă mai aplatizate decât în categoria anterioară cărnoasă (Scaune–Stavropoleos–Cozia–Sfinții Apostoli), unde vegetația era mult mai abundentă și voluminoasă.

În final, la biserica din Afumați – posibil cu un ancadrament mai recent, având în vedere starea bună de conservare și lipsa patinei – structura spiralată, sinuoasă, este din nou clar vizibilă pe liniile verticale și deasupra acoladei. Florile și frunzele se articulează coerent cu spirala structurală, urmând tija florală într-o compoziție unitară.

### Micul Paradis în stuc

Filiația genealogică a jocurilor cu helix poate fi căutată și în vrejurile picturii murale. De exemplu, la Mănăstirea Hurezi, numeroase suprafețe ale intradosului arcelor, câmpuri decorative sau chiar zone în acoladă sunt animate de vrejuri extrem de fine, cu linii vegetale foarte subțiri. De regulă, acestea păstrează o geometrie relativ calmă în interiorul câmpurilor pe care le umplu. La biserica din Genuneni, cunoscută drept „Biserica cu filosofi și sibile" din Vâlcea, la exterior, în registrul inferior al ferestrelor apar rozete din care pornesc vrejuri vegetale elaborate, asimetrice, neterminate. Multe dintre acestea se termină în helixuri, cu jocuri de curbe și contracurbe comparabile, prin dinamica lor, cu cele ale stilului florentin-maur. Aceste jocuri decorative din portalurile de la Golești sau din alte mănăstiri au fost puse în legătură cu o dveră[160] textilă păstrată din vremea lui Mavrocordat, care prezenta, la rândul ei, cadre decorative vegetale cu vrejuri în jurul unei embleme domnești. Jocurile cu helix se regăsesc și în sculptura pridvoarelor, în zona inferioară a ancadramentelor, cum ar fi la Mănăstirea Sinaia (il. 328). La Mănăstirea Pantelimon, pe latura exterioară a cadrului ușilor și în chenarele adiacente se pot observa helixuri și motive vegetale care încep să semene, ca la Mănăstirea Berca (il. 309, 319, 329), cu dinamica specifică stilului florentin-maur. Un exemplu concludent îl oferă și palatul de la Mogoșoaia, unde vrejurile vegetale dezvoltă spirale ample în jurul motivelor florale la parapetul logiilor. De asemenea, la biserica din Brădești, în chenarele ferestrelor, apar ancadramente cu helixuri, curbe și contracurbe apropiate de jocurile specifice stilului florentin-maur. Astfel de motive se

[160] C. Popa, *Op. Cit., Passim.*

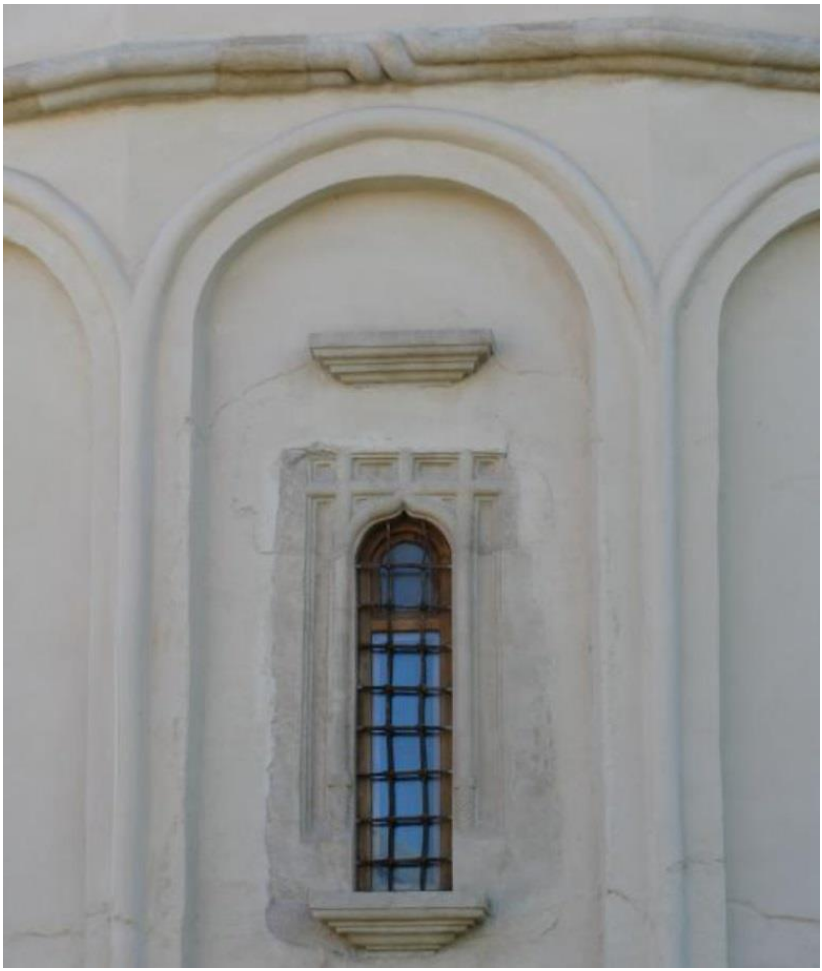
regăsesc și pe pietrele funerare din aceeași perioadă, precum și în mobilierul bisericesc.

La Palatul brâncovenesc de la Potlogi (il. 12, 270) se păstrează stucaturi ornamentale la ancadramentele ferestrelor, atât la interior, cât și la exterior: arce în acoladă cu vârfuri ridicate și lobi multipli, umplute de stucaturi foarte plate la exterior și ușor mai reliefate la interior.

### Fereastra ca simbol al luminii spirituale

La ancadramentele din piatră ale ferestrelor bisericilor muntenești trebuie subliniat și faptul că lumina avea – și are în continuare – o anumită scenografie în bisericile ortodoxe. Lumina este filtrată, relativ redusă cantitativ, rară și spectaculoasă în același timp, contribuie scenografia menținerii unui spațiu meditativ și la sugerarea prezenței divine. Totodată, micile biserici ortodoxe pictate din sudul României aveau adesea ferestre înguste, nu doar din motive simbolice, ci și din considerente structurale și defensive: zidurile erau groase, iar ferestrele trebuiau să fie suficient de mici pentru a nu permite accesul prin ele. Psosibil să fi existat și un raționament legat de confortul termic. Dintre toate aceste motive, însă, rolul luminii sacre pare să fi fost cel mai important în arhitectura religioasă ortodoxă din sudul țării. Din această perspectivă, lumina și ferestrele deveneau aproape sinonime cu prezența divină, iar ferestrele erau uneori decorate – mai ales în perioada post-brâncovenească – într-o iconografie specifică: îngeri, serafimi, vrejuri decorative sau alte motive care pot sugera paradisul floral asociat Maicii Domnului, ca și la portaluri. Apropierea formală a ancadramentelor cu vrejuri ale ferestrelor bisericilor muntenești față de „ancadramentele cu helix” din perioada interbelică, specifice stilului florentin-maur, este evidentă. Aici găsim trei familii decorative, cele tributare goticului transilvan, cele florale și bogat ornamentate și cele intermediare.

La marea parte a bisericilor mai importante de sfârșit de secol al XVII-lea — precum Hurezi, Goleşti (il. 314), Sfinții Apostoli, Biserica Doamnei (il. 315) sau Biserica Scaune (il. 326), ultimele trei din București, ancadramentele ferestrelor păstrează formula acoladei și a ancadramentului cu caroiaj gotic și acoladă simplă, relativ redusă ca înălțime, însă într-o variantă simplificată și adaptată contextului local. La biserica Goleștilor (1646, jud. Argeș) se păstrează încă reminiscențe gotice, însă acestea sunt deja amestecate cu forme de inspirație orientală. Acolada apare fără partea de caroiaj gotic specifică, iar contururile devin sinuoase, meandrice, atât în desenul acoladei, cât și în cel al crucii – care are și trimiteri către decorația celtică, amplasate în vârful acesteia, care pare și ea să preia, prin răsucirile ei ca de frânghie, încărcarea curbelor și contracurbelor acoladei.



325. *Biserica Sf. Apostoli Sf. Petru și Pavel, București*

Ancadramente mai sofisticate întâlnim la Biserica Mănăstirii Berca (il. 309, 319, 329), la Fundenii Doamnei (il. 315) dar și la Colțea (il. 317, 327,335), unde apare o un desen de contur trilobat, însoțit de un decor vegetal bogat ăn curbe și contracurbe perimetrale și de susținerea compoziției prin îngeri-serafimi amplasați în partea inferioară a ancadramentului. La aceste ancadramente — de pildă, la Berca — jocul vegetal, indică deja o apropiere formală semnificativă față de dinamica elicoidală a ancadramentelor din stilul

florentin-maur pe care îl analizăm. În ceea ce privește ancadramentele ferestrelor de la Fundenii Doamnei, și aici sunt utilizate vrejuri vegetale, amplificate prin decorația de stuc care le încadrează și le conferă o expresivitate suplimentară. O formulă apropiată se regăsește și la Biserica Mănăstirii Cozia, unde ancadramentul prezintă aceeași structură vegetală, comparabilă cu cea de la Sinaia (il. 328), completată de prezența unui înger amplasat în partea inferioară a compoziției.

Alte jocuri mai sofisticate de contururi și de decorații de câmp ale ancadramentelor se regăsesc la Biserica Flămânda din București, la Berislăvești (il. 333), la Mănăstirea Sitaru (il. 330, 332), la Mănăstirea Colțea (il. 317, 327,335), la Mănăstirea Sinaia sau la Biserica Adormirea Maicii Domnului din Afumați (Ilfov), unde repertoriul decorativ este simplificat, probabil într-o fază mai recentă, și include un motiv asemănător dinților de ferăstrău. Din punct de vedere al conturului, unele cadre sunt drepte, însă majoritatea celor enumerate prezintă arc trilobat, cu excepția Mănăstirii Sitaru, unde apare o formulă compusă de acoladă supraînălțată, dar cu o maleabilitate redusă a desenului. Profilul superior al ferestrei este aproape orizontal. Această rigiditate și formă discretă a cardului se pierde, însă, în vâltoarea decorului vegetal amplu, realizat în basorelief pe ancadrament. În ceea ce privește decorațiile antablamentului, repertoriul floral se apropie formal de jocurile de tip helix ale ancadramentelor stilului florentin-maur, atât ca grosime, cât și ca profil al desenului. Vrejurile vegetale conțin numeroase spirale, iar multe dintre capetele motivelor decorative se termină în helixuri, flori sau frunze dispuse elicoidal, dezvoltate organic din desenul principal al compoziției. Diferența esențială constă în faptul că în stilul florentin-maur se renunță integral la motivul floral sau vegetal, păstrându-se doar esența ritmică a helixurilor. Biserica Sfinții Apostoli din București are ancadramentele ferestrelor în acoladă simplă, de tip „arc în plin cintru țuguiat”, cu un caroiaj sobru pe chenar, dar în care se disting curbele și contracurbele vrejurilor.

Un exemplu de ancadrament intermediar regăsim la Biserica „Buna Vestire” din Mănăstirea Cotmeana (1389, refăcută în sec. XVII, il. 326), jud. Argeș, ne oferă ocazia de a analiza probabil unele dintre cele mai interesante formule de acoladă păstrate în Muntenia. Sunt realizate într-o tehnică simplă, asemănătoare cu cea de la Bâscenii de Jos (il. 323): contururi neregulate, execuție modestă, incizii superficiale, fără o stăpânire riguroasă a tehnicilor și formelor. Această factură poate indica fie o intervenție foarte veche, fie o intervenție mai recentă, realizată cu resurse financiare limitate, cu mână de lucru semispecializată. Ancadramentele ferestrelor sunt în acoladă, curbele laterale sunt aproape la fel de înalte ca vârful acoladei, desenate cu un contur brut, asimetric – departe de rafinamentul, corectitudinea și simetria formelor

de la mijlocul secolului următor (Tutana, Stelea – il. 311, Goleşti). Aici acolada are un caracter naiv, popular. Pe lângă aceast contur naiv al golurilor, ferestrele de la Cotmeana sunt înconjurate de două caneluri angulare care amplifică vizual deschiderea şi dezvăluie o tehnică mai puţin specializată care face trimitere la torurile gotice. Acoladele sunt încununate de flori de crin, la rândul lor desenate liber, fără rigorile unei şcoli, cu mijloacele specifice vremii, dar cu o anumită spontaneitate artistică.

Arhitectul Ion Giurgea utilizează la proiectul casei[161] din str. Polonă 57-59 un ancadrament cu o acoladă aproape identică cu cea de la Cotmeana la conturul interior, marginile fiind decorate amplu cu motive vegetale. Totodată, la Cotmeana pe piatra de mormânt a lui Radu I Basarab, apare în lateral un relief superficial, în două planuri, ce creează un joc subtil de umbre şi lumini, cu motive de inspiraţie orientală (armeană–caucaziană), într-o tehnică asemănătoare celei întâlnite la Biserica Sf. Nicolae Domnesc din Argeş, numită *meplat*[162]. Ulterior, această tehnică pare să fie dezvoltată în ancadramentele portalurilor bisericilor muntenești, și poate reutilizată arcele stilului florentin-maur aplatizate, de exemplu imobilul din bulevardul Dacia 43 (il. 307), proiect realizat de Simotta. Un alt exemplu intermediar găsim la biserica Sfântul Nicolae Geartoglu, strada Stelea 17, Târgovişte (sec. XIV–XV, cu refaceri) are la ancadramentele ferestrelor o acoladă foarte simplu desenată, probabil de dată mai târzie, apropiată stilistic cu portalul de la Tutana.

Un ancadrament de fereastră în piatră, deosebit de interesant pentru studiul nostru care urmăreşte gândirea vizuală şi gesturile artistice care duc la proliferarea formelor, se află la biserica din Măgureni, Prahova (il. 282). Aici, formula gotică a cadrului ferestrei în acoladă simplă redusă pe înălţime, cu secţiune în tor, a fost simplificată. S-a renunţat la caroiajul specific gotic, iar la vârful acoladei, compuse dintr-un profil convex şi unul concav, apar două prelungiri în helixuri, generând un joc decorativ spiralat în jurul acoladei. Considerăm că această dinamică gestuală a helixurilor se produce într-o manieră comparabilă cu cea care a generat jocurile geometrice ale ancadramentelor dezvoltate ulterior de stilul florentin-maur.

Un exemplu foarte interesant, mai recent, se regăseşte la o biserică rurală, Biserica de lemn Frasin Deal (il. 284), jud. Dâmbovița, (1805) unde partea superioară a pridvorului prezintă o prelucrare a lemnului de tip industrial. Un contur asemănător avem şi la bolniţa Mănăstirii Dintr-un Lemn. La Frasin apar traforuri în curbe şi contracurbe orizontale, într-un desen asemănător vrejurilor din piatră, pe orizontal, realizate la freză, în lemn

[161] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, *Passim.*
[162] *Ibidem,* p. 54.

masiv, cu jocuri sofisticate de curbe și contracurbe, comparabile cu cele care vor caracteriza ulterior stilul florentin-maur.



326. *Mănăstirea Cotmeana*



327. *Biserica Colțea*



328. *Mănăstirea Sinaia, Chilii*



329. *Mănăstirea Berca*



330. *Mănăstirea Sitaru, Balamuci, Ilfov*

### Firida protectorului bisericii

O analiză interesantă poate fi făcută asupra exteriorului bisericilor, unde, în firida care adăpostește icoana hramului, întâlnim frecvent arce în acoladă. De exemplu, la biserica realizată în 1785 pe Calea Plevnei, „Sfinții Împărați Constantin și Elena", apar firide cu un arc compus din cinci lobi; lobii periferici sunt foarte înalți, cu o curbură redusă, ceea ce conferă compoziției un aspect tensionat și elansat. În schimb, la biserica „Sfântul Dumitru" din Potlogi (il. 12, 270) întâlnim o acoladă simplă, cu vârf, fără dezvoltări de curbe și contracurbe, similară cu soluția de la biserica paraclisului Mănăstirii Hurezi.

Unul dintre exemplele analizate este Biserica Sfânta Marina (sec. XIV–XVII), din strada Negru Vodă 267, municipiul Câmpulung, care prezintă deasupra portalului o nișă – probabil adăugată ulterior fazei inițiale – de un tip rar în spațiul muntenesc: un ansamblu trilobat, în care lobul central este marcat de o acoladă simplă, un arc frânt ușor curbat la vârf. În lipsa unei datări certe, elementul rămâne totuși remarcabil prin caracterul său de unicitate și prin expresia sa puternic orientalizantă, în ciuda prezenței unei icoane pictate.



331. *Mănăstirea Celic-Dere*

La începutul secolului al XX-lea, în cazul Mănăstirii Celic-Dere (1901–1932), reapar formule combinate între arcul trilobat și arcul în acoladă, în continuitate cu exemple mai vechi, precum Colțea (il. 317, 327,335). Deși cronologic mai târzie, soluția reia un vocabular istoric, integrându-l într-o compoziție adaptată gustului epocii. Aceste interferențe morfologice confirmă persistența și resemantizarea motivului acoladei în arhitectura eclezială de la începutul secolului XX.

**Pridvorul ca punte și ca spațiu social**

În ceea ce privește conturul arcelor pridvoarelor bisericilor studiate, întâlnim mai multe familii formale, în plin cintru cu un mic vârf sugestie, piramidale polilobate, trilobate treflate.

Cele în arc foarte simplu, apropiat de cel în plin cintru, dar cu un vârf ușor ascuțit, sunt la Biserica „Sfântul Dumitru" din Potlogi, la biserica Mănăstirii Aninoasa (il. 281) sau la Biserica „Sfânta Paraschiva" din Pitești, Argeș, unde semicercul este deja ușor turtit, iar forma începe să se apropie de acoladă. Exemple similare apar și la Biserica din Câinenii Mici, Vâlcea. Acestea pot fi considerate variantele cele mai simple.

Observăm apoi o serie de acolade piramidal-trilobate, relativ regulate, la Biserica „Buna Vestire" din Pitești, la Schitul Balamuci-Sitaru din Ilfov (il. 330, 332) și la Schitul Maicilor (Antim), unde lobii de bază ai acoladelor pridvorului sunt mai înalți și mai alungiți. Biserica „Buna Vestire" din Pitești (1564, modificată în sec. XVIII) are la pridvor arce în acoladă supraînălțate, cu arhivoltă și butoni de stuc care marchează punctele de sprijin. La registrul superior al frontonului principal se află trei goluri: cel central, trilobat, cu lobul median în acoladă elansată, iar cele laterale, în acoladă supraînălțată, ușor evazată, de tip „pagodă". Schitul Balamuci (1631, jud. Ilfov) are pridvorul decorat cu arce trilobate în acoladă, cu arhivoltă. Desenul arcelor continuă pe toată fațada, sub brâul intermediar, fiind reluat în registrul superior prin nișe geminate în acoladă trilobată, mai înalte. Policromia de pe fațade sugerează o zidărie de piatră, frecvent întâlnită în repertoriul post-brâncovenesc. Același tip de acoladă apare la Biserica „Sfinții Împărați Constantin și Elena" din Calea Plevnei, București și, ulterior, la porticul realizat de Ion Mincu la Stavropoleos. La Biserica Colțea (il. 317, 327,335) întâlnim o formulă apropiată, însă acolada centrală este mai riguros desenată ș ni se termină în ac, ci într-un lob mai îngust. Biserica Sfânta Paraschiva – fosta biserică a Mănăstirii Valea (1534) are un pridvor pictat la exterior, probabil adăugat ulterior, unde arcele sunt în acoladă medie ca înălțime, într-o formulă „clasică" a acoladei. În registrul superior al picturilor exterioare, o firidă cu arc în acoladă reia motivul la scară redusă.

O altă familie de forme poate fi reprezentată de Biserica Fundenii Doamnei, unde apare un trilob treflat, precum și la Biserica "Sf. Lazăr" din cimitirul Mănăstirii Cernica (1804, rest. în anul 1863) avem o formulă trilobată prezentă și la pridvoarele unor case din Muntenia: trei lobi, dintre care cel central este semicircular (în plin cintru), mai înalt și mai pronunțat decât cei laterali. La Biserica Bucur Ciobanul lipsește vârful acoladei la arcele pridvorului, adică lobul central — situație întâlnită și la Colțea (il. 317, 327,335), unde se configurează chiar o formă pentalobată, cu lobul central fără vârf.



332. *Mănăstirea Sitaru, Schitul Balamuci (1631, jud. Ilfov)*



333. *Biserica fostei mănăstiri Berislăveşti*

Biserica „Sf. Trei Ierarhi” – „Sf. Gheorghe” (fosta mănăstire Berislăveşti, il. 333), edificată între 1754–1762, prezintă la nivelul pridvorului un arc în acoladă cu umerii plani, cu ondulaţii regulate şi cu un lob central în plin cintru – o variantă geometrizată. Acest element formal se înscrie în repertoriul de forme imprevizibile ale arcelor orientale, şi contribuie la expresivitatea plastică a spaţiului de acces. Un racord formal găsim şi la Mănăstirea Celic-Dere, jud. Tulcea.

Acestea sunt, în linii mari, tipologiile identificate până în prezent în ceea ce priveşte conturul arcelor pridvoarelor.

**Brâuri de firide exterioare care înalţă**

În ritmarea faţadelor, brâurile de firide cu acolade cuprind formule variate, expresii în arc frânt, în triunghi ondulat la extremităţi, în plin cintru cu vârf, polilobate, de tip clopot şi altele. La Aninoasa (il. 281), în zona paraclisului, am identificat un tip de arc mai rar întâlnit, şi cu o expresie pronunţat orientală, de tip piramidal, cu mici contracurbe la vârf şi aproape de bază. În zona de pornire a arcului există un mic colţ geometric rectangular. Firidele de la Aninoasa au o execuţie rurală, cu variaţii foarte vizibile de dimensiune, simetrie şi curbură, ceea ce le conferă un caracter aparte.

La Biserica „Sfinţii Împăraţi” din Târgovişte (1560) se observă un joc de firide geminate goticizante, cu un arc în acoladă simplu, doar cu vârf, apropiat de formula arcului frânt. Reliefarea este dublă, atât în partea inferioară, cât şi în cea superioară; totuşi, deasupra brâului median, ritmul şi compoziţia geminată nu se mai păstrează. În unele cazuri, ca la biserica paraclis a ansamblului de la Potlogi, întâlnim şi formule gotice realizate în stuc în registrul superior, cu arce frânte intersectate.

O formulă de arc în plin cintru cu vârf integrată în frizele decorative exterioare regăsim la Biserica „Sf. Nicolae” din Câinenii Mici (1733). Motivul este transpus la scară ornamentală, ritmează suprafaţa faţadelor printr-o succesiune de fresce exterioare.

Compoziţii similare apar la Biserica Moşilor (1728), unde în registrul inferior se întâlnesc arce compuse din trei lobi, lobul central cu vârf. La abside, aceste arce au deschideri mai ample, iar în registrul superior profilul este coborât; efectul de elansare este mai accentuat la nivelul inferior, în timp ce sus arcele sunt mai înguste. Şi la schitul Sitaru-Balamuci (Ilfov, il. 330, 332) se întâlneşte un joc asemănător: firide geminate în partea superioară, simple în partea inferioară, cu o compoziţie relativ apropiată; la pridvor apar soluţii similare. La biserica Schitul Maicilor (Antim, 1726), firidele sunt elansate, iar brâul median este plasat aproape de soclu. Un alt exemplu interesant este la Biserica „Sfântul Nicolae” din Argeş, unde brâul median este mai elansat, iar firidele apar doar în registrul inferior, în formule

polilobate cu vârf. La Biserica Colțea din București, arcele pridvorului sunt polilobate, cu cinci lobi. Brâul decorativ al Bisericii Colțea (1702, București, il. 317, 327,335), este alcătuit din nișe exterioare repetate, în două registre perimetrale, suprapuse. La partea superioară a zidului în brâurile de firide se transferă formele pridvorului pentalobate, dar la registrul inferior al brâului de firide se utilizează arcul trilobat cu vârf înălțat, piramidal.

La Biserica „Intrarea Maicii Domnului în Biserică" (Calea Moșilor 79, 1728) acoladele apar într-o formulă de acoladă piramidală, cu curbe și contracurbe de tip clopot, mai înălțate în registrul inferior al brâului. Un exemplu interesant de combinare a arcelor treflate cu arcele în acoladă se regăsește la Biserica Sfântul Atanasie și Chiril – Bucur (sec. XVIII, strada Radu Vodă 33): în loc de vârf ascuțit, acolada se încheie cu un lob central sprijinit pe console drepte, întregul ansamblu fiind sprijinit pe stâlpi filiformi, într-un joc delicat între vertical și curbiliniu. Biserica Stavropoleos (1724) utilizează arce în acoladă de proporții medii – nici prea înalte, nici prea plate – dublate de un *bandou* decorativ, care accentuează cromatic și reliefat conturul. Formule similare, combinate cu arce trilobate, apar și la Biserica Sfinții Împărați Constantin și Elena (1785, Calea Plevnei 30).

La Biserica "Sf. Lazăr", din cimitirul Mănăstirii Cernica (1804, rest. în anul 1863) avem o formulă cu pagodă, acoladă suprapusă pe arc. La biserica Bucur, lobul central la arcadele firidelor perimetrale este într-adevăr accentuat, însă se sprijină pe un contur cu geneză gotică, cu intersecții în unghi drept care se articulează apoi prin curbe și contracurbe.

Un exemplu rural, cu expresie rustică, este pridvorul bisericii Bascovele, din apropiere de Cotmeana, unde vârful pare coborât față de lobii laterali sau față de elementele de susținere.

O interpretare amplă a acoladei ca brâu decorativ se găsește la Palatul Sinodal din Ansamblul Antim (1912, arh. N.C. Mihăescu), unde arcele în acoladă sunt transformate într-un ritm devenit deja urban – la o scară mai largă, de cadru al ansamblului, unde de desfășoară brâuri de de ancadramente largi, de tip clopot dar turtite și de mari dimensiuni, fără montanți, aerate, într-o lectură deja modernă a repertoriului istoric.

În ansamblu, se observă o multitudine de forme, mai libere decât la portaluri și care, prin acumulare, conduc până în perioada modernă, în stilul național și chiar în formule contemporane. Atât în arhitectura religioasă, cât și în cea civilă, aceste forme traversează numeroase transformări, generate de factori tehnici, de nivelul execuției, precum și de aportul personal și preferințele meșterilor și comanditarilor.



334. *Biserica „Sfântul Nicolae” din Bâscenii de Jos*



335. *Biserica Colțea*



336. *Biserica „Sf. Nicolae” din Câinenii Mici*

Lectura acestor exemple, dispuse pe aproape cinci secole de arhitectură religioasă muntenească, nu urmărește stabilirea unei „genealogii” lineare a acoladei, ci mai degrabă relevarea unei memorii colective formale persistente. Acolada, curbele, contracurbele și helixurile se dovedesc a fi o entități extrem de maleabile: de la incizii naive, meplat, la compoziții rafinate, integrate în portale, geometrice sau libere, brâuri de firide, ancadramente de ferestre sau frontoane – ea traversează contexte liturgice, programe iconografice și tehnici de execuție foarte diferite, păstrând totuși recognoscibil un anumit tip de tensiune între cadraturi și curbe, între rigiditatea golului și dinamica decorului. În acest sens, nu atât cronologia, cât densitatea și varietatea acestor apariții contează pentru înțelegerea felului în care forma acoladei se fixează în vocabularul arhitectural al regiunii.

În etapa următoare a analizei, aceeași figură formală va fi detectată în arhitectura laică, unde se desprinde treptat de cadrul eclezial și este preluată de clădiri urbane, de programe rezidențiale sau comerciale, de structuri cu statut intermediar între monumental/ administrativ și vernacular. Pe acest fundal de lungă durată – sacru și laic, medieval și premodern – se pot înțelege, sperăm, mai nuanțat ancadramentele în acoladă și cu helix ale stilului florentin-maur bucureștean, nu ca o invenție de inspirație externă sau *ex*

*nihilo*, ci ca o recompoziție modernă a unor forme vechi, filtrate prin orientalismele secolelor XIX–XX, prin lectura erudită a arhitecților și prin transformările estetice ale modernității târzii.

Arcele în acoladă și vrejurile în arhitectura laică, sec. XVIII-XIX sunt prezente la stucaturile de la Potlogi (il. 270), la conacul Bellu din Urlați (il. 298), casa Hagi Prodan (il. 342) din Ploiești și altele, sau, foarte des, la arcele pridvoarelor.

Observăm că, în perioada anterioară epocii brâncovenești, există totuși o serie de formule destul de diverse și libere. În perioada brâncovenească apar însă adevărate „școli" aproape programatice, într-un mod comparabil, într-o anumită măsură, cu ceea ce se va întâmpla mai târziu în stilul național. Este foarte posibil ca aceste formule să fi fost dictate de sus și impuse în contextul unor refaceri sau construcții importante, toate producând, cu mici variații, acel tip de portal cu acoladă supraînălțată, care uneori capătă o formă aproape de pagodă, alteori este mai discret marcată. În aceste cazuri se poate observa o intersecție între arcul în acoladă, arcul islamic și anumite formule gotice.

În același timp, apar și elaborări personale, regionale sau locale, precum și diverse mutații ale formei. În secolul al XVIII-lea se marchează un nou început al unei alte modernități, de exemplu la conacul Bellu din Urlați (il. 298), unde anumite forme încep să se stabilizeze. Acestea vor fi preluate ulterior în stilul național. Totuși, spre deosebire de stilul național elaborat de arhitecți cultivați, formați la Paris sau în marile centre academice europene, care propun formule elevate, dar totodată ludice, într-un alt registru expresiv, observăm că apar, în paralel, jocuri formale similare în mediul rural, așa cum se întâmplase și în trecut.

Considerăm că toate aceste evoluții se datorează curbelor și contracurbelor pe care le conține forma acoladei, dar și simbolurilor care i-au fost atașate, în special simbolul portalului și al spațiilor de trecere. Nu trebuie să uităm nici arhitectura și geometria decorativă și funcțională a obiectelor liturgice și a mobilierului spațiilor religioase, care, la rândul lor, dezvoltă o altă categorie de forme și o altă bogăție de expresii ale acoladelor și vrejurilor de inspirație orientală.

### Acolada și vrejurile în spațiul profan

Arcele în acoladă au fost probabil mult mai frecvente în arhitectura civilă din București și din Muntenia, având în vedere recurența lor în ancadramentele de piatră ale bisericilor, în firidele decorative exterioare sau la arcele pridvoarelor. Parcursul desenului acoladei în arhitectura caselor tradiționale din Muntenia, în special a celor cu pridvor, unde am identificat peste zece variante ale arcelor de tip acoladă este deosebit de interesant.

Acoladele civile istorice se înscriu în trei familii de forme, cu vârful plat, cu bucle mari și intermediare, cu ondulații fine, plane.



337. *Acra, Israel*

În prima familie observăm o compoziție de filiație gotică a conturului, fără vârf ascuțit, cu un cadru rectangular, plat la partea superioară, pe care, ca fapt divers, am întâlnit-o și în orașul port Acra, Israel. În Oltenia, spre exemplu, se regăsesc case cu acoladă teșită și decorații din stuc cu nișe retrase și medalioane. La Casa Ghivercea (sec. XVIII, str. Cuza Vodă 47, Ocnele Mari, Vâlcea), profilul urmează linii ondulate aproape plane, cu unde foarte orizontale. O soluție similară apare la o casă rurală din Buzău și la Casa Nanu-Muscel (Câmpulung, sec. XIX), unde profilul este din nou foarte drept, apropiat de cel al Casa Agripina Constantinescu (Valea Mare-Bălilești, Argeș), prima jumătate a sec. XIX. În aceste trei cazuri, profilul se apropie considerabil de modelul gotic.

Din familia cu bucle mari, fără vârf înțepat, câteva formule se apropie prin forma arcelor, prin ritm și proporții, de cele ale pridvorului Bisericii Bucur Ciobanul din București sau Hanul lui Manuc. Acoladele de tip Biserica Bucur — cu lob central în plin cintru, mai mare decât cei laterali — se regăsesc la Casa de târgoveț din București (cca 1800)[163] – un exemplu puternic elaborat și reușit, la Hanul lui Manuc, la Casa Olaru din Str. Negru Vodă 137, Câmpulung, jud. Argeș, la Conacul Bellu din Urlați (il. 298), de mijloc de secol al XIX-lea sau la Casa Dumitru Bucureșteanu (Calea Domnească 300, Târgoviște), în multiple variațiuni, precum și la Vila Ghiță

[163] Astăzi sediul Institutului Național al Patrimoniului, sfârșit de secol XVIII, Calea Șerban Vodă 33, București.

Ștefănescu (1735, refăcută în 1928) Câmpulung (Argeș). Vila Ghiță Ștefănescu are un pridvor de tip loggie, integrat volumetriei generale, cu cinci arce treflate ale căror lobi centrali sunt supradimensionați  Există și variantele clasice, cu baza în plin cintru și cu acolada elansată pe un soclu rectangular, de tip „pagodă”, ca analogie formală.



338. *Vila Ghiță Ștefănescu (1735, refăcută în 1928) Câmpulung (Argeș).*



339. *Casa Iorga, Vălenii de Munte*

Ultima categorie, de ondulații fine, plane poate fi exemplificat de Casa Dinu Lipatti (1938), unde vârful acoladei este tratat cu o mare finețe și nuanțare formală. În unele dintre aceste exemple, ancadramentele perimetrale dispun de un profil circular simplu, cu extremități ușor retrase și rotunjite; aceeași formulă se repetă la arcele pridvorului, în dreptul mâinii curente, sugerând nișe retrase ritmic. Acest tip de profil se întâlnește sporadic și la anumite biserici muntenești.

Hanul lui Manuc (1808) este relevant pentru cercetarea de față din mai multe puncte de vedere. La etajul superior, pe întreg perimetrul curții interioare, se dezvoltă o cursivă amplă, adăpostită sub acoperiș și închisă de o anfiladă de arcuri trilobate, cu lobul central supradimensionat. În spatele acestei cursive, în dreptul acceselor către camerele de odinioară, se observă o decorație din stuc, realizată prin linii brute, apropiată formal de trilobatele porticului, dar având totodată un vârf marcat și un motiv interior ce amintește de o ancoră. Cel mai interesant element decorativ-stilistic al hanului, din perspectiva temei de față, se află în exterior, în zona nord-vestică, în proximitatea intrării. Aici, în partea superioară, ferestrele dispuse între pilaștri sunt încadrate de un tip de arc în acoladă realizat în stuc, cu un profil

ce anticipează arcul în helix specific stilului florentin-maur, precum și ornamentica balcanică în stuc, atât prin linearitate, cât și prin tehnică.

Ornamente în acoladă similare — în stuc, atât la exterior, cât și la interior — se întâlnesc și la Conacul Bellu din Urlați (il. 298), de mijloc de secol al XIX-lea, unde decorațiile preiau un desen baroc, probabil transilvan, realizat în tehnici muntenești. Casa de târgoveț Hagi Ivan Prodan (str. Democrației 2, Ploiești), datată în jurul anilor 1800 are de asemenea niște decorații care încadrează ferestrele la exterior. Proprietarul era probabil de origine bulgară, sârbă sau aromână. Formele de aici sunt preluate de Cristofi Cerchez la vila din str. Sfinții Apostoli 1, București (1926). Imobilul păstrează decorații în stuc care amintesc de cele exterioare de la Palatul Potlogi (il. 12) sau Biserica Fundenii Doamnei, însă într-o variantă mai rustică, mai puțin rafinată, cu secțiuni mai mari atât la interior, cât și la exterior (unde apar și cromatici primare).



340. *Satul Dâmbovicioara*, jud. Brașov

Casa Racoviceanu (Dragomirescu), anterioară lui 1848 (str. Armand Călinescu 3, Pitești), are ancadramente superioare ale ferestrelor, decorate cu motive vegetale, derivate din repertoriul picturii și sculpturii decorative brâncovenești, cu evidente influențe orientale. În centrul decorului se află o

amforă, iar conturul superior poate fi interpretat ca o variantă a vârfului acoladelor islamice. Toate aceste ancadramente par să îl fi influențat ulterior pe Cristofi Cerchez în construirea vocabularului său specific pentru stilul național — aspect semnalat de Oana Marinache[164] în monografia dedicată arhitectului. Un alt exemplu remarcabil al descendenților decorațiilor în stuc este casa din str. Afluentului 30, București (1900), unde la etajul al doilea se află un bovindou în consolă, cu o fereastră în acoladă înconjurată de o bogată decorație din stuc: animale fantastice afrontate, metope și triglife grecești, renascentiste, neo-toscane, toate umplute cu motive vegetale orientale în relief, similare cu cele de la Fundenii Doamnei sau Potlogi (il. 12, 270).



341.*Afluentului 30, București*

Unele cazuri indică direct transferul vocabularului decorativ religios către arhitectura civilă rurală. Lângă Biserica „Sfântul Nicolae" din Bâscenii de Jos (1775) se află și o casă databilă (il. 345), probabil, la sfârșitul secolului al XIX-lea sau începutul secolului al XX-lea, care preia și reinterpretează desenul arcului în acoladă la ancadramentul intrării. Chiar și la fronton, motivul este reluat într-o formă domestică, mai suplă și mai decorativă.

Mai remarcăm și că în București, la mai multe case de sfârșit de secol XIX — precum cele din str. Gen. Constantin Budișteanu 28 bis sau str. Atelierului 24 —utilizează arcul în acoladă simplu, cu vârf, susținut de

[164] O. Marinache, *Cristofi Cerchez, Un vechiu .. , Passim*.

pilaștri și încadrat de un decor de tip *entrelacs* / arabesc. În primul caz, chiar golurile ferestrelor au forma acoladei, încadrate de arabescuri care se termină într-un profil drept, la mică distanță de vârf. În al doilea caz, acolada apare doar ca un desen aplicat deasupra buiandrugului drept, incluzând arabescuri vegetale și un cartuș cu inițialele proprietarului.

În ansamblu, analiza arhitecturii laice muntenești – de la casele de târgoveți și conacele secolelor XVIII–XIX până la primele formule urbane de sfârșit de secol XIX și început de secol XX – evidențiază o continuitate discretă, dar recognoscibilă la o analiză detaliată, a arcului în acoladă și a decorațiilor vegetale în stuc sau în basorelief, reinterpretate într-o varietate de registre tehnice și plastice. Prezența lor, atât în pridvoare, cât și în ancadramente, stucaturi sau în structura bovindourilor sugerează o tradiție autohtonă adaptată mediului urban modern. Putem presupune, prin analogie cu frecvența și diversitatea formelor din arhitectura religioasă, că în Bucureștiul premodern și anterior marilor incendii, arcul în acoladă era cu mult mai răspândit în arhitectura civilă decât ne permit să vedem exemplele păstrate astăzi, multe dintre care probabil multe au dispărut prin demolări, reconstrucții, modificări succesive sau simpla perisabilitate a materialelor. Această continuitate fragmentară, dar persistentă, poate reprezenta una dintre sursele indirecte ale vocabularului ornamental reluat și rafinat în perioada interbelică de arhitecți precum Cristofi Cerchez, și care facilitează trecerea formelor tradiționale către registrul cult și către căutările stilistice moderne, inclusiv ale stilului florentin-maur.

După această incursiune în arhitectura tradițională rurală, urmează etapa stilului național, în care regăsim numeroase variațiuni. Remarcăm, de pildă, prezența unor profile la Palatul Sinodal Antim sau la Casa Pătrașcu din Piața Romană (il. 53-53), realizată de Ion Mincu, unde arhitecții folosesc un profil decorativ în stuc, asemănător unei ghirlande, cu influențe balcanice. Acestea amintesc atât de profilele de la Hanul lui Manuc, Casa Prodan (il. 342) sau conacul Bellu din Urlați (il. 298), situate deasupra golurilor ușilor, cât și de ancadramentele gotice din piatră, cu caroiaje specifice ți mai ales cu toruri.



342. *Casa Hagi Prodan, Ploiești*



343. *Casă lângă Biserica Sf. Apostoli Petru și Pavel, București, arh. C. cerchez*

## Acolada și disciplinarea impusă a programului național

Arcele în acoladă omniprezente în fazele incipiente ale stilului național decorează o parte semnificativă a proiectelor lui Ion Mincu: Casa generalului Lahovary (1884, strada Ion Movilă 5, București), Școala Centrală de Fete din strada Icoanei 35 (realizată în 1890, nu 1980), precum și Bufetul de la Șosea (Șos. Pavel D. Kiseleff 4, 1892) sau Prefectura din Galați (1905-1906). Arhitectul Socolescu utilizează, la rândul său, arcele în acoladă în anii 1890 la majoritatea imobilelor importante proiectate de el, dintre care amintim: Casa Buculescu–Anghelescu din strada C. A. Rosetti (fosta strada Clemenței nr. 13, 1891), imobilele din Bulevardul Carol I nr. 8, 10, 57 și Casele Dumitru Roșu din Calea Moșilor 54, situate în curtea bisericii Răzvan. Același arhitect folosește arcele în acoladă sau arcele treflate cu vârf în acoladă la Casa Ionescu Gion (1889, strada Logofăt Udriște 33, fosta Lucaci 2). Un alt arhitect care utilizează arcele în acoladă este Joseph (Iosif) Exner, la casele Ion Kalinderu din strada Doamnei 20, București (1897). Arcele în acoladă sunt, de altfel, preluate în primele faze ale căutărilor stilului național de la sfârșitul secolului al XIX-lea de arhitecți precum Socolescu și Mincu, fiind integrate frecvent ca marcă locală. Ulterior însă, odată cu epurarea, distilarea și politizarea stilului național românesc, acoladele sunt înlocuite de arce treflate sau circulare. Între arhitectura ecleziastică muntenească și arhitectura proiectată de Cristofi Cerchez există elemente de continuitate formală prin utilizare unor ancadramente fine, vegetale de tip Potlogi (il. 270).



344. *Zona Muzeul Storck*

Unul dintre cele mai spectaculoase proiecte ale epocii în care apare arcul în acoladă este Palatul Comunal din Buzău, construit între 1896 și 1904 de arhitectul Zigfrieg Kofschinscky, autor străin. Pe fațada principală, un arc în acoladă monumental acoperă trei arce în plin cintru alăturate, dintre care cel central este supraînălțat.

Printre alți arhitecți importanți care proiectează în stilul național sunt Cristofi Cerchez, Nicolae Ghica-Budești, Statie Ciortan, Paul Smărăndescu, Petre Antonescu sau Arghir Culina. Ultimul, de exemplu, la imobilul propriu realizat între 1923 și 1928, în București, pe bulevardul Hristo Botev, utilizează acolade compuse geometrizate elansate la partea superioară a unui bovindou pe trei etaje. Majoritatea autorilor stilului, cu excepția lui Ion Mincu, Socolescu și Cerchez, începând cu Petre Antonescu, transformă stilul național într-o formulă stabilizată, eclectică, foarte încărcată decorativ, care integrează forme din multiple registre europene sau dezvoltă o sintaxă academică densă, uneori de factură barocă cel puțin ca și încărcătură, și care prin sintaxă pierde din identitate regională a elementelor utilizate. Dimensiunea regională a primilor autori se estompează treptat. Acest caracter regional era susținut în mare parte de prezența acoladei apropiate de cea a portalurilor bisericilor ortodoxe sau de formele sintetizat orientale, vizibile la Socolescu, iar la Cerchez prin utilizarea stucaturilor fine, comparabile cu cele de la Palatul Potlogi (il. 270), precum și prin profilaturile și mulurile consistente ale încadramentelor pe care le propune.

Dar ce se întâmplă în mediul rural și în arhitectura orașelor mici? Ce preia arhitectra periferică a stilului național? La Casa cu parter comercial Ion Vasilescu (circa 1910, strada Independenței 11, orașul Azuga, județul Prahova), ultimul etaj prezintă un element neobișnuit la cornișă: o consolă amplă care acoperă timpanul fațadei principale, formată din două pante simetrice, dar al cărei contur general amintește de forma reinterpretată a arcului islamic în acoladă, de proporții excepționale. Arcul în acoladă apare și la Casa Oprea Iorgulescu (1912, strada Negru Vodă 93, municipiul Câmpulung, județul Argeș), o compoziție eclectic-neogotică cu elemente flamboaiante și acoperișuri înalte, tip turn. La frontonul principal se află o acoladă deasupra unui balcon, iar la registrul parterului (piano nobile) se deschide o logie/foișor cu trei arce în acoladă, dintre care cel central este mai larg, toate fiind zvelte prin coloanele alungite. Arcele în acoladă tipice apar și la Casa Ion Ciorănescu (astăzi Primăria localității, strada Principală 118, sat Lunca, comuna Moroieni, județul Dâmbovița, începutul secolului XX), unde balconul suprapus pe două niveluri se sprijină pe console, iar la etajul superior se deschid două arce în acoladă în planul fațadei. Tipologia intermediară între arcul trilobat și arcul în acoladă se întâlnește și în secolul XX, de pildă la Casa Olaru (1928, strada Negru Vodă 137, municipiul

Câmpulung, județul Argeș), unde lobul central este supradimensionat, la bază apar trepte intermediare, lobi laterali aproape suprimați, se creează o linie sinuoasă, relativ simetrică, sprijinită pe coloane de lemn cu secțiune pătrată, canelate. Un tip particular de acoladă se regăsește și la Conacul Brătianu din ansamblul conacului Gheorghe Brătianu (sat Tigveni 146, comuna Rătești, jud. Argeș, construit în 1925, refăcut în 1958). Pridvorul parțial are arce în plin cintru sau eliptice, iar la etaj logia este înconjurată de cinci arce în acoladă aplatizate, de rezonanță gotică, fără vârf, care evocă liniile arcurilor turtite ale portalurilor bisericilor ortodoxe din secolele XVI–XVII (minus vârful caracteristic).



345. *Casă din Bâscenii de Jos, lângă biserică*

Pentru a oferi și alte exemple ale unui stil național periferic, practicat de autori mai modești și nu de realizatori de capodopere, revenim la casa de lângă biserica din Bâsceni de Jos. Aici apar formule care interpretează acolada atât în partea superioară a foișorului, cât și deasupra intrării, la ancadramentul portalului, unde conturul amintește de ancadramentele ferestrelor de la Potlogi (il. 270). Totodată, o casă din Curtișoara prezintă o tâmplărie de tip clopot, fin desenată, probabil influențată de portalurile bisericilor din localitate sau din proximitate.

Pe strada Budișteanu se află exemplul bine cunoscut cu tâmplării în acoladă de tip pagodă, cu partea superioară supraînălțată și un cadru decorativ în basorelief. Tâmplăria împarte cadrul în trei registre. Un caz similar întâlnim pe strada Argentina, unde acolada este tot de tip pagodă. Fațada are,

în ansamblu, un aer eclectic-academic, însă, analizate în detaliu, ancadramentele sunt profund orientale, atât prin contur, cât și prin vrejurile vegetale care umplu cadrul acoladei.

Observăm și un profil apropiat de tor, cu două helixuri pronunțate la margini și o acoladă în vârf, terminată prin două spirale care se întorc spre interior pe strada Henri Coandă nr. 11A. Este un exemplu spectaculos, tipic pentru acest joc formal întâlnit de-a lungul istoriei la portaluri, ferestre, pictură sau stucaturi.

Am întâlnit și o acolada geometrizată aproape în spirit Art Deco, integrând o scoică decorativă la imobilul din strada Witing nr. 24, lângă Gara de Nord din București,. Este un exemplu interesant de interferență între eclectism, influențe naționale și Art Deco, cu accente vernaculare. Cadrul mai mic, din dreapta, are o scoică și un vârf al acoladei ușor amplificat, ceea ce conferă compoziției un caracter particular.

Profilul firidelor brâielor bisericești este sintetizat uneori într-un joc de contururi triunghiulare, cu acolade compuse care dinamizează autentic fațada, un exemplu se află pe strada Hagi Moscu nr. 23. Exemple similare apar pe strada Bruxelles nr. 11, unde regăsim o formulă mai cultivată a stilului național, cu o acoladă secționată, cu treimea centrală ridicată și un contur jucăuș, personalizat.

Influențe orientale semnificative și mai directe pot fi observate și în arhitectura moscheilor din Dobrogea, precum la Geamia Ali-Gazi Pașa din Babadag (il. 355, 365), unde este prezent arcul frânt dar și detalii cu helixuri cum este detaliul clanței (il. 354), probabil o intervenție din perioada restaurărilor de după al doilea război mondial, dar de inspirație locală, orientală.



346. Str. Budișteanu



347. Str. Argentina



348. *Casă din Curtișoara*



349. *Witting 24*



350. *Witting*



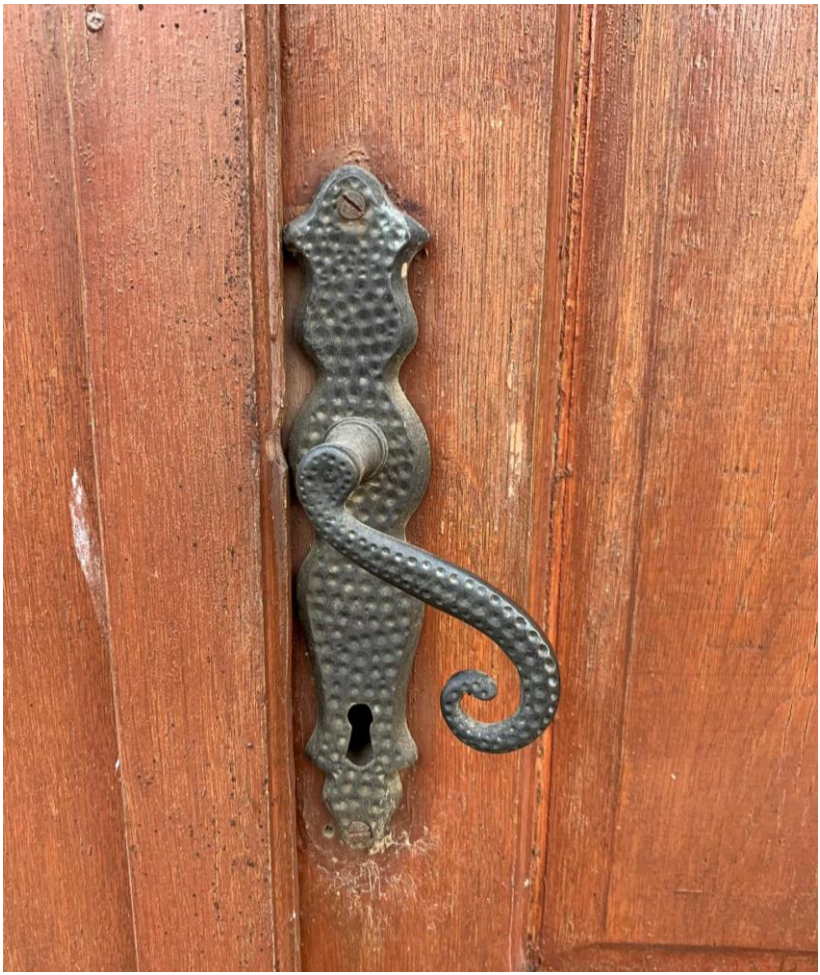
351. *Bruxelles 11*




352. *H. Coandă 11A*




353. *Hagi Moscu 23*



354. *Geamia Ali-Gazi Paşa din Babadag*



355. *Geamia Ali-Gazi Paşa din Babadag*

În mediul rural sau periferic, acoladele istorice au o supraviețuire mai puternică și mai coerentă decât în arhitectura academică promovată de autorii de prim-plan ai universității și, în ultimă instanță, de reprezentanții statului român. De la centru se impune o anumită normă stilistică, puternic impregnată de academismul beaux-arts. În teritoriu, însă, persistă formulele consacrate, variațiile și jocurile de acolade, precum și o creativitate mai liberă a autorilor locali.

În Banat, în municipiul Caransebeș, la adresa Piața Dragalina 2, se află vechea cazarmă a grănicerilor – astăzi Muzeul Județean al Regimentului de Graniță – construită în 1739 și renovată în 1754. La registrul central al fațadei, fereastra principală prezintă, la partea inferioară, două volute dispuse lateral, sub forma unor bande plate cu profil dreptunghiular ușor reliefat. Nu deținem date certe privind etapa istorică în care au fost adăugate aceste volute, însă asemănarea cu ancadramentele cu helix ale stilului florentin-maur este notabilă. Similarități se observă cu exemple din: Emil Pangrati 14, Poet Andrei Mureșanu 26 (il. 280, 299, 300), Grigore Mora 12 (il. 297), Oslo 10, Dacia 43 (il. 307), Domnița Ruxandra 26, D. Praporgescu 29.

În concluzie, cel mai probabil, în arhitectura locuințelor urbane și rurale din secolele XVIII–XIX, anterioare recuperării arcului în acoladă în stilul național, în special în perioada fanariotă, acesta a avut o răspândire mult mai vastă în Muntenia decât indică exemplele păstrate astăzi, multe dintre ele pierzându-se prin demolări, reconstrucții, intervenții succesive și degradarea materialelor.

Considerăm, din motivele expuse mai sus că ancadramentul cu helix este un element stilistic definitoriu al familiei stilului cercetat. În seria imobilelor considerate clasice ale stilului florentin-maur, la imobilul din strada Dr. Gheorghe Marinescu 3 (1921, arh. Cristofi Cerchez) întâlnim o formulă aplatizată, fără vârf, a arcului în acoladă. Arce asemănătoare întâlnim la Biserica Mănăstirii Stelea (il. 311) și la Biserica domnească „Adormirea Maicii Domnului", Mănăstirea Negru Vodă, Câmpulung (il. 310). Acest tip de arc a fost utilizat și de Octav Doicescu ulterior, și, cel mai probabil a fost utilizat și în stilul național.

Cronologic, Cristofi Cerchez a fost primul care a folosit o serie de ancadramente în stuc cu decorații similare cu vrejurile orientale din frescele religioase dar care pot fi găsite și în istoria arhitecturii italiene. Însă aceste ancadramente ale lui C. Cerchez utilizate la Vila Neagu/Argetoianu[165], str. Henri Coandă 36, realizată în 1920 sau la Maternitatea Polizu în 1924, sau la Vila Cerchez, Sfântul Ștefan 13A realizată în 1927 – o formulă cu chenar,

[165] O. Marinache, „18. Vila Neagu-Argetoianu, str. Henri Coandă nr. 36", pe blogul *Cristofi Cerchez*, 11 septembrie 2012, consultat la 8 februarie 2025, https://cristoficerchez .blogspot.com/2012/09/18-vila-neaguargetoianu-strhenri-coanda.html.

balcanică, la partea inferioară a deschiderilor, pot fi considerate premergătoare organice ale ancadramentului cu helix, la fel cum o categorie din proiectele sale se situează la limita dintre stilul național și cel florentin-maur. Această soluție particulară exprimă una dintre direcțiile de căutare ale arhitectului, vizând preluarea formelor autohtone – inclusiv a arcului în acoladă, prezent în tradiția oriental-fanariotă a Munteniei – în cadrul procesului de constituire a stilului național.




356. *Cazarma grănicerilor din Caransebeș*

Următorul care a compus ancadramente tip celor cu helix a fost Simotta, la vila proprie realizată în 1928, Aleea Dealul Mitropoliei 15. El a adăugat un ancadrament particularizat, care acoperă două ferestre geminate și care este inspirat din stucaturile de tip oriental autohtone, însă are conturul clasic, triunghiular, de o înălțime joasă. O invenție-joacă ce poate fi urmărită și la alți arhitecți ai stilului.

Imobilul proiectat de Al. Zaharia din Piața Cantacuzino nr. 6 (Imobilul Kalinderu–Danielopol), datat 1933–1934, conform proiectului[166] la ultimul registru de ferestre avea prevăzut un tip de ancadrament inferior ce pare să fie conceput volumetric. Din desen reiese intenția unei articulări

[166] Arhiva Primăriei Municipiului București, M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, p. 98.

plastice pronunțate, ancadramentul funcționând ca un element de sprijin, comparabil cu „scoica" ce susține bovindourile în arhitectura eclectică. În realizarea efectivă, însă, această intenție a fost probabil simplificată. Imobilul a fost executat cu ancadramente plate, care păstrează conturul general al formelor desenate de arhitect, dar sunt aplatizate și reduse la o tratare grafică, cu doar câteva incizii discrete. Diferența dintre proiect și execuție indică o diminuare o orientare către o soluție simplificată, posibil determinată de constrângeri tehnice, economice sau de o reconsiderare stilistică în faza de șantier. În 1936 proiectează și la vila ministrului Franasovici din str. Pitar Moș 33 un ancadrament cuhelix inferior, foarte elaborat, cu contracurbe la extremități.

Imobilul din strada Urali 6, realizat în 1934 de arhitectul Ion Giurgea, prezintă un ancadrament similar, dar nu identic, de o plastică individuală, la partea inferioară a ferestrelor principale. Spre deosebire de cazul anterior, acest element este conceput încă din faza de proiect[167] într-o formulă aplatizată, fără intenția unei articulări volumetrice. Soluția indică o asumare clară a unei expresii mai grafice și mai temperate, integrată coerent în economia fațadei.

Un ancadrament de o complexitate sporită, de tipul celui cu helix se regăsește în dreapta intrării la imobilul din strada Atena 4, realizat în 1935 de Alexandru Zaharia pentru Alexandrina Kazimir. Acesta dezvoltă un desen elaborat pe toate laturile ferestrei, printr-o articulare continuă de spirale care amplifică expresivitatea cadrului și îl transformă într-un accent compozițional distinct în economia fațadei.

Octav Doicescu utilizează frecvent un timpan semicircular, creație proprie, însă de inspirație din arhitectura ortodoxă, sprijinit la bază pe un arc în acoladă, aplicat fie la intrări, fie, uneori, la ferestre. La casa Dimitrie Gusti, situată la colțul străzilor Armindenului și Herăstrău, realizată în 1939, proiectul indică la partea inferioară a ferestrelor de la etajul întâi trei ancadramente cu helix simplificate, tip stucaturi. Acestea nu se mai regăsesc astăzi, nu este clar dacă au fost executate și ulterior eliminate sau dacă au rămas doar la stadiul de proiect. Doicescu practică, în general, un limbaj mai sobru, însă un alt imobil în care apare arcul în acoladă este cel din strada Paris 46, casa avocaților Elizabeta și Alexandru Alexandrini. Pe fațada laterală se observă un ancadrament cu helix de tip stucatură, puternic simplificat ca grafism, iar deasupra, o consolă dreaptă de tip antablament. Iată că și O. Doicescu realizează o compoziție proprie a arcului în acoladă, care pare să nu fie preluată direct dintr-un repertoriu istoric anume, ci să reprezinte o sinteză personală a arhitectului.

[167] *Ibidem.*

Arhitecții Damian utilizează, la imobilul din strada Agricultori nr. 69, realizat în 1940 două tipuri distincte de ancadramente. La partea superioară a zidurilor recurge la un model inspirat din repertoriul lui Cristofi Cerchez, realizat în stucatură. La partea inferioară adoptă un ancadrament mult mai redus, iar la ultimul registru introduce un timpan în semicentru, similar celor folosite de Octav Doicescu. La imobilul proprietatea Elena Poastini din strada Polonă nr. 21, Damian utilizează un tip de antablament asociat unui ancadrament inferior ascuțit; în partea superioară, acesta este uneori combinat cu butoni decorativi vegetali, ceea ce conferă compoziției o notă ornamentală suplimentară, dar controlată.

Și arhitectul Spiridon S. Nicolae utilizează, la vila avocatului Ion Todan din strada Cristian Tell nr. 15, realizată în 1944, un ancadrament de o factură elaborată, cu accente flamboaiante. La partea inferioară a unor ferestre geminate sunt dispuse două colonete cu capitel compozit de inspirație bizantină, iar în centrul ancadramentului cu helix, la baza ferestrei, este amplasat un cartuș decorativ reprezentând vulturul bicefal.

Ancadramentul specific cu helix funcționează ca o marcă stilistică principală a stilului florentin-maur rămâne, în continuarea repertoriului „semnăturii" lui Cristofi Cerchez, filtrat prin influențele brâncovenești și otomane autohtone și comparabil cu volutele fațadelor baroce din mediul renascentist italian, și perpetuat apoi de arhitecți. Arhitecții acestui stil, aparținând aceleiași generații, beneficiau de o formație solidă, construită prin exerciții intensive de desen manual după modele din ghips, inspirate din repertoriul grecesc, dar și prin studiul atent al fragmentelor de arhitectură istorică. Această practică le-a format o mână sigură și o capacitate remarcabilă de compoziție ornamentală.

În contextul afirmării modernismului, al dispariției progresive a decorației și al presiunilor pieței către simplificarea construcțiilor — atât din rațiuni economice, cât și din considerente de imagine — este probabil ca acești arhitecți cu o cultură vizuală deosebit de exersată, creatori de stil, să fi resimțit nevoia de a continua să compună artistic, să deseneze și să inventeze elemente decorative. Această tensiune între modernizarea profesiei și impulsul formativ al desenului ar putea explica apariția unor elemente atât de elaborate și fascinante în cadrul stilului florentin-maur.

Acest element sau simptom, ancadramentul cu helix, nu mai aparține repertoriului istoric strict, nu mai este o preluare, ci constituie un element modern compus prin accesări ale unor compoziții istorice integrate creativ. În timp ce majoritatea elementelor decorativ stilistice sunt citări istoriste reorganizate sau deformări și interpretări moderne cu un pronunțat caracter de unicitate, în cazul ancadramentul cu helix avem o serie importantă de

arhitecți care compun o serie de ancadramente similare, însă într-o foarte mare bogăție de forme.

În urma parcurgerii seriilor arhitecturale – religioase, civile și apoi a sintezelor modernizante ale începutului de secol XX – devine vizibil că arcul în acoladă parcurge un traseu de continuitate morfologică și semantică deosebit de diversificat. De la formele de cult medievale ale Munteniei, trecând prin reinterpretările laice fanariote, până la întoarcerile la sursă și hibridările stilistice ale arhitecților formatori ai stilului neoromânesc, acolada devine un element identitar cheie, un element care conectează tradiția locală și imaginarul oriental-balcanic. În această linie evolutivă de durată, reinterpretarea pe care o propune Cristofi Cerchez în seria florentin-maură apare nu ca o excepție, ci ca o etapă firească a unui proces mai amplu de resemnificare.

În cazul imobilelor clasice ale stilului florentin-maur, în special la imobilul din str. Doctor Gheorghe Marinescu nr. 3, construit în 1921 și proiectat de Cristofi Cerchez, se remarcă o formă aplatizată, fără vârf, poate unică în ansamblul cercetat, a arcului în acoladă dar care seamănă cu ancadramentul Bisericii Stelea din Târgoviște (il. 311). Această formulă singulară indică una dintre căutările constante ale lui Cerchez: recuperarea, distilarea și apoi modernizarea formelor arhitecturii autohtone – inclusiv acolada în stuc, cu formel vegetale, preluată din moștenirea arab-fanariotă și integrată în repertoriul religios muntenesc. Această procedură corespunde unei reinterpretări critice ciclice, nu unei simple preluări, care deplasează forma din registrul istoric în cel al invenției moderne, atât in renașterea brâncovenească, cât și în stilul național sau cel florentin-maur.

Este posibil ca, în arhitectura domestică urbană și rurală din secolele XVIII–XIX în Muntenia, arcul în acoladă să fi fost mult mai frecvent, ipoteză susținută de numeroase analogii indirecte, de repetițiile din arhitectura bisericească și de exemplele arhitecturii civile, păstrată într-o proporție mai mică decât cea religioasă. Marea parte a acestor arce sau decorații în acoladă din arhitectura civilă au dispărut însă prin modernizări, densificări sau transformări târzii, ceea ce conferă seriilor păstrate un caracter fragmentar, dar revelator, pentru genealogia formei.

Ancadramentul cu helix devine un element care depășește statutul de ornament istoric și funcționează ca o compoziție modernă colectivă, construită prin trimiteri culturale multiple mai mult sau mai puțin conștientizate. Acest helix derivă probabil din „semnătura” lui Cerchez, dar este influențată și de ornamentele vegetale din frescele și stucaturile repertoriului brâncovenesc și de filonul otoman local, și poate fi aliliată și cu volutele dinamice ale frontoanelor baroce italiene sau cu soluțiile secessioniste ale începutului de secol XX. În termenii lui Alois Riegl, aceste

ancadramente funcționează ca expresii ale unui *Kunstwollen* local, adică ele devin expresii ale unei voințe artistice moderne, colective, și nu sunt doar niște simple repetiții formale.

Astfel, în cadrul stilului florentin-maur, acolada și helixul nu reiau pasiv tradiția orientală sau brâncovenească, ci devin elemente importante de compoziție într-o etapă de modernizare accelerată, în care colectivul își accesează memoria comună, în care cultura locală, istorică și balcanică se rearticulează într-un limbaj vizual experimental și bine ancorat în căutările identitare ale arhitecturii românești interbelice.

În același mod în care stilul național a glisat între elemente orientale și occidentale, între eclectismul academic și utilizarea cultivată a sacnasiului, a arcului în acoladă sau a altor formule decorativ-stilistice provenite din areale culturale diferite, și stilul florentin-maur funcționează între repere similare. Diferența constă însă în caracterul său mai puțin programatic și mai puțin teoretizat, dar poate tocmai de aceea mai spontan și mai autentic.

## Elite și identități cosmopolite

### Profilul politic, social, etnic și profesional al proprietarilor. Arhitecți și școli de arhitectură

România modernă, între 1919 și 1940, a fost marcată de eforturi de a menține integritatea statală, într-un spațiu intelectual și politic articulat în jurul a două mari orientări ideologice: pe de o parte, curentul tradiționalist, iar pe de altă parte, orientarea europenistă, favorabilă sincronizării cu Occidentul. Această polarizare se suprapunea peste o realitate structurală esențială: caracterul predominant rural al societății românești. Procesul de urbanizare, accelerat în perioada interbelică, a generat o migrație semnificativă din mediul rural către marile orașe, în special București, care a transformat profund structura socială și mentalitățile. În acest context, grupările care contestau europenizarea și modernizarea accelerată căutau fundamente identitare în tradiție, în modele autohtone, uneori idealizate sau reconstruite imaginar și neunitare. Aceste poziții gravitau în jurul revistei *Gândirea* și al unor personalități precum Nichifor Crainic sau Lucian Blaga, care a teoretizat „spațiul mioritic" ca matrice stilistică și spirituală a culturii române. Ortodoxismul devenea astfel nu doar o opțiune religioasă, ci o categorie culturală și politică, invocată ca principiu de diferențiere față de modernitatea occidentală. Tensiunile politice și economice pentru menținerea unității naționale au marcat profund perioada interbelică. În general, societatea începuse să accepte că procesul de europenizare avusese loc și că acesta îmbunătățise calitatea vieții.[168]

În paralel, generația tinerilor intelectuali formați sub influența lui Nae Ionescu, activă mai ales la sfârșitul anilor '20, resimțea criza modernității în termeni existențiali. Aceștia căutau să depășească ceea ce percepeau drept "vidul înfricoșător" produs de materialismul și tehnologia societății moderne, și tindeau către o regăsire a sensului printr-un nou echilibru interior, spiritual și metafizic.[169]

A treia direcție susținea un stat adaptat realităților rurale ale structurii sociale naționale, diferit de vest, dar inspirat de acesta, ramură reprezentată de Virgil Madgearu.

În perioada interbelică s-a dus și o luptă între democrație și totalitarism. În anii '30, recesiunea mondială și criza economică au ridicat probleme serioase, inclusiv manifestări accentuate de antisemitism. În acest

[168] K. Hitchins, *Op. Cit.*, pp. 347-348.
[169] *Ibidem*, pp. 350.

context a apărut Garda de Fier, mișcare care simpatiza cu Italia fascistă și Germania nazistă. Se afirma că „interesele economice și financiare se împleteau cu conducerea politică, iar aparatul birocratic al statului și controlul industriei, al băncilor și al guvernării au trecut inevitabil în mâinile acestor oameni” [170]. Cu alte cuvinte, se formaseră elite bancare, industriale și politice simultan, fără o delimitare între puterea economică și cea politică. Aripa țărănistă și aripa liberală au dominat scena politică interbelică, în timp ce Partidul Social a fost îndepărtat din zona puterii regale, iar mișcarea legionară a fost demantelată în cele din urmă la sfârșitul anilor ’30.[171]

În plan economic și social existau contraste puternice între zone de subdezvoltare și zone de înflorire. Agricultura a rămas baza economiei, iar industria, deși s-a dezvoltat, nu producea suficiente echipamente pentru a-și susține propria expansiune, țara depindea în mare măsură de capitalul străin. În anii ’20, industria a cunoscut o perioadă favorabilă sub conduceri liberale, apoi criza economică mondială a afectat grav economia, dar între 1934 și 1938 s-a înregistrat o relansare.[172]

Populația a crescut semnificativ și a devenit mai diversă din punct de vedere etnic. Românii reprezentau aproximativ 71% din populație. Maghiarii constituiau circa 7,2%, germanii 4,1%, evreii aproximativ 4%, iar ucrainenii urmau ca pondere. Evreii erau concentrați mai ales în Bucovina (aprox. 30%), în Basarabia (aprox. 27%) și în Moldova (aprox. 23%).[173]

Literatura, cultura și poezia au fost și ele polarizate în cele două direcții care se evidențiaseră și în politică: sincronismul și tradiția. Nume precum Eugen Lovinescu, Garabet Ibrăileanu, Mihail Ralea, George Călinescu și Nichifor Crainic au modelat gândirea intelectuală în domeniul umanist. Autori ca Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu și Mateiu Caragiale, autorul romanului *Craii de Curtea-Veche* în care lumea modernă burgheză este privită cu detașare ironică și melancolie decadentă iar în poezie, autori precum Ion Pilat, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu au dominat peisajul literar.

### Profil politic si ideologic al proprietarilor

Deși majoritatea capodoperelor stilistice sunt înregistrate în anii 30, în București, nu trebuie să omitem că, încă din 1924, Emil Guneș – nume cu rezonanță turcească, născut la București în 1880 – unul dintre seniorii generației de arhitecți care au proiectat în stil florentin-maur, a realizat

[170] *Ib.*, pp. 346-376.
[171] *Ib.*, p. 357.
[172] *Ib.*, p. 361.
[173] *Ib.*, pp. 361-362.

ansamblul regal de la Balcic. Guneș[174], format la Paris, la École Spéciale d'Architecture Trélat (Școala Superioară de Arhitectură Trélat) unde se practicau direcții inovatoare, el reprezintă o verigă timpurie și semnificativă în configurarea acestei noi orientări stilistice în proximitatea mediului regal. Colțul „de vis" identificat de Regina Maria și instalarea Casei ei Regale la Balcic poate fi interpretată și ca expresia unei euforii simbolice, care se simțea la scară largă în rândurile populației, corelate cu dorința casei regale de consolidare a României Mari după dobândirea Cadrilaterului în urma celui de-al Doilea Război Balcanic (1913). În acest teritoriu nou integrat, regina Maria și-a edificat reședința cu minaret, și și-a apropriat afectiv și simbolic locul.

Împreună cu principele Nicolae, regina a vizitat situl în compania pictorului Alexandru Satmari, iar între 1925 și 1927 și-a realizat aici „cuibul liniștit", pe un teren achiziționat de la bancherul Jean Chrissoveloni, extins ulterior prin cumpărarea mai multor parcele de la localnici. Execuția lucrărilor a fost încredințată unor firme italiene, Fabro Augustino și Giovanni Thomasini, iar coordonarea directă a șantierului a fost asigurată inițial de secretarul particular al reginei, Gaetan Denise, atribuțiile fiind ulterior preluate de Eugen Zwiedineck, aghiotant și secretar particular al suveranei.[175]

Regina Maria avea aproximativ 50 de ani în momentul edificării reședinței de la Balcic și traversa o etapă de declin politic după aportul ei la unire: era deja văduvă, și începea să fie marginalizată din viața politică de către fiul său. În acest context, Balcicul poate fi înțeles și ca un spațiu de regăsire. Deși relația cu soțul său fusese dificilă, Regina Maria se integrase progresiv în Casa Regală românească, asumându-și un rol cultural vizibil. Încă din tinerețe, conform educației aristocratice specifice mediilor regale, manifestase un interes constant pentru monumente, arte și istorie. Călătoriile sale în Malta, unde vizita situri și edificii istorice, confirmă această preocupare timpurie pentru patrimoniu și pentru dimensiunea culturală și simbolică a arhitecturii și a artefactelor istorice.

La Balcic, această sensibilitate s-a tradus într-o implicare directă în configurarea ambianței. Regina era preocupată de țesături tradiționale, icoane, candele, vase și obiecte personale. Cel mai probabil a intervenit activ în armonizarea decorațiilor interioare, unde a combinat elemente românești cu piese turcești și din alte spații orientale, într-o formulă sincretică coerentă cu estetica ansamblului. Tot aici a edificat și capela Stella Maris, decorată cu

[174] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, p. 512.

[175] Muzeul Național Peleș. (2025). « Casele de vis ale Reginei Maria – Balcic », Muzeul Național Peleș https://peles.ro/ro/eveniment/casele-de-vis-ale-reginei-maria-balcic/, 24 august 2025.

obiecte de cult ortodoxe, iar prin acest gest a integrat și dimensiunea spirituală ortodoxă înspre lumea orientală.[176]

De o importanță majoră este și proiectul peisagistic al ansamblului de la Balcic, precum și preocuparea constantă pentru configurarea acestui „cuib liniștit", cum îl numea regina. Grădinile terasate, relația atent dozată cu marea, vegetația de coastă și articularea parcursurilor au contribuit la construirea unei atmosfere de loisir, liniște și retragere, în care monumentalitatea este deliberat temperată. Reședința – palat doar în sens convențional – nu preia trăsături grandioase, ci își asumă modestia și scara arhitecturii locale, integrându-se în specificul sitului. Această opțiune pentru o volumetrie discretă, dublată de o ambianță istoricizantă și intimă, a devenit rapid cunoscută în mediile artistice românești și a influențat, probabil, imaginarul și aspirațiile elitelor în anii următori ai perioadei interbelice.[177]

Deși nu reprezenta o ieșire directă la Mediterană, unde casele regale europene au început încă din secolul al XIX-lea să le frecventeze – Monaco, Sanremo, Nice, insulele Baleare ș. a., Balcicul a funcționat pentru casa regală și cercurile sale ca o „deschidere de tip mediteraneean" în proximitatea României. Moșinschi[178] amintește și el de turismul occidental, care probabil modela preferințele clienților. Balcicul a devenit un substitut simbolic și de proximitate al litoralului mediteraneean, prin care imaginarul sudic și oriental era integrat în spațiul cultural românesc. Aici s-a constituit un nucleu al artei interbelice, la care se adăugau și diplomați, oameni politici și membri ai guvernelor din perioada lui Carol al II-lea, precum și scriitori și intelectuali invitați în cercurile regale.

Unul dintre primii pictori care au frecventat Balcicul a fost, Alexandru Satmary, un personaj excentric, nu neapărat un pictor remarcabil, dar cunoscut pentru obiceiurile sale insolite. Despre el s-a scris că ar fi avut o mică crescătorie de șerpi și diverse animale exotice: o maimuță, un pui de ghepard, veverițe, arici, broaște, țestoase, iepuri, bufnițe... Printre primii care au ajuns la Balcic s-au numărat Iosif Iser, Gheorghe Petrașcu și Ion Teodorescu-Sion, Ipolit Strâmbu și alții. După expoziția de pictură organizată la București, la 1 decembrie 1913, la casele Crețianu, vizavi de Palatul Regal, unde Iser a expus și a creat o puternică impresie, Balcicul a început să atragă și alți artiști: Constantin Artachino, Cecilia Cuțescu-Storck, Jean Alexandru Steriadi, Ștefan Dumitrescu, Ștefan Popescu, Petre Iorgulescu-Yor, Adrian Bălțatu, Dumitru Ghiață, Vasile Popescu, Henri Catargi sau, dintre cei mai vârstnici, Kimon Loghi. Cel mai tânăr a fost Paul Miracovici. Tonitza a fost unul dintre pictorii care s-au lăsat mai greu convinși să ajungă la Balcic, dar

[176] Lucian Boia, *Balcic: Micul paradis al României Mari,* Humanitas, București, 2014.
[177] *Ibidem.*
[178] C. C. Moșinschi, *Op. Cit.,* , p. 7.

în cele din urmă a început să aprecieze locul. Peisajele de la Balcic ajung să domine o parte importantă a artei românești interbelice, prin scenele maritime cu accente orientale. Se vorbește despre o frecvență de până la 150 de pictori în fiecare sezon estival. Unii își construiesc case acolo, alții locuiesc lunile de vară acolo cu chirie, și au transformat localitatea într-un veritabil centru artistic sezonier.[179]

A existat și un personaj cu un rol important de animator cultural, Octavian Moșescu, care, prin intermediul unor fundații și al unor inițiative susținute financiar de Casa Regală, cu scopuri culturale și educative, a desfășurat o activitate efervescentă de promovare a localității Balcic. Demersurile sale au contribuit la frecventarea stațiunii și de către scriitori precum Emil Bucuță, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Felix Aderca, Oscar Walter Cisek, Cella Serghi, Anton Holban și alții.[180]

Este importantă povestea mezinei, cea mai mică dintre cele patru fiice ale scriitorului Barbu Delavrancea, dintre care prima, Cella Delavrancea, era o bună prietenă a reginei Maria. Ea și-a lansat sora cea mică, pe Henrieta Delavrancea-Gibory, în circuitul elitelor și comenzilor de arhitectură din Balcic, astfel încât, începând cu 1934, aceasta a ajuns să dețină aproape un monopol între arhitecții care primeau comenzi aici. Proiectul urban a fost realizat de Duiliu Marcu, iar amândoi s-au concentrat asupra păstrării spiritului locului și asupra inserției unor clădiri de dimensiuni adecvate, pentru a nu distruge armonia configurației tradițional-balcanice. Emil Guneș și Paul Smărăndescu, profesori la Școala de Arhitectură, s-au numărat, de asemenea, printre arhitecții implicați. Primăria Balcicului a fost realizată de Henrieta Delavrancea-Gibory, care a proiectat în total peste 20 de construcții, majoritatea vile particulare. Printre beneficiari s-au numărat generalul Rasoviceanu, Octavian Moșescu, poetul Ion Pillat, precum și Gheorghe D. Mugur, pentru care a fost realizată, în 1934, Vila „Turnul lui Mugur", fără turn. Este de analizat dorința acestuia de a-și construi un turn. Această dorință a fost simptomatică în epocă. Au existat discuții, primarul și arhitecta considerând că soluția nu era potrivită, în congruență și cu gândirea lui Octav Doicescu. Eliza Brătianu și-a construit, de asemenea, o casă la Balcic, iar țărănistul Grigore Iunian, fost ministru, și liberalul Mircea Cancicov și-au realizat și ei locuințe la Balcic.[181]

Henrieta Delavrancea-Gibory a fost foarte prezentă în cercurile Balcicului, iar în 1937 a proiectat vila principelui Nicolae la Snagov, și a consolidat transferul acestui vocabular arhitectural în București. Totodată, unul dintre miniștrii despre care am identificat informații, care și-au proiectat

[179] L.Boia, *Op. Cit., Passim*.
[180] *Ibidem.*
[181] *Ib.*

în București casă în stil mediteraneean în 1937 a frecventat și el Balcicul, Richard Franasovici[182]. Cel mai probabil au fost și mulți alți proprietari de locuințe florentin-maure din București care vizitaseră anterior Balcicul. Din aceste motive, Balcicul poate fi considerat un focar esențial pentru articularea și difuzarea stilului mediteraneean sau florentin-maur în deceniul imediat următor, în București.

Balcicul a funcționat simultan ca loc de loisir și de societate al elitelor și a oamenilor de cultură, dar și ca instrument simbolic politic de integrare culturală a unui teritoriu recent dobândit. Prin prezența constantă a reginei Maria, a energiei ei și a anturajului său, locul a căpătat legitimitate și prezență românească, deși în realitate minoritatea românească era scăzută în regiune. Balicul a devenit astfel un laborator al unui imaginar de tip mediteraneean adaptat contextului românesc. Balcicul a reprezentat, în fond, o formă de Mediterană domesticită – un „Orient apropiat" filtrat estetic și legitimat politic, care a alimentat gustul și aspirațiile arhitecturale ale elitelor românești interbelice. Balcicul a devenit, în perioada interbelică, o destinație turistică și artistică de prim rang, percepută ca o „Mediterană" a României, denumită Coasta de Argint. Lumina sudică, relieful stâncos, vegetația specifică și arhitectura albă, adaptată pantei și proximității mării, au creat un cadru peisagistic distinct, care a atras artiști, membri ai elitei și cercurile apropiate Casei Regale.[183]

În același timp, caracterul oriental al Balcicului era mai pronunțat decât în București sau în sudul României de la începutul secolului XX. Prezența minaretelor, a caselor turcești tradiționale și a structurilor urbane specifice Dobrogei sudice conferea localității un profil estetic și cultural mai apropiat de spațiul otoman-mediteraneean decât de cel balcanic continental, ceea ce a contribuit la consolidarea imaginii sale de „Orient apropiat" integrat imaginarului românesc.

Influențele sau suprapunerile stilistice ale arhitecturii de la Balcic asupra stilului florentin-maur bucureștean, pot fi menționate câteva elemente semnificative. În primul rând, prezența sacnasiului și a bovindoului, pe care Emil Guneș îl utilizează la vila prințului Nicolae din Balcic, indică o transpunere a vocabularului oriental-mediteraneean în formule adaptate vilelor bucureștene. În al doilea rând, sunt relevante arcaturile și colonadele din grădinile de la Balcic, caracterizate prin arce frânte și capiteluri cu croșete de tip gotic, cu un pronunțat aer romantic. Acestea evocă, prin expresivitate și caracter fragmentat, și imaginea ruinelor medievale, precum cele de la Cârța, jud. Sibiu și generează o atmosferă de nostalgie istorică preluată în proiectele bucureștene, de exemplu la Vila Tătărăscu, Polonă 17 dar și la

[182] *Ib.*, p. 113.
[183] *Ib.*, *Passim*.

multe alte proiecte, împreună cu preocupările arhitecților pentru împrejmuirile, fântânile, pergole, diferențe de nivel, ideea de *patio*. În al treilea rând, trebuie menționate tencuiala și tipul de zidărie utilizat la Balcic: zidărie brută din piatră, cu textură neregulată și cromatică nisipie, care conferă ansamblului un caracter rustic și mediteraneean. În al patrulea rând, interioarele – acolo unde sunt documentate – constituie un alt nivel de influență. De exemplu, în vila Ceciliei Cuțescu-Storck apar coloane la interior și o loggie cu coloane de inspirație renascentistă, orientată către mare, elemente care consolidează dialogul dintre arhitectura mediteraneeană și reinterpretările sale în spațiul bucureștean, în care logia cu coloane este foarte des citată.

De la finalizarea palatului de la Balcic, în 1927, până la pătrunderea și proiectarea primelor exemplare alte stilului florentin-maur există aparent niște spații temporale pe care le vom evidenția. Foarte important în cronologia construcțiilor de tip florentin-maur este palatul – sau, mai curând, micul *palazzo* – al Adinei Woroniecka, realizat pe strada Take Ionescu 25 (fosta Atena 25), de către Alexandru Zaharia, între 1929 și 1930[184]. Deși edificiul nu aparține formulei clasice florentin-maure, ci manifestă mai degrabă influențe florentine, el se înscrie într-o etapă de conturare stilistică. Pentru aceeași comanditară, Alexandru Zaharia a realizat și imobilul din Șoseaua Kiseleff nr. 7, în 1940. Beneficiara însăși era implicată în configurarea proiectelor de locuință, de origine poloneză ea își revendica anumite exigențe sau identități estetice, și își impunea gustul în definirea imaginii arhitecturale. Palatul Adinei Woroniecka, Kiseleff 7 prezintă vagi afinități vizuale cu Vila Storck de la Balcic, realizată între 1920-1926 cu implicarea arhitectei H. Delavrancea-Ghibory. Anumite detalii decorative sunt comparabile, iar ambele edificii pot fi considerate premergătoare ale dezvoltărilor ulterioare, atât în contextul balcanic de la Balcic, cât și în cel bucureștean. În această succesiune cronologică, ele pot fi considerate experimente – încă reținute, dar deja orientate spre acea sinteză stilistică ce va deveni mai articulată în anii imediat următori.

Este evident că, între proprietarii care au preferat reședințe în stil florentin-maur, un rol esențial l-au avut membrii Casei Regale, însă aceștia nu au fost printre primii. După realizarea palatului de la Balcic, prințul Nicolae deținea la Snagov, din 1937, un palat în stil mediteraneean, proiectat de Henrieta Delavrancea-Gibory. Principesa Ileana a avut, la rândul său, vila Montesquieu din Băneasa și imobilul cunoscut sub numele de „Sofia Barusco" din 1948.[185]

[184] M. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.,.* pp. 109-117.
[185] *Ib.* P. 339.

Regele Carol al II-lea i-a comandat în 1938 lui Alexandru Zaharia palatul de la Scroviștea, proiect rămas nefinalizat. Proiectul a fost realizat în colaborare cu Dori Galin Golinger și Leon Srulovici, iar șantierul era vizitat cu interes de Carol al II-lea inclusiv înainte de abdicarea sa. Lucrarea a fost atribuită lui Zaharia, iar înainte a fost implicat probabil și arhitectul Nicolae Nenciulescu, autorul modernizărilor Palatului Regal din Calea Victoriei. Arhitectul Zaharia s-a deplasat personal la Veneția pentru a alege piese de mobilier antice și decorații pentru curțile interioare achiziționate de la firma Guido Minerby au fost importante și cantități mari de marmură din Toscana, de unde folosise piatră chiar Michelangelo.[186]

Dincolo de cercul oficial al Casei Regale, și unii dintre apropiații acesteia au adoptat aceeași formulă stilistică. Elena Lupescu deținea Vila Albă din Băneasa, 1938 și o proprietate pe Bulevardul Aviatorilor 104, ambele atribuite de M. Ghigeanu lui Alexandru Zaharia și Ion Giurgea. De asemenea, Ioana Maria „Zizi" Lambrino (Sultana Lambrino), prima soție a regelui Carol al II-lea, a avut o vilă pe Bulevardul Aviatorilor 46, proiectată de Ion Giurgea în 1941. În acest context, Alexandru Zaharia pare să fi fost arhitectul favorit al mediului regal.[187]

Un alt proprietar important a fost Alexandru Scanavi, șambelanul casei al casei regale a Principesei Elisabeta și administratorul a verii sale. Se presupunea că ar fi avut o relație extraconjugală cu Principesa Elisabeta și era un apropiat al regelui Carol al II-lea. Proprietatea inginerului Alexandru C. Scanavi din Aleea Modrogan 20, realizată în 1934, a fost demolată. Pare să fie prima clădire a arhitectului Alexandru Zaharia.[188]

Constantin Ionescu este identificat drept arhitectul proiectului Palatului Regal Elisabeta (1936), iar Corneliu Maicu se înscrie, la rândul său, în cercul arhitecților care au contribuit. În același context, lui George Damian i s-a atribuit restaurarea proprietății Montesquieu pentru Principesa Ileana. [189]

În ceea ce privește clientela ministerială, se spunea că Alexandru Zaharia ar fi avut șase miniștri printre comanditari. Printre clienții importanți ai arhitectului Alexandru Zaharia se numără personalități aflate în prim-planul vieții politice românești din anii '30, fapt care confirmă poziționarea sa privilegiată în rețelele de comandă ale elitelor statului. Zaharia realizează în 1935 o vilă[190] pe strada Polonă 19 pentru Gheorghe Tătărescu și soția sa, Arethia. Tătărescu, prim-ministru al României, optează pentru o reședință marcată de un portic ce amintește, prin configurație și expresie, de foișorul

[186] *Ibidem*, pp. 103-104.
[187] *Ib*, *Passim.*
[188] *Ib.*, p. 132.
[189] *Ib.*, *Passim.*
[190] *Ib.*, p. 84.

lui Dionisie, element cu puternice rezonanțe tradiționale. Gheorghe Tătărescu, după o importantă carieră militară a fost un membru marcant al partidului liberal, după care a virat spre direcții tradiționalist-extremiste. Aceste direcții ideologice explică și direcțiile decorativ-stilistice ale locuinței sale, mai degrabă cu reverberații naționale epurate, decât florentin-maure. Tătărăscu fusese prim-ministru în perioada 1934–1937, adică în anii în care și-a construit vila din strada Polonă, realizată cu antrepriza Ioanovici.

Născut în 1886, Tătărescu avea peste 50 de ani în momentul comandării casei. Fusese diplomat la Paris, lider PNL și un susținător constant al relațiilor dintre România și Franța. Ulterior, a trecut la o altă formațiune politică totalitară, din jurul regelui Carol al II-lea, ca și Tătărăscu. A avut două mandate de prim-ministru, al doilea, mai scurt, între 1939 și 1940. Atât el, cât și soția sa proveneau din familii oltenești cu ascendență boierească și aveau preocupări pentru cultura națională și tradițională. Se poziționau, aparent în sfera cercurilor gândiriste, iar Arethia Tătărăscu a înființat o asociație prin care urmărea revitalizarea artei și a broderiei tradiționale oltenești în satul natal al soțului. Ea s-a implicat, de asemenea, în susținerea realizării ansamblului de la Târgu Jiu de către Brâncuși.

Iuliu Maniu, prim-ministru în mai multe rânduri și membru al Academiei Române, a locuit între 1940-45, la rândul său, într-o casă din aceeași familie decorativă, situată pe strada Ioan Vodă Caragea 27, conform plăcii comemorative.

Un alt comanditar din palmaresul arhitectului Zaharia este Grigore Gafencu, născut la Bârlad în 1892, inițial țărănist dar care a migrat spre direcții politice totalitare, ministru al Afacerilor Externe în 1938. Zaharia proiectează pentru el casa de pe strada G. D. Mirea 2, la intersecție cu Șoseaua Kiseleff 53, realizată între 1936 și 1938. M. Ghigeanu sugerează că acoperișul înclinat ar fi putut să fie o cerință a beneficiarului. În această casă au avut loc mai multe evenimente diplomatice fiind preluată de legația Iugoslaviei, apoi aceea a Croației, clădirea a fost naționalizată în 1947.[191]

De asemenea, arhitectul primește comanda vilei lui Merope și Richard Franasovici, personalitate marcantă a Partidului Liberal, deputat între 1919 și 1937, fost ambasador al României în Elveția, Franța și Polonia, ministru de Interne în 1937 și ministru al Lucrărilor Publice între 1934 și 1937. Vila este realizată în 1936, str. Pitar Moș 20, chiar în perioada exercitării acestei funcții. Despre Richard Franasovici s-au făcut referințe că era unul dintre cei care împreună cu soția au fost invitații reginei la Balcic în vara 1934.[192] Personaj de origine austriacă, născut în anii '80 ai secolului al XIX lea la Turnu Severin Deci, avea în jur de 50 de ani atunci când și a

[191] *Ib.*, p. 92.
[192] L. Boia, *Op. Cit.* , p. 113.

construit vila. După ce și-a obținut cetățenia română, în 1906, a fost înscris în Partidul Conservator, iar după Unire, s-a înscris în Partidul Liberal. A avut de două ori mandatul Ministerului Lucrărilor Publice și Comunicațiilor și a avut și activitate ca diplomat. Proiect inițial de factură eclectică realizat tot de arhitectul Zaharia, nu a fost realizat[193].

Un alt client important al arhitectului Alexandru Zaharia a fost ministrul Viorel Tilea, pentru care s-a realizat vila din strada Grigore Mora nr. 12. Doar împrejmuirea este semnată de Alexandru Zaharia, proiectul case nu a fost identificat în arhive.[194] Tilea a fost ambasador al României în Marea Britanie între 1938 și 1940. Din punct de vedere stilistic, locuința se apropie mai mult de limbajul practicat de Octav Doicescu. Viorel Tilea, avocat de profesie și ulterior ministru, provenea dintr-o familie nobiliară din Turda, înrudită cu familia lui Ion Rațiu. A fost o personalitate cu o intensă circulație internațională, obținând doctoratul în Drept la Viena și fiind bine integrat în mediul vest-european.

G. V. Toni, un alt ministru, și inspectorul general D. Niculescu, și-au comandat o vilă în stil florentin-maur în anul 1940, situată pe strada Finlanda 6A, realizată de arhitectul Eugeniu Botez. Un alt ministru și personalitate profesională a vremii, Ing. Constantin Bușilă (Washington 7, Rabat 1), ministru al Lucrărilor Publice și Comunicațiilor, a avut o vilă (Washington 7) proiectată de Octav Doicescu în 1937. Mircea Cancicov și Grigore Iunian sunt, de asemenea, citați printre miniștrii care și-au comandat vile în Balcic, proiectate de Henrieta Delavrancea-Gibory.[195]

În strada Vasile Alecsandri 8, a fost construită în 1939 vila Radu Ioan Lobei, fostul șef de cabinet al lui Armand Călinescu. Lobei a fost dat în judecată pentru delapidarea fondurilor ordine publice. Proiectul a fost realizat de Zaharia în paralel cu Palatul Regal Scroviștea.[196] Anibal Teodorescu, primar al Bucureștiului și avocat, a fost, la rândul său, un admirator al acestei orientări stilistice și și-a proiectat o vilă cu ajutorul lui Ion Giurgea în 1938, pe strada Lister 6 (il. 266). [197]

Vila situată pe strada Docenților 7 (fostă Popovici), a fost realizată de Al. Zaharia în 1939 pentru actrița Elvira Godeanu, figură proeminentă a lumii teatrale românești interbelice. Ulterior, aceasta a devenit soția inginerului Emil Prager, după decesul primei sale soții.[198]

[193] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, pp. 95-97.
[194] *Ibidem*, pp. 139-140.
[195] L. Boia, *Op. Cit.*, *Passim*.
[196] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, *Passim.*
[197] *Ibidem*, p. 160.
[198] *Ib.*, p. 141.

Imobilul situat pe strada Muzeul Zambaccian nr. 19, realizat în 1936 tot de Zaharia, pentru Ana și P. Carp, se află în cadrul parcelării Morand. Clădirea este de dimensiuni mai reduse și se distinge prin absența elementelor stilului național.[199]

Aceste comenzi concentrate într-un interval relativ scurt indică faptul că, în anii respectivi, Zaharia devine arhitectul preferat al unor personaje influente ale puterii politice, iar arhitectura sa rezidențială începe să funcționeze ca instrument de reprezentare și prestigiu simbolic al elitelor guvernante. Toți trei miniștrii aveau studii superioare juridice.

De asemenea, trebuie menționate și vilele Generalul Ciomac, după proiectul lui Ion Giurgea, în strada Armenescă 12, în anul 1938, și a Generalului Eraclie Nicolaeanu, precum și vilele unor numeroși ingineri, industriași și diplomați. Printre comanditari se regăsesc și alți avocați, pe lângă miniștri, precum în cazul vilei avocatului Ion Todan, realizată în 1944 pe strada Christian Tell nr. 15 de către arhitectul Spiridon S. Nicolau, precum și al vilei avocatului Alexandrini din strada Paris nr. 46, proiectată în 1937 de Octav Doicescu, ambele ilustrând statutul social și aspirațiile culturale ale elitei juridice interbelice. Se observă în general o predominanță a liber-profesioniștilor, avocaților, medicilor, inginerilor ți arhitecților. Printre aceștia se regăsesc personalități cu funcții publice sau poziții de prestigiu social.[200]

Personajele care înscriu stilul și în sfera culturală și politică se înscriu și Dimitrie Gusti – str. Armindenului, colț cu Herăstră, care a avut o casă proiectată de Octav Doicescu.[201] Veturia Goga (văduva fostului prim-ministru Octavian Goga) a avut o casă în stil mediteraneean proiectată de H. Creangă.[202] Sau proprietatea Zoei Orăscu[203], strada Mihai Eminescu colț cu bulevardul Dacia – proiect Simotta și Nicolae Lupu. Printre aceștia[204] se mai numără chiar și Mihail Constantin Suțu (Vila Suțu, Constanța – il. 53-53), ing. Nicolae Caranfil – membru corespondent al Academiei Române, școlit la București, Gent și Cambridge (str. Emile Zola 2), care a efectuat o călătorie de studii în Statele Unite ale Americii în anii ’20, Miron Nicolescu (Paris 12, 1929), matematician din Giurgiu și profesor la Universitatea din Cernăuți, Ion Frunzetti (Tunari 22, cf. plăcii comemorative), Haralamb Fundățianu, profesor de sociologie la *Şcoala Superioară de Sciinţe de Stat*, prefect de

[199] *Ib.*, p. 143.
[200] *Ib.*, p. 272.
[201] *Ib.*, p.296-297.
[202] *Ib.*, p. 320-323.
[203] *Ib.*, p. 265.
[204] Identificați prin intermediul Fundației Culturala META, *Un secol de arhitectură .. .*

Argeș (Aleea Alexandru 7, 1914), sculptorul Ion Jalea (str. Paul Greceanu 39), arhitectul Ion Boceanu și mulți alții.[205]

Un alt aspect care trebuie precizat este dimensiunea sociologică a reprezentării puterii. Politicieni, funcționari de rang înalt, directori, ingineri, avocați sau medici își construiesc astfel de case și le construiesc ca adevărate instrumente de reprezentare, aproape instituționale. Cercurile de putere ale perioadei interbelice nu funcționau exclusiv în interiorul instituțiilor statului sau la locul de muncă. Aceste personalități aveau o viață socială intensă, se vizitau, discutau și întrețineau o rețea informală de transfer al influenței și al capitalului social. O mare parte din aceste interacțiuni ale unei elite a competenței se desfășurau chiar în spațiul domestic al acestor locuințe, în saloanele lor amplu și atent decorate.

Pe lângă rețele informale de putere și transfer de putere între apropiații casei regale, elite, putem observa și existența unui sistem social feminin, evocat în câteva studii și articole, care descriu un cerc al principeselor, conteselor și al elitelor feminine de salon. Acest mediu funcționa conform unui anumit canon cultural: întâlniri, conversații, *loisir*, călătorii în Baleare, Grecia sau Veneția, frecventarea lumii mondene și a stațiunilor precum Balcicul. Pe această filieră pot fi menționate câteva exemple semnificative. Palatul Elisabeta, conceput după indicațiile principesei Elisabeta și inspirat, potrivit imaginilor și referințelor epocii, din registrul *Spanish Colonial Revival*, evocă un anumit imaginar cultural indicat în paginile jurnalului reginei Maria. De asemenea, palatul regelui Nicolae, asociat cercului mondeno-aristocratic de la Balcic frecventat de Henrieta Delavrancea-Gibory, sau casa refăcută în 1931 și cumpărată de principesa Ileana de la Maria Bibescu, precum și proprietatea Barusco, indică modul în care prestigiul social, obiceiurile mondene și cultura *loisir*-ului se intersectează cu opțiunile stilistice ale epocii. În aceste exemple observăm cum prestigiul social, cultura salonului și practicile de *loisir* sunt transferate în arhitectură, fiind condensate și exprimate prin intermediul unor formule imagini ale stilului florentin-maur. O parte dintre aceste practici culturale feminine se dezvoltă în paralel cu modelul promovat de regina Maria, care a avut o implicare directă în configurarea ambianțelor interioare și a programelor decorative ale palatelor în care a locuit. Ea și-a desenat, de exemplu, Salonul Bizantin de la Palatul Cotroceni, a imaginat o parte din amenajările de la Balcic și a manifestat un interes constant pentru atmosfera interioară, pentru artele textile, pentru patrimoniul mobil și pentru cultura materială a locuirii aristocratice.[206]

[205] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. cit.*, p. 272.
[206] Ib.*Passim.*

Remarcăm existența unei componente sociale a integrării profesionale în programul locuinței, de exemplu în cazul locuințelor în stil florentin-maur care includ cabinete medicale sau farmacii. Din punct de vedere sociologic, putem menționa, de pildă, proprietatea farmacistului Napoleon Popovici din Calea Rahovei nr. 265 după proiectul lui Simotta[207], realizată în 1936. În mod similar apar și casele-cabinet ale medicilor[208]. Integrarea cabinetului în spațiul locuinței produce un anumit tip de identitate socială construită în jurul autorității științifice și al respectabilității profesionale în mediul urban. În același timp, capitalul social demonstrat prin construcția casei moderne cu cabinet, care acumulează și imaginea stilului, funcționează ca o garanție a calității serviciilor oferite. Acest model de casă-cabinet, integrat într-un imobil modern, în cea mai recentă și mai atractivă manifestare, devine astfel un instrument de atragere a clientelei: pacientul vine cu încredere în spațiul domestic și modern al medicului, iar casa funcționează ca o scenă, ca o vitrină a identității personale și profesionale. Proprietatea generalului Ciomac[209], medic de profesie, format la Viena și integrat într-o rețea profesională armeană își construiește locuința spre a fi împărțită împreună cu fiul său Simion Ciomac, un mare radiolog, fondator al domeniului, situație în care casa devine chiar locul transformării profesionale într-o dinastie medicală, într-o formă de moștenire familială.

Printre personalitățile importante ale epocii care au avut case în acest registru se numără inginerul Nicolae Caranfil[210], care a fost în același timp unul dintre principalii promotori ai modernizării[211] infrastructurii

[207] *Ib.*, pp. 269-271.

[208] Proprietatea Kalinderu și Danielopol, Piața Cantacuzino nr. 6; proprietatea Paximadi Ghelmegeanu, Piața Cantacuzino nr. 4; proprietatea dr. Honig; precum și proprietatea dr. Constantin Enescu, Intrarea Armașului (Păcelarea Kalimachi), lot 4, 1936 – toate acestea aveau cabinete medicale integrate în locuință. *Ib. Passim*.

[209] General Mandiroz Ciomac și Simion Ciomac. Mandiroz Comac a fost medic, a trăit între 1862 și 1951 și a fost general al armatei române. A fost tatăl medicului Simion Comac, reprezentant al radiologiei românești. O mare personalitate în lumea medicală, imobilul este la strada Armeană numărul 12. Generalul Mandiroz Comac a avut opt fii și dorea să locuiască împreună cu fiul său medic. Generalul Mandiros avea studii la Viena și era dintr-o familie importantă de armeni. Proiect realizat de Ion Giurgea. *Ib.*, p. 179.

[210] Articol scris de G.M. Cantacuzino în *Simetria*, nr. 2/1944, p. 90, „Mitocanul ca factor al civilizației românești", în care respinge stilul mediteraneean, deși are o cultură vastă și o foarte bună cunoaștere a Renașterii italiene. Cu toate acestea, acceptă să lucreze pentru Angela Mornand, inițiatoarea parcelării Mornand din strada Căpitan Demetriade (fosta stradă A), lot 116, astăzi strada Muzeul Zambaccian nr. 16, într-o zonă în care există numeroase locuințe de acest tip. M. Ghigeanu susține că G.M. Cantacuzino a acceptat proiectul și din prietenie pentru Octav Doicescu, autorul proiectului urbanistic pentru întreaga parcelare Jianu. Octav Doicescu dă încă din 1934 tonul zonei prin casa inginerului Nicolae Caranfil, strada Emanoil Porumbaru nr. 2 (fostă Emil Zola). *Apud. Ib.*, p. 274.

[211] Ideea parcelării aparține inginerului Nicolae Caranfil, director al Uzinei Comunale București. În 1933 începe asanarea bălților Colentinei, proiect realizat de un grup important de ingineri,

Bucureștiului. El a avut un rol decisiv în transformarea zonei Primăverii, unde și-a construit locuința, fiind implicat în lucrările de asanare și sistematizare a lacurilor din nordul orașului. Activitatea sa a devenit emblematică pentru transformarea urbană prin care a trecut Bucureștiul în perioada interbelică. În același registru se înscriu și alte figuri ale elitelor tehnice și economice, precum ing. Constantin Bușilă[212], Iuliu Orbonaș[213], o personalitate cu funcții economice strategice, sau inginerul Vasiliu, care a avut o locuință pe strada Muzeul Zambaccian nr. 19, imobil care în perioada comunistă a devenit reședința regizorului Sergiu Nicolaescu. De asemenea, poate fi menționat și inginerul Brătescu, dintre clienții lui Ghe. Simotta, care comandă imobilul „Hanul Ion Românul", strada Blănari nr. 22, realizat în 1934. Prin asocierea cu această categorie profesională — ingineri și specialiști profund implicați în modernizarea infrastructurii urbane — stilul începe să funcționeze și ca o emblemă simbolică a modernizării. Locuința în acest stil nu mai este doar un spațiu privat, ci devine și un participant activ la proiectul de transformare urbană și tehnică a Bucureștiului interbelic.

O altă categorie profesională importantă este cea a industriașilor, a antreprenorilor și a burgheziei economice. În acest caz, locuința devine mai clar un vector al posibilităților financiare. Influențele funcționează aici în ambele sensuri: pe de o parte, prin asocierea elitelor industriale cu elitele politice, reflectată în stilul locuințelor, iar pe de altă parte, prin apropierea politicienilor de mediile economice prospere și de apartenența lor parțială sau contactul lor la o pătură industrială bogată. În acest context, locuința poate deveni un simbol al recunoașterii unei apartenențe culturale și sociale la o clasă de putere, precum și al conexiunilor cu aceasta. Un exemplu este Carol Gagel[214], proprietarul unei fabrici de panificație și furnizor al Casei Regale în domeniul panificației, care conducea o afacere de familie prosperă. Un alt caz este cel al proprietății Nae și Tita Simian, care au deținut o fabrică regională

formându-se lacurile Băneasa, Floreasca, Herăstrău, Tei, Pantelimon, Fundeni și Cernica. Casa Nicolae Caranfil (1935), strada Emanoil Porumbaru nr. 2, devine un proiect deschizător de drumuri. Radu Boroianu, în *Văzut în oglinda timpului. Darul unui arhitect* (Editura Eminescu, București, 1987, pp. 74–77), afirmă că imaginea caselor lui Octav Doicescu amintește de un specific românesc împăcat cu tipologiile locuirii din multe alte țări. *Ib.*, p. 284.

[212] Casa inginerului Constantin Bușilă, strada Washington nr. 7, București, realizată în 1939 de atrepriza Emil Prager. *Ib*., p. 291-295.

[213] Proprietatea inginerului Iuliu Orbonaș, bulevardul Aviatorilor nr. 69 (fost Jianu 61), 1939. Orbonaș a fost secretar general în Ministerul Economiei Naționale, director la Regia Veniturilor și Impozitelor Miniere și director delegat al plăților externe în timpul guvernării Antonescu. *Ib.*, p. 226.

[214] Carol Gagel (industrie; ulterior Nicolae Herlea ca locatar – interesantă „reciclare culturală" a prestigului). *Ib.*, pp. 155–156.

de încălțăminte și au transformat o casă neoclasică din Râmnicu Vâlcea[215], ca simbol al ascensiunii sociale, într-o locuință în stil florentin-maur. Această asociere cu puterea și cu forța financiară este vizibilă și în cazul investițiilor imobiliare realizate în stil florentin-maur, cum este, de exemplu, Casa Nedelcu Smirneos[216] din strada Ferdinand nr. 14, Constanța. Adăugăm mari investiții imobiliare și imobilele de locuințe colective realizate de asociații de proprietari, și ca răspuns a crizei de locuințe care dovedeau și ele potența financiară asociată stilului. Cu alte cuvinte, stilul a funcționat nu doar ca opțiune estetică, ci și ca marcă simbolică a puterii și a capitalului financiar.



357. *Palatul primăverii comandat de Gheorghiu-Dej, preluat de Ceaușescu în 1965*

Printre politicieni și miniștri îl putem aminti și pe Ion Gheață[217], ministru și prefect, asasinat în perioada legionară, precum și pe fiul său, Petre

[215] Muzeul de artă Râmnicu Vâlcea, https://www.muzee-valcea.ro/index.php?f=muzee&m=2 [20.08.2025].

[216] Casa Nedelcu Smirneos, bulevardul Ferdinand nr. 14, Constanța – trei apartamente generoase. Vila Leon Vlodinger, Constanța, strada Mircea cel Bătrân nr. 43 (1935). Ambele sunt atribuite lui Haim Harry Goldstein (ulterior cunoscut ca Horia Maicu). *Ib.*, p. 182.

[217] Ion Gheață, președinte al grupului H al Partidului Liberal (aripa Victoriei Mandi), ministru al Justiției, fost prefect al județului Ilfov, ucis de legionari. A fost și tatăl profesorului universitar

Gheață, profesor universitar și persecutat al regimului comunist. Și proprietatea lor a fost ulterior confiscată. În general, acest semn sociologic al puterii — reprezentat de miniștri și de cercurile de influență din jurul lui Carol al II-lea în perioada interbelică — s-a tradus, după 1945, într-un proces sistematic de confiscare, marginalizare, încarcerare și pedepsire a acestor elite. În același timp, prestigiul construit în jurul acestor case, dar și în jurul cartierelor în care ele se aflau, a fost preluat și reciclat în perioada postbelică.

Noii proprietari, precum baritonul Herlea, regizorul Sergiu Nicolaescu, Ion Maurer, Leonte Răutu sau fiica lui Petru Groza, Ana Pauker, și multe alte personalități comuniste[218], chiar Ștefan Gheorghiu (Tunari 22, conform plăcii comemorative), sau alți ocupanți ai acestor locuințe după cel de-al Doilea Război Mondial, pare că au purtat aceste case atât ca pe o insignă politică, un semn al noii poziții de putere. S-a făcut o rocadă, vilele din Primăverii au devenit un indicator al cultivării și al apartenenței la un mediu social perceput ca fiind mai select și mai elevat, de către o populație străină de aceste valori. În aceeași linie, dincolo de pragul celui de-al doilea război mondial, una din modulațiile stilului este Palatul primăverii comandat de Gheorghiu-Dej, preluat de Ceaușescu în 1965, realizat de arhitectul Aaron Grimberg-Solari, născut în 1928.

Finalul acestei expuneri privind cercurile proprietarilor, atât din punct de vedere socioprofesional, cât și din perspectiva legăturilor și apropierilor de Casa Regală și de cercurile acesteia, trebuie completat cu câteva observații referitoare la circulația efectivă a comenzilor arhitecturale. Acestea puteau funcționa adesea prin rețele de prietenie sau proximitate socială. Un proprietar vedea, de pildă, la un cunoscut sau la un vecin o locuință de acest tip și întreba cine era arhitectul, ca și în ziua de azi. În acest fel, comenzile se puteau transmite prin infrastructuri sociale de proximitate, dar și prin vecinătate geografică efectivă.

Observăm, de exemplu, o concentrare semnificativă a unor astfel de case pe strada Muzeul Zambaccian, în zona Piața Cantacuzino – strada Polonă, în zona intrării Armașului, str. Ion Călin dar și în alte puncte ale orașului. În același timp, se poate observa și o anumită distribuție teritorială a unor substiluri. De pildă, casele proiectate de Octav Doicescu sunt mai frecvente în zona Primăverii. Prin urmare, răspândirea stilului a funcționat

Petre Gheață, deputat liberal. Petre Gheață a fost vicepreședinte al Camerei Deputaților până în 1937, apoi a activat în Partidul Popular Românesc. În 1946 candidează alături de tatăl său. Averea familiei este confiscată. Petre Gheață trăiește ascuns opt ani, divorțează pentru a-și proteja familia, este încarcerat și eliberat în 1964. *Ib.,* p. 262.

[218] PostModernism Museum, « Arhitectura și viața privată. Nomenclatura comunistă din cartierele *Primăverii* și Dorobanți », *Postmodernism.ro*, https://www.postmodernism.ro/arhitectura-si-viata-privata-nomenclatura-comunista-din-cartierele-primaverii-si-dorobanti/, [20.08.2025].

atât prin intermediul infrastructurilor sociale, cât și prin mecanisme de difuzare vizuală și geografică. Nu este exclus nici ca unii proprietari să fi achiziționat terenuri în apropiere unii de alții, în dorința de a deveni vecini și de a contribui la formarea unor adevărate insule florentin-maure în mediul urban. În ceea ce privește rețelele de comandă, există și situații interesante. G. M. Cantacuzino[219], de exemplu, a acceptat proiectarea unei case florentin-maure mai degrabă din prietenie, deși acest stil nu îi era în mod particular apropiat. În propria sa practică arhitecturală el cultiva mai curând un limbaj mediteraneean sau clasicizant, caracterizat prin claritate formală, simetrie și o rigoare compozițională care va deveni, spre sfârșitul perioadei interbelice, compatibilă cu tendințele monumental-clasicizante ale arhitecturii europene.

### Profil etnic și de gen al proprietarilor și arhitecților

Din punct de vedere al etniilor minoritare, observăm că, pe lângă proprietarii români, a existat și o clientelă evreiască semnificativă, ilustrată de nume precum Ezra Porn, familia Horovitz, familia Stern, Shaim, Carol Gagl, dr. Honig, Gissele Rotman și alții. Apare și o întreagă pleiadă de proprietari proveniți din comunități italiene, germane sau armene. Dintre proprietarii de alte etnii decât cea română îi amintim pe Alexandru Binder (Sașa Pană), evreu, artist avangardist, proprietar al imobilului din str. Domnița Ruxandra nr. 26, conform plăcii comemorative. Pe Krikor Zambaccian, armean, și pe Grigoraș Dinicu, lăutar de origine romă. Datele actuale în ceea ce privește etniile proprietarilor și existența unei filiere stilistice sefarade (probabil prin sinagogile levantine) indicată de Moșinschi, merită o investigație mai detaliată.

Originea etnică a arhitecților implicați în configurarea stilului trebuie analizată în raportat cu contextul demografic al României interbelice. Dacă populația de confesiune mozaică reprezenta aproximativ 4% la nivel național, în cazul arhitecților asociați acestui stil proporția celor proveniți din comunități evreiești pare să fie sensibil mai ridicată: aproximativ 10 dintr-un total de circa 60 de arhitecți identificați, ceea ce ar însemna în jur de 15–20%. Procentul este, așadar, semnificativ, chiar dacă figurile dominante ale curentului erau de origine română sau aromână, cu excepția lui Alexandru Zaharia, născut la Brăila.

Apartenența evreiască este atestată explicit pentru mai multe figuri importante, printre care Alexandru Zaharia – fiul negustorului Maier Zaharia[220], Jean Krakauer, Horia Maicu / Haim Goldstein, Grigore Mathias Hirsch și Dori Galin Golingher, identificați frecvent în documente drept

[219] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. cit.*, pp. 274-280.
[220] *Ibidem*, pp. 77-83.

„cetățeni români de religie mozaică". Tot din mediul urban cosmopolit al Brăilei, ca și Zaharia provine și Dori Galin Gollinger. Horia Maicu, născut la Constanța în 1905, aparține în același timp unui spațiu portuar multicultural, spre Balcic. Printre arhitecții mai tineri, cu nume de rezonanță evreiască, și cu activitate interbelică mai redusă sau cu o operă mai puțin cunoscută – uneori întreruptă devreme de emigrare – se numără Leon Stern, Carol Segal, Sadi Herivan și Sergiu Singer, Leon Srulovici – din Basarabia, toți cu nume care au de asemenea rezonanțe evreiești. De asemenea, când răsfoim paginile online ale arhivei de relevee a Școlii de arhitectură, observăm că numele studenților au foarte des rezonanță evreiască[221].

Srulovici provenea dintr-o familie săracă de evrei, fără tată, o mamă cu trei copii veniți din Basarabia în București, vorbea mai multe limbi străine. Cu Zaharia vorbea în limba franceză, iar aceste obiceiuri, de a vorbi în franceză, engleză erau răspândite atunci. Srulovici[222] își amintește despre mama lui:

> *Ca să învețe franceza i-a cerut ajutorul unui un preot de la catedrală, care a învățat-o franceză și germană, dar pètit negre. Făcuse două clase primare în Basarabia. Mama îmi vorbea în franceză și în rusește, iar profesorul care mă învăța matematici era ungur și mă învăța în ungurește.*

Pe de altă parte, un procent important dintre arhitecții stilului provin din comunitățile aromâne sud-dunărene, fapt vizibil și în onomastică. Îi putem menționa aici pe Gheorghe Ghiulamila, născut la Gopesi, Macedonia și pe fiul său Dumitru Ghiulamila, născut la Sofia, în Bulgaria. George Simotta provenea din Vlaho-clisura, Macedonia, Achile Ghiaciu din Hrupiste, Macedonia, Tașcu Ioan Ciulli era aromân din Târnova, Arad, Constantin Joja din Craiova dar cu ascendență aromână. Emil Călinescu avea și el origini macedonene pe linie maternă. Nicolae (Nicolau) Spiridon și Stavri Opari – născut la Korçë, în Albania – poartă nume cu rezonanță greco-balcanică, posibil indicând origini grecești sau greco-albaneze. Diversitatea etnică este completată și de alte filiații culturale. Emil Victor Guneș era român de origine turcă, Jean Gustav Grefu provenea dintr-un mediu nord-european, cu studii la Zürich și Milano, iar Franz Emil Appel, născut la Coburg în 1878, avea origine germană și era dintr-o generație mai veche. Și Victor Smigelschi era descendent al unei familii nobiliare poloneze, iar numele Enzo Canella are rezonanță italiană.

---

[221] Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu", *ArtArh – Artiști la Arhitectură...*

[222] S. Stan, „Degeaba arăți ce ai făcut, dacă nu convinge ce ai făcut. Interviu cu arhitectul Leon Srulovici", *Arhitectura*, Revista Uniunii Arhitecților din România, disponibil la: https://arhitectura-1906.ro/2013/08/degeaba-arati-ce-ai-facut-daca-nu-convinge-ce-ai-facut-interviu-cu-arhitectul-leon-srulovici/, [28.06.2020].

În jur de 35 de arhitecți, din 60, care au practicat stilul erau români după nume. În ansamblu, această compoziție etnică relevă caracterul profund cosmopolit al mediului arhitecturii și culturii în Bucureștiul interbelic, în care circulația educațională europeană și mobilitatea socială au generat un cadru profesional multietnic. În special în domeniul construcțiilor, în jurul lui Carol I acest fenomen al migrației specialiștilor din vest s-a produs.

Într-o țară în care populația evreiască era, la nivel general, relativ redusă — deși mai concentrată în București — aproximativ 10–12% dintre cei peste patruzeci de arhitecți care au practicat sau au contribuit la acest stil erau de origine evreiască, alături de arhitecți de origine macedoneană, aromână sau din alte etnii. Aceste date, corelate cu preferințele unor personalități precum Elena Lupescu, prințesa Ileana sau alte figuri din proximitatea Casei Regale, precum și cu polarizările societății interbelice — între tradiționalism și europenism, inclusiv forme de cosmopolitism — au putut genera animozități și asocieri ideologice exagerate. În acest context pot fi înțelese reacții precum cele ale lui Moșinschi[223] și, probabil, ale unei părți a societății epocii.

Constituția etnică și identitară a Bucureștiului era foarte amestecată. Orașul era populat de țărani, negustori români și greci, venetici, evrei, arnăuți, turci, nemți, unguri, sârbi și bulgari, care constituiau principalele pături ale populației urbane. Dintre aceste comunități, grecii reprezentau o prezență deosebit de puternică în viața economică și socială a orașului. Din punct de vedere demografic, în 1930 erau înregistrați aproximativ 631.000 de locuitori, iar în 1948 populația depășea deja un milion de locuitori. De asemenea, evreii spanioli (sefarzi) proveniți din zona mediteraneeană au constituit o comunitate importantă în București. Prezența lor este atestată în oraș încă în jurul anului 1550. În 1810, numărul evreilor din Țara Românească era estimat la aproximativ 10.000 de persoane. Mai târziu, în 1904, Frédéric Damé aprecia numărul evreilor din București la aproximativ 50.000, într-o populație totală de circa 290.000 de locuitori. Aceste date arată că prezența comunității evreiești în București era foarte semnificativă, contribuind în mod important la structura socială și culturală a orașului.[224]

Din recensământul din 1930 reiese că în București, inclusiv în zonele suburbane, trăiau aproximativ 172.000 de străini și 495.000 de români. Dintre populația străină, aproximativ 70.000 erau evrei, dintre care 30.000 lucrau în comerț și credit, iar 20.000 în industrie și alte meserii. Și comunitatea maghiară avea o prezență importantă în zonele industriale, în special în fabrici și ateliere: în total erau peste 24.000 de unguri, dintre care mai mult

[223] C. Moșinschi, *Op. Cit.*
[224] A. Majuru, *Bucureștii Mahalalelor*, București, Compania, 2003, p. 136–137.

de 10.000 lucrau în sectorul industrial și în ateliere. De asemenea, germanii erau implicați în activități comerciale și economice ale orașului.[225]

Infuzia de europenism, despre care vorbește Adrian Majuru[226], ar fi început în jurul anului 1800, mai precis între 1806 și 1812, când etnici scandinavi sau germani, ca parte a armatei ruse — în special ofițeri — au pătruns pe teritoriul nostru. Fenomenul a continuat după 1830, în anii administrației rusești. Ulterior, acest proces a fost amplificat de tinerii care se întorceau de la studii din Paris, Viena sau Berlin, unde plecau adesea cu burse ale statului român, dar și de imigranții din Europa Centrală și Occidentală — atât membri ai comunităților istorice, cât și persoane venite în cursul secolului al XIX-lea ca oameni de afaceri, diplomați sau forță de muncă, adăugăm noi. Orașul începe astfel să se transforme. Limba franceză se vorbește frecvent, iar Bucureștiul capătă reputația de „Micul Paris". Orașul primește, de asemenea, proiectele realizate de arhitecți francezi celebri, dar și comunitatea și prezența lor, cu politețea, eleganța și diplomația specifice. În perioada interbelică, viața socială a elitelor era foarte intensă. În reședințele marilor familii din înalta societate se organizau ceaiuri dansante, iar această societate a elitelor nu era neapărat ostentativă, „ea exista pur și simplu", spune Adrian Majuru. Elitele frecventau teatrul, iar în propriile reședințe se organizau reprezentații teatrale și concerte live constant.

Stilul florentin-maur devine un limbaj comun al tuturor acestor grupuri. Această diversitate reflectă structura socială și economică plurietnică a mediului urban interbelic, în special în marile centre precum Bucureștiul sau orașele-port. În acest sens, putem spune că stilul funcționează aproape ca un fel de pașaport vizual al integrării sociale, istorice și actuale, a dinamicilor de dezvoltare urbană și economică locale. În momentul în care un reprezentant al unei etnii minoritare deținea o astfel de locuință, asociată atât de clar cu cercurile de putere și cu elitele urbane, devenea mult mai dificil ca acesta să fie contestat sau atacat din motive naționaliste. Arhitectura funcționa astfel nu doar ca expresie estetică, ci și ca instrument simbolic de legitimare socială și culturală în cadrul societății urbane interbelice.

Aici trebuie să amintim cazul vilei Ezra Porn[227] de pe strada Porumbaru, unde proprietarul inițial își comandase o casă în stil național, dar proiectul a fost ulterior modificat, și a virat către o estetică puternic influențată de arhitectura italiană istorică. Apar astfel colonete subțiri, expresii de factură romanică amestecate cu elemente gotice, ferestre cu arc în plin cintru, uneori geminate prin intermediul unei coloane centrale, cu două

[225] Vintilă Mihăilescu, *Evoluția geografică a unui oraș. București*, București, Paideia, 2003, p. 160.
[226] Majuru, *Povestea unei geografii umane*, ICR, București, 2007, p. 137.
[227] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. cit.*, pp. 354-355.

arce în plin cintru circumscrise într-un cadru pătrat, precum și decorații de fațadă care amintesc de repertoriul ornamental al bisericilor lipovenești din spațiul rus, unde intradosul bolților era adesea pictat în albastru cu motive stelare de un grafism similar. Nu știm cu exactitate de unde a fost preluată această decorație de fațadă sau la inițiativa cui a fost introdusă, însă aceasta rămâne o ramură deschisă a acestei cercetări. Faptul că proprietarii au renunțat la proiectul inițial în stil național sugerează o schimbare de opțiune care poate fi pusă în legătură atât cu anumite tensiuni ideologice ale epocii, cât mai ales cu transformările de mentalitate care se produceau la scară largă și care reclamau o expresie arhitecturală nouă. Dar poate, și cu moda celor două sinagogi, Ieșua Tova (il. 358) și Credința, str. Toneanu 48 (il. 359).



358. *Sinagoga Yoșua Tova*, *str. Tache Ionescu, 1840, modificări-anexe 1890*

Schimbări de proiect pe parcursul execuției au fost realizate și în alte cazuri. De exemplu, la vila Franasovici, imagine eclectică sau la vila lui Otto Gagel de pe strada Lister 32 (il. 304), unde, în timpul proiectării, s-a renunțat la o expresie monumentală, simetrică, apropiată de cea a Teatrului din Timișoara, realizat de Octav Doicescu, așa cum a observat și M. Ghigeanu[228]. De asemenea, în cercetările noastre am întâlnit un exemplu pe strada Negustori nr. 26 (il. 129), unde proiectul inițial eclectic a fost modificat, și a virat către stilul florentin-maur.

[228] *Ibidem,* pp. 155-159.



359. *Sinagoga Credința, str. Vasile Toneanu 48*

În aceeași discuție trebuie menționate și numeroasele dosare de avizare ale unor clădiri construite înainte de 1911, care au fost inițial realizate în alte stiluri, dar care ulterior și-au comandat un nou aspect, o „haină" sau un „veșmânt" florentin-maur. Acest fenomen s-a perpetuat ulterior și în cazul caselor de târgoveț, care, având structura tradițională de locuințe de târg rural cu prispă, au fost transformate de-a lungul timpului și „îmbrăcate" succesiv în expresii eclectice, fanariote, naționale, Art Deco sau moderniste. Este un fenomen deosebit de interesant. În cele din urmă, aceste transformări ale proiectelor marilor case și vile arată foarte clar că proprietarii — sau cel puțin o parte dintre ei — au refuzat expresiile considerate vechi sau, uneori, neconforme cu gusturile și identitatea lor, o identitate profund cosmopolită.

Această expresie s-a configurat, considerăm, într-o relație mai flexibilă cu repertoriile etnice și culturale, reflectând o orientare către cosmopolitismul urban, către acele relații sociale deschise și joviale care caracterizau viața elitelor interbelice: bucuria de a-și negocia existența unii cu alții, de a se cunoaște, de a conviețui, de a se aprecia și de a se observa

reciproc. În acest context, ideea de spirit național, așa cum fusese formulată și promovată cu câteva decenii înainte, începea să nu mai corespundă în totalitate noilor sensibilități ale epocii, și mai ales ale sensibilităților și realităților locale, cel puțin pentru o mare parte a societății.

Trei dintre primele femei arhitecte formate la Școala de Arhitectură românească – Henrieta Delavrancea-Gibory, Virginia Haret (fiica ministrului Spiru Haret) și Ada Zăgănescu – au profesat și locuiau în imobile care pot fi asociate stilului florentin-maur, ceea ce reprezintă un aspect remarcabil. De asemenea, succesul de care s-a bucurat Henrieta Delavrancea-Gibory, datorat și celebrității și recunoașterii sociale a tatălui său, precum și relațiilor pe care familia le avea în cercurile apropiate Reginei Maria, a contribuit, fără îndoială, la vizibilitatea activității sale. În orice caz, activitatea acestor arhitecte rămâne excepțională pentru acea perioadă, mai ales în cazul Henrietei Delavrancea-Gibory care a lucrat într-un laborator propriu vizionar de regionalism critic, ca și Octav Doicescu, într-o lume profesională dominată aproape exclusiv de bărbați.

La polul opus, deși nu dispunem încă de foarte multe argumente documentare, putem intui – iar unele dovezi sugerează[229] deja acest lucru – că multe dintre femeile din familiile care au dorit locuințe în stil florentin-maur, au fost implicate direct și activ în conceperea programului decorativ, și poate, chiar au ales și stilul și chiar imaginea exterioară, și arhitectul.

În acest sens avem, de exemplu, mărturiile privind schițele Reginei Elena a Greciei întoarsă în țară după divorț, implicarea Reginei Maria în realizarea Cuibului Liniștit, poreclit în otomană *Tenha Yuva* de la Balcic, în construcția Capelei Stella Maris, dar și în mobilarea Palatului Cotroceni. Putem aminti și activitatea Arethiei Tătărescu, implicată în susținerea artelor textile tradiționale din Vâlcea, aflată în legătură directă cu Constantin Brâncuși și care a facilitat intervenția acestuia în ansamblul de la Târgu Jiu, și care și-a decorat locuința în colaborare[230] cu Milița Pătrașcu, ucenica lui Brâncuși. La acestea se adaugă și figura Adinei Woronieka.

Se conturează astfel o linie clară a unor femei de influență, cu vizibilitate socială și interes real pentru cultură, care se implică în mod direct în conturarea arhitecturii spațiului domestic – cel mai probabil în special la nivelul interioarelor, dar, în anumite cazuri, și al configurației exterioare a locuințelor, așa cum sugerează implicarea Reginei Elena. Cu privire la implicarea femeilor din casa regală și a elitelor feminine în arhitectura de interior, observăm că se conturează o legătură cu somptuozitatea saloanelor Palatului Peleș (il. 23), măreția și exuberanța romantismului și reușita

[229] Moșinschi, *Op. Cit. ș.a. Apud.* V. Popescu, *Op. Cit.*
[230] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. cit.*, pp. 84-91.

întregului proiect reprezentat de acest palat, apărut cu puțin timp înainte de primul Război Mondial și de conturarea stilului florentin-maur.

Interioarele somptuoase ale caselor florentin-maure, dar probabil și ale altor stiluri care au circulat în paralel, interioare extrem de complexe vizual, cu influențe provenite din multiple zone culturale, cu mobilier bogat, textile decorative și șeminee intens ornamentate, precum cel din vila Aretiei Tătărescu duc către formele vizuale ale familiei regale, iar aici scara se egalizează. Această modă a interioarelor atât de elaborate, atât de compuse și de fastuoase pare să fie în legătură cu ceea ce am putea numi „expoziția universală de arhitectură" reprezentată de Palatul Peleș, care a fost probabil un șoc cultural-vizual ca bogăție după succesiunea caselor noastre boierești, a curții Domnești din București, a Palatelor Brâncovenești sau a Cotroceniului, a palatelor Suțu (il. 53-53) și Știrbey sau Ghika din București.

Palatul Peleș funcționa, în sine, ca un repertoriu enciclopedic de stiluri și influențe, iar impactul său a fost considerabil. El a generat, de exemplu, o infuzie de arhitectură de tip *Fachwerk* în Bușteni, Sinaia și în localitățile din împrejurimi, și a devenit un focar de influență și de formare a unei culturi și gândiri vizuale extrem de puternice.

## Traseul formativ și școlile europene de arhitectură[231]

Școala de Arhitectură din București a fost instituția principală care a format majoritatea arhitecților stilului. Totuși, o parte semnificativă dintre aceștia și-au realizat integral formarea sau și-au completat studiile în instituții prestigioase din Germania, Franța, Italia și Elveția. Studenții Școlii din București au fost formați de maeștri precum Petre Antonescu, care preda arhitectura românească, Ion Traianescu, profesor de perspectivă, Duiliu Marcu, titular al cursului de istoria arhitecturii și Constantin Iotzu.

Au fost analizate și traseele biografice și formatoare arhitecților prolifici, pe care îi consider esențiali în primele etape ale generării stilului, prin categoriile sale substilistice genealogice: Ion Socolescu, Grigore Cerchez, Cristofi Cerchez, Ion Mincu și Giulio Magni. S-a constatat că aceștia au proiectat în multiple registre stilistice, însă au cultivat adesea un limbaj personal, atât cu accente locale, cât și cu influențe otomane. Cristofi Cerchez a studiat între 1895–1898 la Școala de Arte Frumoase, Secția Arhitectură civilă, beneficiind ulterior de o bursă privată pentru a urma cursurile de arhitectură la Politehnica din Milano[232]. Arhitectul Ion Socolescu provine dintr-o familie de arhitecți – era fiul lui Nicolae Socolescu și fratele

[231] Majoritatea informațiilor sunt strânse din lucrarea lui M. Ghigeanu. *Ibidem*.

[232] Asociația Istoria Artei, „Arh. și ing. Cristofi Cerchez", blog documentar dedicat arhitectului Cristofi Cerchez, https://cristoficerchez.blogspot.com/2012/, [06.03.2025].

lui Toma Socolescu – și s-a format între 1873–1877 la Școala de Punți, Șosele și Mine din București, ca șef de promoție, fiind printre primii arhitecți instruiți în spațiul românesc.

Alți arhitecții care au pregătit terenul pentru formarea stilului florentin-maur au fost: arhitectul Bernadazzi, absolvent al Școlii de Construcții din Sankt Petersburg în 1850, arhitecții Dumitru Berindei, Alexandru Săvulescu, Cassien Bernard, Grigore Cerchez, Ion Mincu, Ion Socolescu, Dimitrie Maimarolu, George Sterian, Ghica-Budești, Ștefan Burcuș și Petre Antonescu. Relevanți pentru înțelegerea circulației influențelor sunt și arhitecții cu formări diverse în mediile academice europene: Nicolae Socolescu, absolvent al Academiei de Arte din Viena – Secția Arhitectură, Albert Ballu, format în Algeria, Gheorghe Mandrea, cu studii de arhitectură la Dresda, Oscar Maugsch și Pierre-Louis Blanc, formați la Politehnica din Zürich și la Parisâ precum și Gheorghe Balș, care a studiat la Lausanne și ulterior la Politehnica din Zürich.

Diversitatea acestor trasee formatoare explică parțial permeabilitatea arhitecților români față de limbajele istoriste și orientale, precum și apetitul lor pentru sinteze stilistice necanonice. Expunerea la academiile tehnice și artistice din Viena, Zürich, Paris, Dresda sau Lausanne – dar și la mediile culturale extraeuropene, precum cel algerian – a generat un cadru intelectual în care citarea elementelor islamice, neo-maure sau neo-mediteraneene devenea nu doar posibilă, ci și legitimă ca expresie a modernității și a alinierii față de vestul Europei.

Print-un proces discontinuu și lent, de zeci de ani, se formează domeniul restaurării monumentelor istorice, care se maturizează, ca și Școala de arhitectură și profesia de arhitect, sau stilul național, tot în perioada interbelică. Prima lege privind restaurarea mănăstirilor și bisericilor din domeniul monumentelor istorice – considerată, în mod convențional, prima lege în domeniul restaurării din România – a fost promulgată la 11 iunie 1861. Ulterior, au fost elaborate mai multe proiecte legislative. Legea Haret–Tocilescu pentru conservarea și restaurarea monumentelor publice a fost votată la 17 noiembrie 1892. În aceeași zi a fost adoptată și legea privind descoperirea monumentelor și obiectelor antice, iar în anul următor au fost semnate două regulamente de aplicare. În 1903, ministrul instrucțiunii publice și al cultelor a aprobat inventarul monumentelor publice și istorice din România, iar în 1913, sub conducerea lui Ion Kalinderu, a fost promulgată o nouă lege pentru conservarea și restaurarea monumentelor istorice.[233]

În contextul în care arhitecți precum André Lecomte du Noüy și alți arhitecți străini, apropiați de curtea regală a lui Carol I, au început să

[233] Cezara Mucenic, „Legislația privind monumentele istorice din România (1892–1992)", în *Revista Monumentelor Istorice*, anul LXI, nr. 2, 1992, pp. 14–20.

profeseze pe teritoriul României, în paralel cu formarea ideii de națiune și cu apariția unei noi generații de arhitecți și ingineri formați fie în România, fie în școlile europene și întorși apoi în țară pentru a profesa, s-a produs treptat un fenomen de respingere cu dublă motivație. Pe de o parte, această respingere a avut o dimensiune profesională. Arhitecții români, coagulați în jurul Societății Arhitecților Români, al proiectului de instituționalizare a școlii de arhitectură și al unor poziții administrative importante în cadrul statului, au început să conteste practicile de restaurare și chiar de proiectare în stil național, promovate de Lecomte du Noüy și alți arhitecți străini. În opoziție cu modelul restaurării stilistice și reconstructive pe care acesta îl aplica, noua generație de intelectuali, printre care Nicolae Iorga, a dezvoltat o disciplină orientată spre studiul istoric, documentarea și conservarea monumentelor, și nu spre reproiectarea lor. Pe de altă parte, respingerea a avut și o dimensiune economică. Ea s-a manifestat și în raport cu alți arhitecți străini care își construiseră cariere solide și monopolizaseră cererile și comenzile cele mai importante, într-un mediu administrativ și profesional în care, până spre sfârșitul secolului al XIX-lea, concurența românească era încă redusă.[234]

În jurul anului 1900, odată cu afirmarea noii generații de profesioniști formați în țară sau în marile școli europene, încep să devină vizibile tensiunile dintre arhitecții români și cei străini, în special dintre cei apropiați de mediile curții regale și profesioniștii proveniți din alte spații culturale sau etnice. Aceste tensiuni profesionale și identitare vor continua să se amplifice treptat până spre finalul perioadei interbelice.

În acest context administrativ și profesional, un rol important l-a avut Ermil Pangrati, inginer, membru al Comisiei Monumentelor Istorice în perioada 1901–1915. În aceeași perioadă, pentru câteva luni, a fost ministru al lucrărilor publice în guvernul condus de Titu Maiorescu. A efectuat misiuni la Paris pentru a studia organizarea marilor instituții de învățământ superior, în vederea modernizării sistemului universitar românesc. Absolvent al Școlii de Poduri și Șosele, Pangrati a avut un rol semnificativ și în învățământul tehnic superior. Ermil Pangrati a fost director al Școlii Superioare de Arhitectură din București între 1920 și 1931. Anterior, fusese inspector general al învățământului secundar și superior. Între 1925 și 1931 a ocupat și funcția de decan al Facultății de Științe. În două etape, în paralel cu conducerea Școlii Superioare de Arhitectură, a fost și rector al Universității din București, în două mandate. Prin funcțiile sale, dar și prin pleiada de profesori implicați atât în domeniul monumentelor istorice cât și în învățământul superior de arhitectură, se conturează un moment esențial de

[234] Lucian-Cristian Ratoiu, *Restaurarea monumentelor istorice*, București, ACS, 2021.

formare a arhitecților în sensul protecției patrimoniului, moment în care legislația, inventarierea și profesionalizarea expertizei tehnice conlucrează – nu doar ca un set de măsuri administrative, ci ca semn al maturizării culturii arhitecturale și a monumentelor istorice moderne în România.[235]

În acest interval, orientarea școlii a fost direcționată către problematica protejării, conservării, cercetării, teoriei și istoriei monumentelor istorice, în acord cu climatul cultural și legislativ al epocii, marcat de consolidarea instituțională a Comisiei Monumentelor Istorice și de afirmarea unei culturi a protecției patrimoniului la nivel național.

Arhitecții care au produs stilul florentin-maur au avut o generație de profesori-arhitecți pentru care practica proiectării, gândirea estetic-istorică și implicarea instituțională în protejarea monumentelor au funcționat congrunet, într-un cadru de formare profesională și de afirmare a unei conștiințe a patrimoniului moderne.

În această perioadă, "maeștrii luminați" erau, cum îi descrie Grigore Ionescu, Ion Mincu, Grigore Cerchez[236], Petre Antonescu[237] și Nicolae Ghica-Budești[238] (1904–1916). Îndrumătorii de ateliere erau Nicolae Ghica-

[235] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. cit.*, *Passim.*

[236] Grigore Cerchez (1850–1927) a fost o personalitate majoră a arhitecturii românești. Fondator al Societății Arhitecților și Inginerilor și al Societății Arhitecților Români, a fost inginer-șef al Primăriei Capitalei în anii '70 ai secolului al XIX-lea, director general al Poștelor, membru al Comisiei Monumentelor Istorice și președinte al Societății Arhitecților Români. A predat în anii '70 ai secolului al XIX-lea primul curs de mecanică elementară la Școala Militară. A absolvit Școala Centrală de Arte și Manufacturi din Paris (1870–1873), a obținut diploma de inginer constructor, și a predat ulterior la Școala de Poduri și Șosele, precum și cursul de construcții la Școala de Arhitectură. Între 1897 și 1926, printre proiectele sale se numără intervenții la Banca Națională a României, fațadele Muzeului de Istorie Naturală „Grigore Antipa", Casa Dissescu de pe Calea Victoriei — care poate fi considerată o direcție premergătoare stilului florentin-maur — reședința regală din strada Kiseleff nr. 13–15, extinderea Casei Iarca, Teatrul Odeon și altele. Figura sa confirmă încă o dată implicarea directă a elitei profesionale în problematica monumentelor istorice. C. Gociman (ed. prof. em.), S. Costiuc*, Op. Cit.*, *Passim*.

[237] Petre Antonescu, fondatorul primului curs de istoria arhitecturii românești (1920–1924). Format în atelierul lui Julien Guadet la École des Beaux-Arts (1894–1899), a deținut numeroase funcții, inclusiv cea de rector al Academiei de Arhitectură (1931–1938), după Ermil Pângrati. A fost membru titular, apoi membru de onoare al Academiei Române. Între 1900 și 1904 a predat arheologie și istoria arhitecturii la Școala Națională de Arhitectură de pe lângă Școala de Belle-Arte din București, iar până în 1938 a continuat cu predarea istoriei arhitecturii românești și a proiectelor de arhitectură românească. A fost membru al Comisiei Monumentelor Istorice timp de 34 de ani. Printre realizările sale se numără Pavilionul Tutunului Românesc la Expoziția Internațională de la Paris (1900), Palatul Crețulescu (str. Știrbei Vodă nr. 39), Palatul Ministerului Lucrărilor Publice (astăzi Primăria Capitalei), Arcul de Triumf din București și Palatul Facultății de Drept. Activitatea sa publicistică[237] în domeniul istoriei arhitecturii și a formării stilului național a fost, de asemenea, consistentă. *Ibidem.*

[238] Nicolae Ghica-Budești (n. 1869 – m. 1943) a fost fondator al revistei *Arhitectura*, arhitect-șef al Serviciului Tehnic al Comisiunii Monumentelor Istorice, președinte al Societății

Budești, Ștefan Burcuș[239] și Statie Ciortan[240]. Ion Mincu nu a mai apucat să le fie profesor generațiilor care au absolvit în anii '30, a murit în 1912. Totuși, personalitatea lui, care a dat și numele școlii, continua să marcheze instituția.

Unii dintre cei mai prolifici arhitecți ai stilului – Ghe. Simotta, Octav Doicescu, Ion Giurgea, frații Damian și Tiberiu Niga au absolvit studiile superioare la Școala de Arhitectură[241] din București, și aparțineau, în mare parte, generației[242] afirmate în anii 1930, când instituția își consolida statutul după primii ani de formare și reorganizările survenite în perioada Primului Război Mondial.

Alexandru Zaharia a urmat însă un parcurs diferit, în mediul german: a studiat ingineria la Berlin, unde a obținut diploma de inginer în 1914, și a continuat apoi la Școala Superioară Tehnică Regală Bavareză din München, unde a absolvit arhitectura în același an. George Damian a frecventat, după finalizarea studiilor din țară, și cursuri la Charlottenburg, în 1929, înainte de a finaliza studiile la București în 1930. Arhitectul Franz Appel și-a încheiat

---

Arhitecților Diplomați din România și membru de onoare al Academiei Române. Absolvent al Școlii Naționale de Poduri și Șosele din București, elev al lui Anghel Saligny, a obținut și diploma de arhitect la École des Beaux-Arts din Paris, în atelierul lui Victor Laloux. A lucrat în cadrul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice și ca arhitect al Comisiunii Monumentelor Istorice. A realizat proiecte inspirate din arhitectura istorică, precum Biserica „Schimbarea la Față" (Cuțitul de Argint), Muzeul Țăranului Român și extinderea Universității din București. Cel mai probabil, a predat generației care a produs stilul florentin-maur. *Ib.*

[239] Ștefan Burcuș (1870–1928), format la Școala Națională de Poduri și Șosele, la Școala Superioară de Arhitectură și la École des Beaux-Arts, în atelierul lui Julien Guadet, a fost bibliotecar-șef al Școlii Naționale de Poduri și Șosele. A predat teoria arhitecturii și compoziție decorativă, iar între 1912 și 1928 a fost profesor de proiecte de arhitectură. *Ib.*

[240] Statie Ciortan (n. 1876) a fost președinte al Societății Arhitecților din România, decan al Corpului Arhitecților și, din 1938, prorector al Academiei de Arhitectură. A obținut diploma de arhitect la București, pe lângă Școala de Belle-Arte, fiind discipol al lui Ion Mincu. A fost profesor de atelier și de desen la Școala Superioară de Arhitectură și la Facultatea de Arhitectură de pe lângă Politehnica București, predând între 1912 și 1940. *Ib.*

[241] Printre absolvenții notabili ai Școlii din București se numără Gheorghe Simotta, care a obținut diploma în 1916, Nicolae P. Georgescu, absolvent în 1919, Ioan I. Mandi și Radu Dudescu, absolvenți în 1921, precum și Dori Galin Gollinger, Alexandru Iliescu și Leon Hirsch, fratele lui Grigore Mathias Hirsch, care au absolvit în 1925. În 1926 au absolvit Emil N. Nădejde și Tașcu Ioan Ciulli, iar în 1927 Henrieta Delavrancea-Gibory și Velizarie Secăreanu. Emil Călinescu și Corneliu Rădulescu au absolvit în 1928. M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. cit.*, *Passim.*

[242] „Generația de Aur" a anului 1930 reprezintă grupul de colegi care au absolvit în același an și care au dominat scena arhitecturală interbelică. Dintre creatorii stilului florentin-maur fac parte Ion V. Giurgea, Tiberiu Niga, George Damian, Grigore Mathias Hirsch, Paul Emil Miclescu, Octav Doicescu, care își încheiase studiile în 1928 și primise diploma în 1929, și Toma Marinescu. Din generațiile următoare fac parte Stavri Opari (1932), Constantin V. Joja (1933), Sterie G. Niculescu (1933), Dimitrie Nicolae Cucu (1934), Jean Hermann Krakauer (1934), Dumitru Ghiulamila (1935), Nicolae C. Ionescu (1936), Eugen Botez (1937) și Carol Segal (1938). *Ibidem.*

formarea la Școala „Fredericiană” de Arhitectură din Karlsruhe-Baden în 1905.[243]

În mediul italian s-au format Horia Maicu și Nicolae Cucu. Victor Smigelschi și-a obținut doctoratul la Torino (Sinagoga din Torino, Il. 7), unde a absolvit Școala de Arhitectură și Inginerie în intervalul 1919–1924, ca bursier al statului. Anterior studiase și la Roma cu bursă, între 1918 și 1919. Horia Maicu a urmat cursurile Facultății de Inginerie din Roma, obținând diploma în 1931, iar în 1933 a fost înscris în Corpul Arhitecților. Nicolae Cucu, inițial student al Școlii de Arhitectură din București, a beneficiat de o bursă a Școlii Române de la Roma în perioada 1932–1933. Revenit în țară, și-a finalizat studiile în 1934. Tot în Italia s-a format și Nicolae Damian, care, după ce a urmat cursurile Școlii de Arhitectură din București între 1935 și 1938, s-a retras pentru a continua studiile politehnice la Milano, unde a obținut diploma în 1940. Jean Gustav Grefu a studiat în Elveția la Politehnica din Zürich și a absolvit Academia de Arte Frumoase din Milano în 1898.[244]

Observăm că George Damian și Nicolae Damian au avut, ambii, stagii de formare în afara țării, după ce au obținut diploma la București: primul la Berlin, iar cel de-al doilea la Milano. George Simotta a urmat, la rândul său, studii la Roma, în timp ce Tiberiu Niga s-a specializat la Budapesta, printr-o călătorie de studii.

Numărul celor formați la Paris este, de asemenea, semnificativ. Dintre cei formați la Paris se remarcă și doi absolvenți ai școlii particulare inovatoare, Școala Superioară de Arhitectură privată fondată de Trélat în 1912: Gheorghe Ghiulamila și Emil-Victor Guneș. École des Beaux-Arts din Paris a fost absolvită de Grigorie Călinescu și Ernest Doneaud, Grigorie M. Călinescu în 1889, de George Cristinel în 1911, Ion Berindei, G. M. Cantacuzino și de Leon Stern în 1930. Și Jean Hermann Krakauer a urmat studii universitare la Paris.

Mulți dintre acești arhitecți au devenit ulterior cadre didactice. G. Cerchez, Gheorghe Simotta a fost profesor titular de desen ornamental, iar Tiberiu Niga, Horia Maicu, Grigore Mathias Hirsch, Dimitrie Nicolae Cucu, și Victor Smigelschi au ocupat diverse poziții didactice sau de asistență la Facultatea de Arhitectură din București.[245]

Dimitrie Hârjeu a predat începând cu anul 1920, însă nu se cunoaște cu exactitate ce discipline a predat. Horia Creangă a desfășurat, la rândul său, o activitate didactică începând cu 1933, în calitate de îndrumător de practică profesională. G. M. Cantacuzino a avut, la rândul său, activitate didactică. Între 1930 și 1943 a fost cadru didactic la Facultatea de Belle-Arte din

[243] *Ib.*
[244] *Ib.*
[245] *Ib.*

București, după care a devenit profesor suplinitor la Facultatea de Arhitectură, unde a susținut cursul de Istoria și Teoria Arhitecturii. Octav Doicescu a desfășurat o activitate didactică importantă între 1940 și 1977, predând cursul de proiecte de arhitectură. Atât Paul Emil Miclescu, cât și Sandu Emil Miclescu au avut, de asemenea, activitate didactică. Paul Emil Miclescu a fost profesor îndrumător de practică, activitatea desfășurându-se în cadrul propriului său birou din București, unde studenții realizau stagii practice în jurul unor birouri de proiectare. Horia Maicu a avut activitate didactică între 1951 și 1972, parcurgând treptat etapele academice de asistent, șef de lucrări și profesor universitar, în domeniul proiectelor de arhitectură. Nicolae Cucu, mai tânăr, născut în 1907, a avut activitate didactică după 1946, fiind conferențiar până în 1972. Mircea Enescu, născut în 1920, a început activitatea didactică în 1964.[246]

Această distribuție a centrelor de formare – Berlin, Milano, Roma, Budapesta, Paris – indică o rețea europeană densă de influențe academice, care explică, în parte, pluralitatea vocabularului stilistic asumat ulterior în practica lor.

Dacă urmărim cronologic formarea profesională — pornind de la anul nașterii și de la instituțiile absolvite — observăm o schimbare firească. Arhitecții născuți în secolul al XIX-lea s-au format în majoritate la Paris, cu excepția lui Christofi Cerchez a absolvit Școala Națională de Poduri și Șosele din București, Dimitrie Hârjeu, Nicolae Spiridon, Ada Zăgănescu, Gheorghe Simotta și Horia Creangă se numără printre primele generații de absolvenți ai Școlii Superioare de Arhitectură din București. Treptat, apar tot mai mulți absolvenți ai școlii de arhitectură din București. În paralel cu generațiile secolului al XIX-lea cu studii la Paris, există și alte trasee europene: Grefu, Appel și Zaharia – în mediul germanofon.

Apar câteva cazuri punctuale târzii de formare occidentală la École des Beaux-Arts: G.M. Cantacuzino aparține unei generații mai noi și unei familii de diplomați, crescut la Viena, Leon Stein studiază la Paris, provenise dintr-o familie cu resurse financiare importante. Victor Smigelschi urmează școala de inginerie la Torino.

Se conturează astfel o tranziție clară: de la dependența formativă față de centrele universitare în domeniul arhitecturii occidentale – în special Parisul, la consolidarea unei școli autohtone capabile să formeze majoritatea arhitecților interbelici.

Analiza vârstelor arhitecților implicați în configurarea acestui stil este relevantă, prin încercarea de a identifica posibile filiații genealogice și influențe între generații, se conturează câteva direcții. Distribuția pe generații

[246] C. Gociman (ed. prof. em.), S. Costiuc, *Op. Cit.*

evidențiază o succesiune de care se suprapune cu formarea stilului. Primele formule ale acestei direcții stilistice apar la arhitecții cei mai vârstnici, născuți în jurul anilor 60 ai secolului al XIX-lea. Între aceștia[247] se numără și Grigorie M. Călinescu, autorul imobilului de locuințe în stil maur din strada Eremia Grigorescu nr. 22 (1920), care poate fi comparat, prin anumite soluții decorative și volumetrice, cu Palatul Șuțu din Constanța (1899), proiectat de Grigore Cerchez și imobilul maur realizat de Cristofi Cerchez la Constanța. În același registru se înscriu Dimitrie Hârjeu și Gustav Grefu, acesta din urmă reia, pentru prima dată, la locuința din cartierul Primăverii, formula Palatului Dogilor din Veneția (il. 21).

Împreună cu Cristofi Cerchez, născut aproximativ un deceniu mai târziu, acești arhitecți — toți formați în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea — configurează o direcție alternativă atât față de academismul francez dominant și eclectismul oficial, cât și față de programul stilului național. În cazul lui Cristofi Cerchez, aceasta produce o orientare regional-balcanică și orientală mai pronunțată a stilului național, vizibilă în utilizarea vrejurilor și a stucaturilor vegetale la ancadramente exterioare, cu analogii decorative ce pot fi puse în relație cu Biserica din Fundenii Doamnei sau cu Palatul Brâncovenesc de la Potlogi (il. 12, 270). Multe din locuințele sale se aseamănă cu volumetriile compuse ale Henrietei Delavrancea-Gibory.

În anii 1880 se naște o nouă generație, din care face parte și Emil-Victor Guneș, autor cu o contribuție importantă la ansamblul de la Balcic. Momentul Balcic devine un pivot de transfer generațional și stilistic. Aici se coagulează o nouă etapă, în care sunt implicați Henrieta Delavrancea-Gibory (n. 1894), Gheorghe Simotta (n. 1890) și Alexandru Zaharia (n. 1892). Se conturează astfel un al doilea nucleu stilistic, în care motivele orientale și balcanice sunt reinterpretate într-o cheie mai coerentă și mai personalizată. Generația 1890 este reprezentată de: George Cristinel, Ioan Mandi și Nicolae Georgescu, Achile Ghiaciu, Horia Creangă, Radu Dudescu, Tașcu Ioan Ciulli, Jean Burcuș, Dori Galin Golinger (n. 1898) și G. M. Cantacuzino.

Acest nucleu — Zaharia, Simotta, Henrieta Delavrancea și colaboratorii lor — pregătește terenul pentru a treia etapă, reprezentată de arhitecții născuți în primul deceniu al secolului XX. Urmează seria arhitecților născuți în primii ani ai secolului XX, care vor deveni unii dintre cei mai prolifici practicieni ai stilului: Octav Doicescu (1902), Ion Giurgea (1903), George Damian (1904), Nicolae Damian (1906) și Tiberiu Niga

[247] Cei mai vârstnici sunt Grigorie Călinescu, născut în 1859, cu studii la Paris, și Dimitrie Hârjeu, născut în 1869. Apropiat ca generație este și Jean Gustav Grefu. În 1872 se naște Cristofi Cerchez, apoi în 1878 se naște Franz Emil Appel, iar în anii 1880 se nasc Ernest Doneaud, Nicolae Spiridon, Emil Victor Guneș, Gheorghe Ghiulamila și Ada Zăgănescu. M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. cit.*, *Passim.*

(1906). Aceștia dezvoltă proiecte și stiluri personale, apropiate stilistic de formula lui Zaharia, dar continuă să integreze influențe balcanice și orientale într-o manieră adaptată gustului interbelic, în special prin utilizarea sacnasiului.

Ulterior, o generație mai tânără[248], care nu a avut timpul sau contextul istoric necesar pentru a profesa amplu — între care Constantin Joja și Jan Krakauer, care au preluat fragmentar aceste direcții, într-un moment deja tensionat de schimbările politice și ideologice ale anilor ’40. Întreruperea producției acestui stil nu s-a produs natural, ci a venit odată cu fuga din țară și încarcerarea proprietarilor și arhitecților. Însă el a supraviețuit în diverse formule reapropiate de simetrie, totalitarism și clasicism.

Structura formării stilului pare să se clarifice: prima generație (născuți ~1860) oferă alternative nuanțate față de academism și de stilul național, a doua generație (născuți ~1880–1905) produc cristalizarea unor direcții în jurul nucleului Balcic, a treia generație (născuți după 1900), formează o direcție interbelică. În spatele acestei succesiuni se află modernizarea, industrializarea și mutația permanentă de sensibilitate și de gust: de la imitația cultă a modelelor venețiene și orientale, la o integrare regională mai organică, apoi la o formulă interbelică modernizată, cu multe reverberații atât europene, cât și locale, la interior, la exterior și în peisaj.

Surprinzător este felul în care o școală de arhitectură relativ tânără a produs o generație de arhitecți atât de bine pregătiți și atât de competenți. Școala de arhitectură de la București a beneficiat de dubla formare a membrilor fondatori, ca ingineri în cadrul Școlii de Poduri și Șosele sub impulsul lui Anghel Saligny și apoi ca arhitecți la Beaux-Arts, Paris și în alte centre europene.

### Ochiul călător

Am menționat anterior practica relevee[249] din anii de formare ai arhitecților stilului. Această practică dezvolta un aparat analitic și critic vizual în structura profesională a arhitecților de atunci. În acea perioadă se făcea desen și relevee cu o foarte mare seriozitate, la fel și noțiunile de estetică care se predau, aveau o dimensiune foarte savantă. Am identificat câteva dintre

[248] Sterie G. Niculescu, Dimitrie Nicolae Cucu, Eugen Botez și Constantin Joja (născut în 1908), sau Jan Krakauer (născut în 1910), au avut o implicare mai redusă în acest stil, fie din cauza vârstei, fie din cauza orientării ulterioare către alte direcții profesionale. Cei mai tineri care au profesat în acest registru sunt Sergiu Singer, născut în 1928, și Mircea Ionescu, născut în 1920. *Ibidem.*

[249] Departamentul de Istoria & Teoria Arhitecturii și Conservarea Patrimoniului (DITACP), Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” București, „Arhiva de relevee” (pagina „Despre arhivă”), *Relevee – UAUIM*, consultat la 5 martie 2025. https://relevee.uauim.ro/

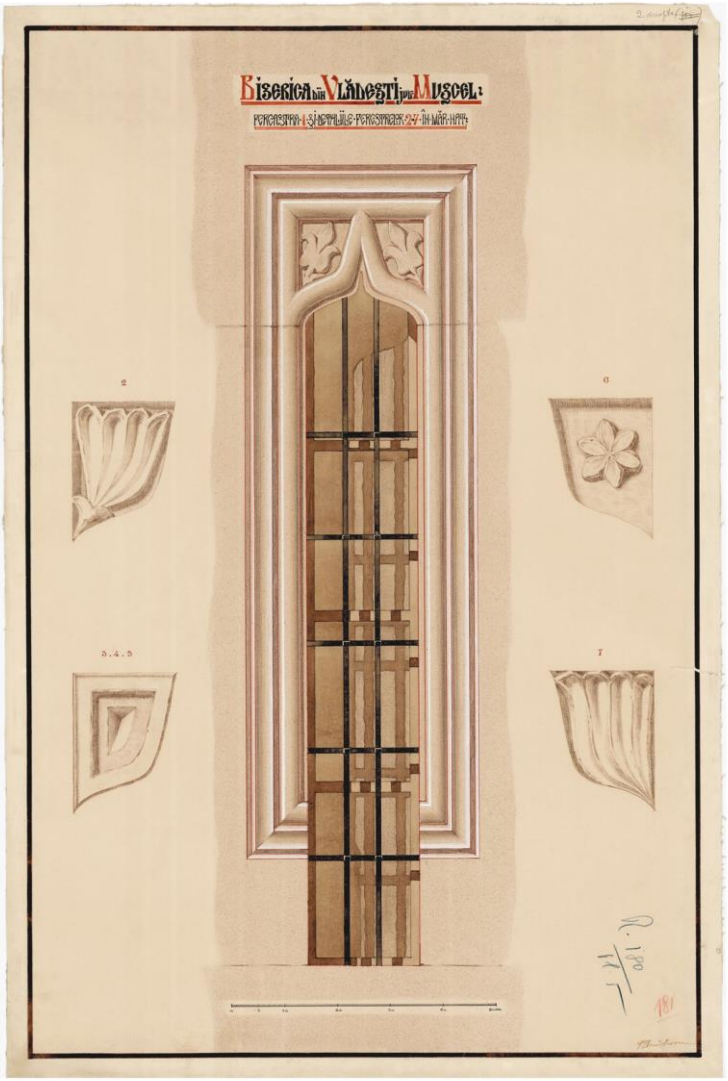
releveele realizate de arhitecții stilului. Miclescu a făcut parte din colectivul care a realizat releveul Curții boierilor Vlădești din satul Vlădești, județul Argeș. La biserica cu hramul Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul a realizat secțiuni transversale și longitudinale, alături de numeroase alte planșe publicate. În mod special remarcăm desenul unei ferestre – ancadramentul unei ferestre de biserică – realizat impecabil în laviu, cu efecte plastice foarte bine controlate. Este vorba despre o fereastră cu acoladă în tor. Tot la biserica din Vlădești întâlnim un desen excepțional al ancadramentului intrării, redat cu o precizie aproape mecanică, fără erori. Ancadramentul este surmontat de două roți solare populare, subiect despre care am discutat în capitolul despre ancadramentul cu helix. De asemenea, Henrieta Delavrancea-Gibory a realizat desene la ruinele Bisericii „Sfinții Voievozi", aparținătoare satului Slăvitești, orașul Băbeni, județul Vâlcea.

Planșele includ detalii ale pridvorului, fațada frontală a acestuia și fațada principală, cu vrejuri și fragmente de pictură, toate redate cu o acuratețe excepțională. Se observă chiar și micile inegalități dintre arce sau ușoarele înclinații ale acestora, semn al unei observații foarte atente. Este foarte probabil ca aceste lucrări să fi primit o evaluare ridicată. Joja și Paraschivescu au realizat, la rândul lor, releveul ansamblului Mănăstirii Antim.

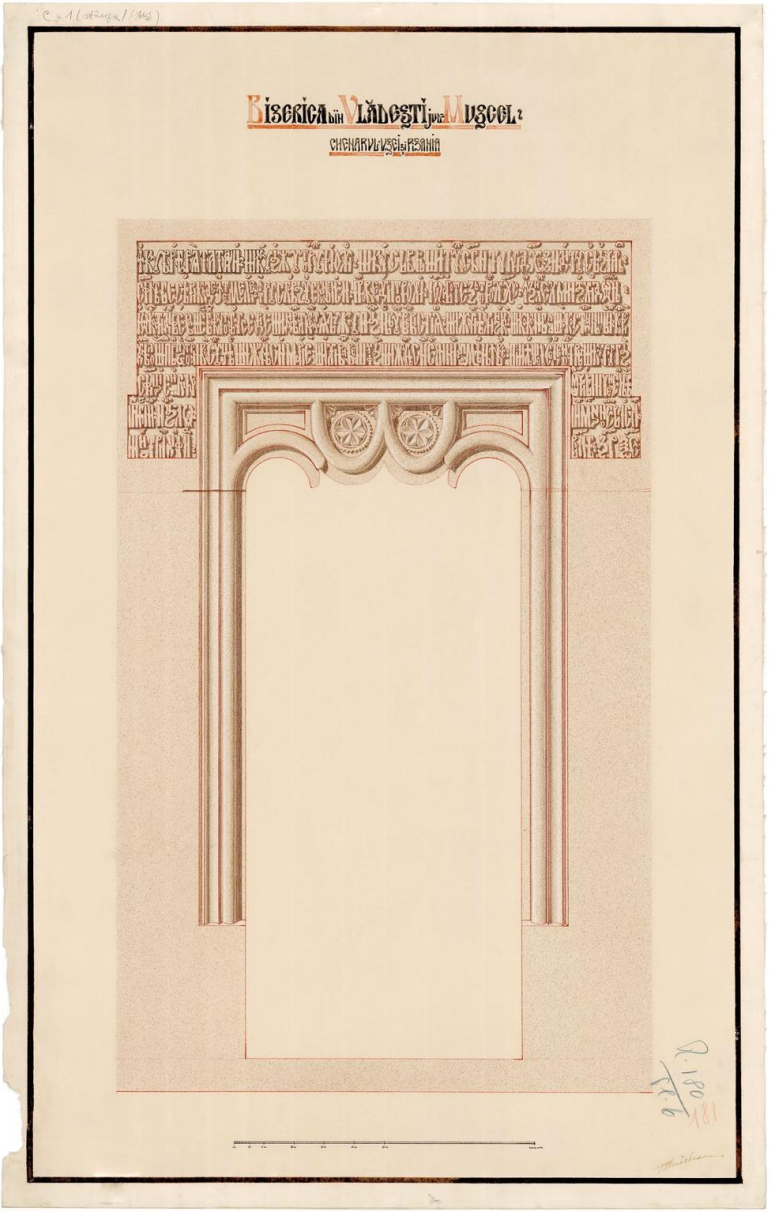
Ceea ce se poate remarca, în ansamblu, este atenția care se formează treptat față de detalii, proporții, curbe și contracurbe, față de orice element arhitectural și de modul în care acestea sunt dispuse în formule de proporții, așezări și alăturări decantate de-a lungul a sute de ani. Studierea atentă a releveelor, care pe lângă dezvoltarea gândirii vizuale produce și o reală plăcere a cunoașterii și a redării formelor, contribuie la înțelegerea profundă a arhitecturii. În același timp, acest exercițiu consolidează și relațiile dintre studenți, prin călătorie. Apare și respectul pentru munca celorlalți, pentru atenția și abilitățile lor plastice.

În școlile de arhitectură a existat întotdeauna și o formă de competiție a desenului, precum și o anumită poziționare critică a profesorilor. Unii dintre ei spuneau, uneori ironic, că universitatea ar fi „o școală de colorat". Însă acest „colorat" era însoțit de numeroase alte competențe esențiale pentru formarea arhitectului.

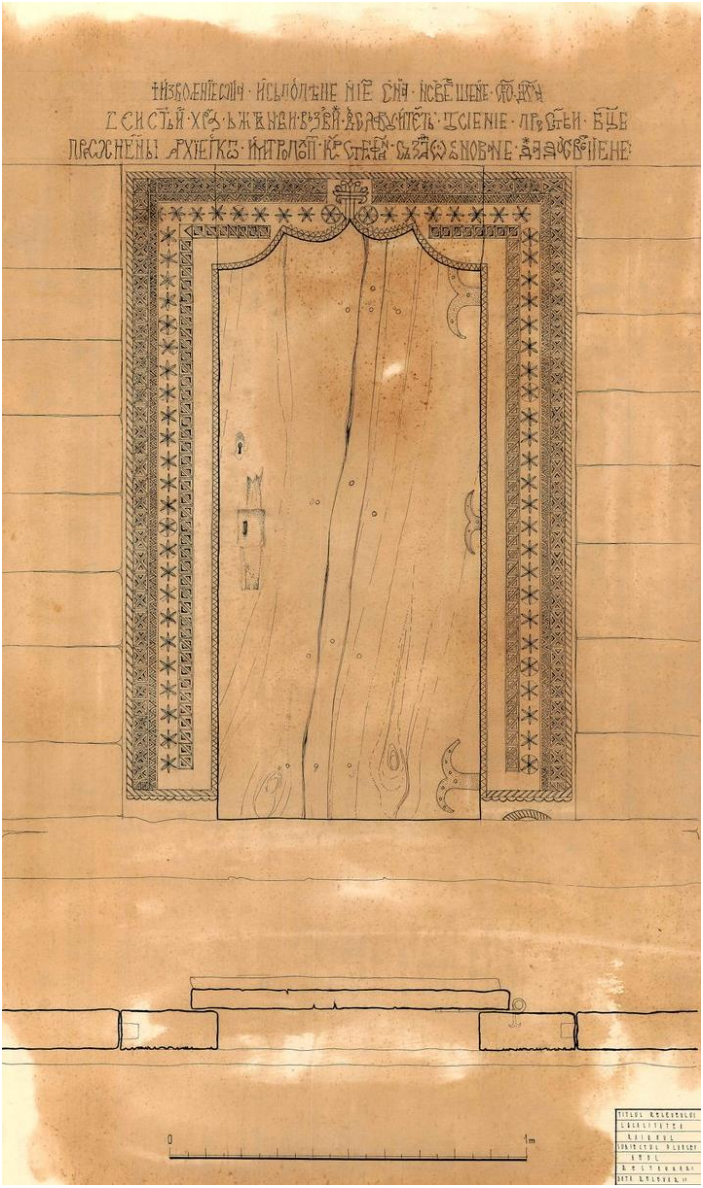
În același timp, în cadrul acestor deplasări de studiu, studenții erau însoțiți, cel mai probabil, de profesori care le explicau pe teren sau la cursuri modul de realizare a releveelor. În acest fel ei se apropiau de patrimoniu, de ideea de frumos și de înțelegerea profundă a formelor, cu care, în cele din urmă, reușeau să lucreze și să compună cu multă siguranță. Ei ajungeau astfel să înțeleagă atât practic, cât și vizual, calitățile estetice ale monumentului.



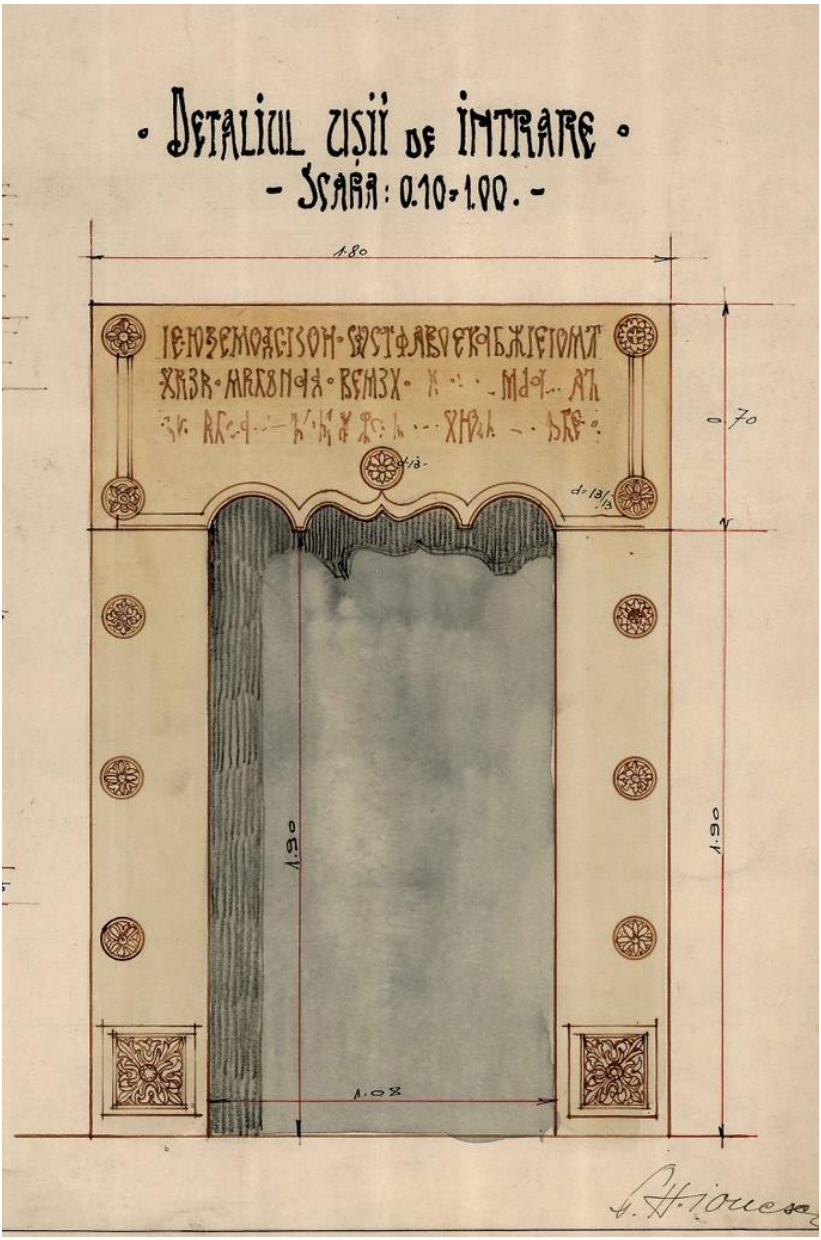

360. *Biserica "Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul"*
*Detaliu fereastră,* sat Vlădeşti, Argeş, Paul Miclescu, 1932



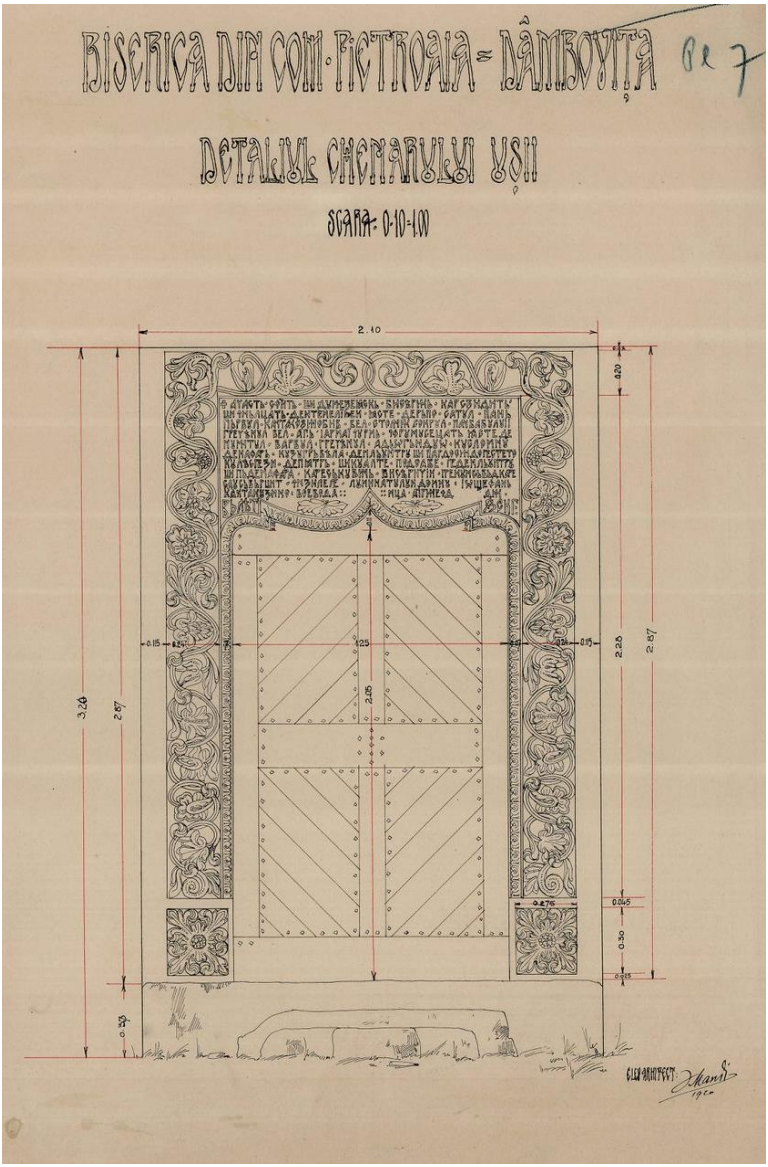

361. *Biserica din Vlădeşti, Chenarul uşii şi pisania*, Paul Miclescu, 1932



362. *Biserica de lemn „Adormirea Maicii Domnului”, Schitul Grămești,* sat Pietreni, comuna Costești, jud. Vâlcea




363. *Biserica „Sf. Nicolae” a fostului schit Bălteni*, 1928




364. *Biserica „Adormirea Maicii Domnului”*
sat Pătroaia Vale, comuna Crângurile, jud. Dâmbovița, stud. Arh. Ion Mandi

Din această perspectivă, una dintre cele mai revelatoare dimensiuni a formării arhitecților creatori de stil este cea a călătoriilor de studiu și documentare în țară și în străinătate. Mobilitatea lor geografică complică harta influențelor culturale, care sunt dificil de trasat. Călătoriile pe care le-au realizat arhitecții români interbelici au constituit o altă etapă fundamentală a formării lor profesionale. Călătoriile lor au contribuit la dezvoltarea stilistică, fiind și un mecanism prin care influențele clasice și mediteraneene au fost importate și adaptate contextului local, dar și o formă de studiu care facilita deopotrivă adaptarea formelor locale la imagini mediteraneene sau europene. Să nu uităm că și elitele vremii călătoreau în egală măsură, pentru studii, pentru formări, misiuni politice și diplomatice sau pentru recreere, în scopuri turistice.

Italia a fost destinația privilegiată pentru arhitecții care urmăreau să documenteze și să își aprofundeze înțelegerea formelor mediteraneene și renascentiste, mai ales în condițiile în care specialiști români în domeniul restaurării erau din ce în ce mai apropiați cercetătorilor italieni, mai ales după fondarea Centrului de la Roma și după conflictele cu reprezentatul lui Viollet le Duc, și al tendințelor franceze. Gheorghe Simotta, născut în 1891, cu studii la București și la Roma, a călătorit în Italia în noiembrie 1920 pentru a-și desăvârși studiile de arhitectură și arte plastice, revenind în vara anului 1921. El a efectuat numeroase călătorii de documentare: la Belgrad, în Italia și Budapesta, iar ulterior în Franța, Grecia, Spania, Egipt, Turcia și Germania. George Damian a efectuat o călătorie de studiu în Italia în 1927, organizată de profesorul Iotzu. Dimitrie Nicolae Cucu a locuit în Italia ca bursier al Școlii Române din Roma între 1932 și 1933, experiență care a stat la baza publicației sale teoretice din 1938, *Studiul casei medievale din regiunea Viterbo*. Constantin V. Joja a întreprins o călătorie de studiu în Italia în toamna anului 1933, imediat după absolvire. Și Octav Doicescu a călătorit în Italia în 1934, la scurt timp după demisia sa din Primăria Bucureștiului. A ajuns chiar în URSS și Statele Unite. Radu Dudescu a vizitat Italia în 1931 atât pentru odihnă, cât și pentru documentarea unor lucrări arhitecturale recente. Achile Ghiaciu a călătorit în Italia și Grecia, la fel ca Ion Boceanu, care a ajuns și în Turcia.

Călătoriile în Franța și Germania au combinat adesea formarea academică cu documentarea profesională specializată. Mediul german a fost cel în care s-a format Alexandru Zaharia, nu distingem însă trăsături specifice în arhitectura sa, dar este posibil ca acesta să fi beneficiat de prestigiul trecut al idei de studii de arhitectură în vestul Europei, în condițiile în care la București profilul universității era în afirmare. La fel au funcționat, în ochii clientelei etape ale formării profesionale tuturor arhitecților vremii. George Damian a urmat cursuri la Facultatea de Arhitectură din Charlottenburg,

Berlin, în 1929, pentru a-și completa studiile. Nicolae Damian a întreprins călătorii în Cehoslovacia, Germania, Franța, Maroc și Spania. Radu Dudescu a fost trimis de Banca Națională a României în călătorii de documentare la Paris, Berlin și Geneva pentru a studia arhitectura bancară contemporană. A efectuat și alte deplasări profesionale în Franța în 1930 și în perioada 1933–1934. Paul Emil Miclescu născut în 1901, a călătorit în Franța, Ungaria și Austria în anii 1931–1932 dar și în Grecia, Egipt. Și Emil Călinescu a realizat mai multe călătorii între 1934 și 1937 în Franța și Italia, în paralel cu activitatea sa profesională, dar a ajuns și în Iugoslavia și Turcia. Mai mulți arhitecți ai stilului – Emil Victor Guneș, Henrieta Delavrancea-Gibory – cu vasta sa activitate la Balcic, Ernest Doneaud, Ion I. Berindey și alții – au călătorit frecvent în Franța. Nicolae (Nicolau) Spiridon, născut în 1906, deși format la București, a călătorit în Italia și Franța.

Există și cazuri de mobilitate extraeuropeană. Arhitecții au privit, de asemenea, către Mediterana orientală și alte spații de unde au putut extrage o inspirație regionalistă, exotică și orientală. Toma Marinescu a călătorit în Turcia în 1925, într-o excursie studențească. Paul Emil Miclescu a vizitat Grecia și Egiptul în timpul călătoriilor din 1931–1932. Radu Dudescu a documentat arhitectura din Istanbul în 1933, iar Emil Călinescu a inclus Turcia în itinerariile sale din perioada 1934–1937. Tiberiu Niga a realizat o călătorie de studii la Istanbul în 1926. Anterior, între 1911 și 1919, a avut contacte cu mediul din Budapesta, iar în 1926–1927 a călătorit în Italia împreună cu Societatea Arhitecților Români. Grigore Matias Hirsch a avut un parcurs și mai amplu, ajungând în India, Regatul Unit, Japonia și Australia, iar Jean Krakauer a vizitat Israelul și Canada, stabilindu-se ulterior acolo.

În cazul lui G. M. Cantacuzino, mobilitatea și expunerea la un mediu vizual internațional este biografică. Primii zece ani de viață i-a petrecut la Viena, fiind fiul unui diplomat de carieră. A urmat studiile liceale la Montreux și Lausanne, în Elveția, și a călătorit în Orient: la Persepolis, Beirut, Amman, Ierusalim, Bagdad, Shiraz, Isfahan, Damasc, Palmira, Petra și în alte centre ale Orientului Apropiat. În 1938 a călătorit pentru prima dată în Statele Unite, revenind în 1939 cu ocazia participării la pavilionul românesc din cadrul Expoziției Universale de la New York.[250]

Majoritatea au avut o expunere foarte largă la un vocabular de arhitectură istoric extins geografic. Ada Zăgănescu a avut contacte cu mediul londonez. Radu Dudescu a călătorit la Paris, Berlin, Geneva, în Italia și la Istanbul. Eugen Botez a ajuns în Portugalia; Victor Smigelschi a călătorit între România și Italia; Toma Marinescu a vizitat Turcia și Italia; iar Horia

[250] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. cit.*, pp. 274-279.

Maicu a călătorit în URSS, Bulgaria, Ungaria și, probabil ulterior, în Republica Democrată Germană. [251]

O formă distinctă de cercetare a fost practicată de Constantin Joja, care s-a concentrat asupra casei rurale anonime, mai degrabă decât asupra stilurilor internaționale. El a călătorit în întreaga țară, realizând un vast fond fotografic pentru a documenta locuințele tradiționale pe cale de dispariție, în căutarea unei noi expresii arhitecturale românești.[252]

Cercetarea internațională a continuat în unele cazuri și după 1945, deși adesea sub influența noului regim politic sau a unor nevoi instituționale specifice. Horia Maicu (Harry Goldstein) a călătorit de mai multe ori la Moscova după 1947 pentru a stabili direcția stilistică a Casei Scânteii. În 1949 a fost trimis de Institutul de Proiectare în deplasări de documentare în mai multe țări comuniste, inclusiv URSS, Bulgaria, Ungaria și RDG. Grigore Mathias Hirsch, în timp ce lucra în Australia la mijlocul anilor 1950, a călătorit în Japonia pentru a studia cele mai recente dezvoltări în arhitectura spitalelor, întâlnindu-se cu arhitecți precum Antonin Raymond și Kuno Maekawa. Un arhitect din generația mai tânără, Mircea Enescu, născut în 1920, a vizitat inclusiv Algeria, vizită ce poate fi considerată și ca semn al extinderii orizontului stilistic și în anii postbelici.[253]

Majoritatea arhitecților au călătorit mult, ceea ce, însemna, prin formarea lor ca arhitecți în școlile vremii, expunerea vizuală și profesională la un catalog de forme, tehnici, sintaxe constructive sau ambianțe geografice și climatice variate. Privită sintetic, această rețea de itinerarii construiește un câmp de influențe ce depășește axa clasică Paris–Roma–Berlin și se extinde către Balcani, Orientul Apropiat, Africa de Nord și chiar spațiul extraeuropean, sugerând o formare profesională profund transnațională. Italia a reprezentat una dintre destinațiile privilegiate de călătorie și formare, în special pentru unii dintre cei mai prolifici arhitecți ai stilului, precum Simotta, Damian și alții. Turcia și Egiptul au constituit, la rândul lor, repere importante, la fel ca Germania și Franța. După cel de-al Doilea Război Mondial, o parte dintre aceste trasee s-au transformat în itinerarii de emigrație.

### *Brand*-ul arhitectului, stilistic sau relațional?

Din punctul de vedere al coerenței stilistice, arhitecții consecvent asociați acestui stil sunt Zaharia, Giurgea și Simotta. Alții, precum Horia Maicu sau Tiberiu Niga, au practicat și în alte registre decorative, inclusiv

[251] *Ibidem, Passim.*
[252] *Ib.*
[253] *Ib.*

zona Art Deco – de altfel, și Simotta a explorat acest limbaj parțial. Radu Dudescu și George Cristinel au activat și în registrul eclectic sau academic. Majoritatea au traversat mai multe formule stilistice, ceea ce indică o practică flexibilă, adaptată contextului profesional și cerințelor epocii.[254]

Potrivit cercetărilor lui M. Ghigeanu[255], din punct de vedere al cantităților comenzilor, principalii arhitecți asociați acestui curent sunt, în primul rând, Alexandru Zaharia, urmați de Ion Giurgea și de George și Nicolae Damian. Alături de aceștia, se disting cu numere mari de lucrări Gheorghe Simotta și Octav Doicescu, care practică o formulă apropiată de ceea ce Carmen Popescu definește drept o variantă „latină" a stilului național. La fiecare dintre acești arhitecți se pot identifica note personale, dar în același timp, se pot remarca și incongruențe stilistice.

Simotta a absolvit Școala de Arhitectură din București și a urmat și studii la Roma. Alexandru Zaharia, născut cu un an mai târziu la Brăila, de origine evreiască și fiu de comerciant, a studiat la Berlin, la Școala Tehnică Superioară, precum și la München. A colaborat cu mai mulți arhitecți asociați acestui stil, Dori Galin Gollinger, Ion Giurgea, Leon Sroulovici și s-a remarcat printr-o clientelă foarte înstărită, apropiată cercurilor Casei Regale a lui Carol al II-lea. George Damian și Nicolae Damian, care au lucrat împreună, precum și Octav Doicescu și Ion Giurgea s-au născut în primii ani ai secolului XX și și-au efectuat studiile la București, cu excepția lui Nicolae Damian, care a absolvit și Politehnica din Milano. Nicolae Damian a călătorit în Germania, Franța, Maroc și Spania, iar George Damian în Italia și Germania.

Dacă ne uităm la majoritatea lucrărilor lui Al. Zaharia, în special la imobilele cele mai importante realizate pentru miniștri și alte personalități, observăm că nu există acel „stil Zaharia" unitar, atât de vehiculat. Cel puțin nu pentru o persoană specializată în analiza stilistică detaliată a acestei familii arhitecturale, dar de multe ori nici pentru publicul cultivat al perioadei interbelice. Cel mai probabil, proprietarii și-au impus anumite preferințe, așa cum s-a întâmplat în cazul Vilei Tătărescu și al Vilei Elvirei Godeanu, ambele cu elemente pronunțate neo-românești și cu preluări foarte clare din Foișorul lui Dionisie de la Hurezi. Am denumit aceste fragmente „citate arhitecturale", probabil au fost preluate la aceeași scară și cu decorații foarte asemănătoare, aproape identice, cel mai probabil la dorința proprietarilor. Acestea erau perpetuate și prin reutilizarea mulurilor, care devin repetitive la frații Damian, de tip romanic, cu ferestre geminate în plin cintru, la Doicescu traforuri semicirculare, la Simotta traforuri pe contur ogival sau câmpuri oriental- Art

[254] *Ib.*
[255] *Ib.*

Deco decorative în basorelief, la Giurgea și Zaharia un anumit tip de capitel cu croșetă, foarte scultural.

În cazul vilei Melopee – Richard Franasovici din strada Pitar Moș nr. 20, realizată în 1936, proiectul inițial era în stil eclectic academist francez. Pe parcursul execuției, proprietarul s-a răzgândit, deși proiectul eclectic era semnat de același Alexandru Zaharia, iar vila s-a transformat într-o compoziție modernă, cu sugestii de elemente istorice, poate neo-românești, însă cu un amestec destul de puțin reușit. Se vede că este vorba despre o modificare intervenită din mers. În orice caz, aici apar arce în mâner de paner, unice între exemplele prezentate de Ghiceanu la operele lui Zaharia.

Dacă analizăm locuințele Woroniecka, observăm diferențe semnificative față de ansamblu. Caracterul lor este mai apropiat de baroc și de Renașterea italiană, probabil în acord cu preferințele doamnei Woroniecka, originară din Polonia. Proprietatea Al. Scanavi, cea a Medeei Gurada, imobilul din Aleea Modrogan nr. 22 (Vila Societății pentru Fundațiuni și Construcții), precum și proprietatea ministrului Viorel Tilea sunt mai apropiate de stilul mediteraneean, fiind clădiri dezvoltate, asemenea Palatului Regal de la Scroviștea, pe terenuri care au permis extinderea mai amplă pe orizontală decât pe verticală. Ultima vilă, a ministrului Tilea, seamănă cu stilul lui Octav Doicescu, observație formulată de M. Ghigeanu[256]. Casa Ana și P. Carp Muzeul Zambaccian nr. 19, fosta Demetriade, de dimensiuni mai reduse, are un timpan foarte pronunțat – de fapt, două timpane accentuate pe cele două fațade, fiind o clădire de colț – și o volută cu reminiscențe baroce, care dă un aspect total diferit clădirii, amestecată cu tehnici locale.

În aceste condiții, este dificil să identificăm un stil Zaharia. „Stilul Zaharia" pare mai degrabă o etichetă creată de detractorii săi și ai clientelei sale din cercurile neoficiale de etnie evreiască din jurul lui Carol al II-lea, deși influențele maure nu se pot exclude. Se conturează astfel ideea, subliniată de la început, a unor adevărate „cabinete de curiozități" ale proprietarilor, care, împreună cu arhitectul – sau uneori mai mult decât acesta – își permiteau libertatea de a selecta elementele decorativ-stilistice preferate, considerate reprezentative pentru propria imagine și ideologie, într-o compoziție regizată de arhitectul favorit al Casei Regale sau de alți arhitecți, apropiați cercurilor de putere, și care s-au aliniat direcțiilor stilistice impuse de Zaharia și de <<femeile din cercurile de putere>>[257].

Spre deosebire de arhitectul Alexandru Zaharia, Ioan Giurgea a avut un parcurs diferit, deși au lucrat împreună o perioadă. El a realizat câteva imobile pe care le putem considera mari reușite personale și expresii ale

[256] *Ib.*, pp. 139-149.
[257] Valentin Popescu menționează o serie de citate peiorative. V. Popescu, *Op. Cit.*, *Passim.*

stilului său deja ajunsa la o maturitate bine exersată, precum Casa Zoe Romașcu din strada Paris 19–21, Casa Maria Céline Cantuniari, din strada Paris 57, cele două case din Cotroceni – Bulevardul Eroilor Sanitari 89, vila profesorului Teodorescu (1941), proprietatea Carol Gagel din strada Dr. Lister 32 (il. 304), proiect început[258] de arhitectul Anton Curagea într-o direcție monumentală, mai rigidă, vila Elena Lupescu din Bulevardul Aviatorilor 104, lucrare atribuită, probabil din anii 1936–1937, precum și proprietatea Emanuel Tătărescu, fratele prim-ministrului Gheorghe Tătărescu, din Intrarea Armașului.

Ca și în cazul lui Alexandru Zaharia, nici aici nu există o mare coerență stilistică. Totuși, arhitectura lui Giurgea pare mai abil articulată prin utilizarea sacnasiului, prezent în majoritatea construcțiilor sale, sau a unui bovindou balcanic stilizat, cu elemente de tip romanic uneori – banda lombardă, ce amintesc și de mașiculi. În ansamblu, elementele nu sunt unitare: tipurile de arce variază, uneori cu accente gotice mai pronunțate, alteori mai estompate; uneori sunt cilindrice, alteori mai elansate, ca și la proprietatea Cantuniari sau, de pildă, la imobilul din strada Eremia Grigorescu 14, unde introduce și o pergolă.

Anterior publicării studiului lui Ghigeanu – și chiar ulterior – este dificil de conceput această operă ca un corpus unitar aparține aceluiași arhitect. Totuși, comparativ cu Zaharia, la Ion Giurgea unele clădiri par mai apropiate între ele – de exemplu cele din strada Paris nr. 19–21 și din strada Dr. Lister 32 (il. 304) – printr-un volum mai compact, mai cubic. În rest, casele dezvoltă un dialog specific cu situl și preiau, într-o măsură semnificativă, considerăm, cerințele proprietarilor. Poate fi vorba și de o intenție a autorului de a jongla cu registre istorice diferite, fie pentru a-și exersa limbajul, fie pentru a-și permite anumite libertăți. Cel mai probabil însă, solicitările beneficiarilor au avut un rol decisiv în variațiunile stilistice. Observăm că în proiectele lui Ion Giurgea nu par să fie integrate elemente de tip Fachwerk, așa cum se întâmpla la Alexandru Zaharia.

Gheorghe Simotta, ca particularitate a stilului său personal, recurge frecvent la elemente Art Deco, și manifestă un interes consecvent pentru volumele geometrizate, zigzagate ale balcoanelor și bovindourilor. În același timp, combină elemente clasice cu motive maure sau islamice, adaptându-și repertoriul, și el probabil, în funcție de preferințele beneficiarilor sau de contextul creat de amplasament. Stilul lui Simotta este mai coerent și mai îndepărtat de amestecul european difuz întâlnit la Alexandru Zaharia și Ion Giurgea, însă mai apropiat de limbajul esențializat al lui Octav Doicescu.

[258] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. cit.*, *Passim.*

Volumetriile secundare zigzagate apar la imobilul Aurelia și Horațiu Giuliotti din strada Sfântul Constantin 9, la cel din strada Tudor Arghezi 32, dar și în intervenții mai discrete, precum cea din strada General Berthelot 71, unde utilizează ancadramente geometrizate în partea superioară a unor ferestre geminate. Elemente similare se regăsesc la imobilul de locuințe colective din strada Mihai Eminescu, la intersecția cu bulevardul Dacia (Piața Romană), precum și la imobilul Elena Banu din strada Carol Davila 79.

Imobilul de la intersecția străzilor Eminescu și Dacia, situat în capăt de perspectivă dinspre Piața Romană, se distinge prin geometrizarea ancadramentelor – inclusiv prin motivul în helix – și prin zigzagarea fațadei către bulevardul Dacia, care generează trei retrageri succesive, clar articulate. Soluția reprezintă o interpretare personală a limbajului Art Deco, care trimite, ca individualizare stilistică, spre modul în care Auguste Perret și-a dezvoltat propriul limbaj în cadrul modernității franceze.



366. *Geamia Ali-Gazi Pașa din Babadag*

La lucrările lui Octav Doicescu, stilul – asemenea celui practicat de Grigore Simotta – este mai unitar și mai apropiat de vocabularul Renașterii și al barocului, integrând însă elemente profund autohtone și chiar volumetrii regionale, de inspirație de la Balcic, din Dobrogea sau chiar București – Casa Melik. Portalul de intrare, de pildă, este inspirat din portalurile bisericilor din spațiul românesc de la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, acele formule baroce din piatră asimilate ulterior stilului național. În același timp, utilizează un trafor pătrat cu posibilă filiație brâncovenească,

acolade de tip baroc, console din lemn care susțin balcoanele, precum și polată și acoperiș de tip balcanic, specifice caselor sale albe.



365. *Emile Zola 2*

Diferența față de Simotta constă într-o coerență mai accentuată și într-o rafinare și esențializare a limbajului, care situează arhitectura lui Doicescu într-o zonă mai evoluată a stilului național. De remarcat că unul dintre clienții săi importanți a fost Dimitrie Gusti, fapt ce poate sugera asumarea conștientă a unei filiații latine a stilului național, formulată într-o cheie culturală și ideologică precisă.

Tiberiu Niga începe să contureze un stil personal mai coerent decât cel al lui Zaharia și Giurgea. Limbajul său pare mai curat, mai pronunțat mediteraneean, dar cu accente balcanice. Caracterul mediteraneean se exprimă printr-o apropiere evidentă de sfera Renașterii italiene și a barocului, atât la nivel volumetric, cât și decorativ. Utilizează inclusiv coloane dublu geminate cu arce în plin cintru, din sfera romanicului, însă subțiate.

O clădire deosebită este cea din strada Bitolia 45, proprietatea lui A. Zahoda, remarcabilă prin feroneria de tip colivie în jurul unui balcon, conceput aparent ca loc de expunere, de fapt loc de aluzie romantică. Imobilul include și o lojă de tip sacnasiu pe fațada laterală. M. Ghigeanu consideră

acest element un capriciu solicitat de proprietar, același care ar fi insistat asupra realizării sacnasiului lateral.

Într-adevăr, la Niga pot fi identificate mai multe variațiuni: formule cu accente baroc-eclectice, compoziții cu arcatură dublă cilindrică de inspirație amalfitană[259] și soluții compozite, situate între gotic și Renaștere–baroc, în sensul tipologiilor stilistice consacrate în formarea noastră academică.

Nici stilul arhitecților Damian nu este mult mai coerent decât cel al arhitecților analizați anterior. Observăm o posibilă semnătură stilistică, voluta de tip baroc amplasată sub pervazul ferestrelor, posibil preluată din repertoriul manierist italian, care se înscrie în jocul ancadramentelor cu helix evocat anterior.

În același timp, Damian utilizează și el, ca și Tiberiu Niga, frecvent formula romantică a ferestrelor geminate în arc în plin cintru și, uneori, o prelucrare decorativă a părții superioare a golurilor, cu trimitere la vocabularul brâncovenesc, sub forma unor stucaturi aplicate, însă relativ rar. Apar și ferestre bifore sau arcuri trilobate intersectate cu ogiva, spre exemplu la imobilul Constantin Stăniloiu din strada Mătăsari 31A, dar și sculpturi de fațadă foarte stilizate, aproape minimaliste, pe care le utiliza și Ion Giurgea.

Semnătura sa stilistică poate fi identificată la imobilele din strada Agricultori 69, strada Spătarului 1A (1945), strada Polonă nr. 21 și, mai ales, strada Stockholm 17 (il. 140), considerată o capodoperă a stilului, unde apare și un bovindou cu influențe europene, italiene. Un imobil cu caracter mai pronunțat eclectic este Vila Montesquieu (refacere în 1939), inițial reședință a Mariei Bibescu și ulterior a principesei Ileana, care l-a angajat pe Damian pentru intervențiile sale specifice. De asemenea, utilizează un sacnasiu-bovindou pe două niveluri la imobilul din Șoseaua Colentina nr. 37, astăzi demolat, conform mențiunilor lui Ghiceanu.[260]

M. Ghigeanu a observat că, în cazul arhitectului George Damian – care a practicat mai multe registre stilistice – adoptarea stilului mediteraneean a fost determinată în mare măsură de preferințele beneficiarilor, în condițiile în care înclinația sa personală ar fi fost mai degrabă către Art Deco. În mod similar, despre Simotta se afirmă că s-ar fi orientat către un stil florentin-hispanic, un hibrid mediteraneean apreciat de o parte a clientelei sale. În cazul lui Horia Creangă, contrastul este foarte pronunțat: figură majoră a modernismului românesc, el face o excepție notabilă în proiectul casei Veturia Goga, realizată într-un registru mediteraneean, diferit de direcția sa

[259] *Ibidem.* Date biografice și corpus de lucrări.
[260] *Ib.*

stilistică dominantă. La fel și în cazul lui G.M. Cantacuzino, ce face o concesie unică.[261]

Mulți dintre acești arhitecți se aflau în relații profesionale și chiar familiale (frații Damian, tatăl și fiul Niga etc.) directe între ei, aparțineau unor generații apropiate – în special promoției anului 1930 – dar existau și suprapuneri cu serii mai vechi sau mai tinere. Rețeaua profesională era, densă și transgenerațională. Dori Galin Gollinger, era supranumit „Cyrano de Bergerac" al lui Alexandru Zaharia, a lucrat în subordinea acestuia, într-o relație de colaborare apropiată, iar Leon Srulovici[262] a lucrat pentru Galin. Dumitru Ghiulamila a colaborat cu Octav Doicescu. Constantin Joja a colaborat cu Enzo Canella, ilustrând, la rândul său, aceste conexiuni profesionale multiple. Astfel de relații confirmă existența unui mediu arhitectural articulat prin colaborări, mentorate și afinități stilistice, în care transferul de idei și influențele reciproce au jucat un rol esențial.

Firul profilului relațional al acestor arhitecți și a trăsăturilor care le-au putut conferi capital social și carismă profesională oferă multe explicații. Tiberiu Niga era supranumit „The Lord". Avea o capacitate remarcabilă de a inspira, în special în mediul universitar, unde a predat doar din 1965[263], și de a lăsa urme în gândirea și expresia grafică a studenților săi. Majoritatea celor care l-au evocat au făcut-o la superlativ, descriindu-l ca pe o personalitate memorabilă.[264]

Gheorghe Simotta era, la rândul său, considerat un dascăl cu o puternică autoritate spirituală și cu un talent artistic remarcabil, care a exercitat o influență semnificativă asupra generațiilor de studenți la arhitectură, însă a început colaborarea cu universitatea abia în 1938.[265]

Despre Alexandru Zaharia, fiu al unui comerciant din Brăila, se afirmă că avea o fire pragmatică și abilități comerciale pronunțate, care i-au facilitat accesul la o clientelă importantă. Simotta povestește cum Zaharia l-ar fi câștigat de partea sa pe ministrul Tătărescu printr-o strategie atent construită, bazată pe semi-adevăruri și pe o autoprezentare exagerată – inclusiv printr-o carte de vizită metalică. Zaharia părea să aibă și o imagine publică studiată, asociată cu eleganță și lux, sugerate, de pildă, de apariția sa într-o mașină decapotabilă, frumoasă, inaccesibilă și dorită de mulți. Simotta sugera că etica profesională a lui Alexandru Zaharia ar fi fost discutabilă,

[261] *Ib.*
[262] S. Stan, „Degeaba arăți ce ai făcut...
[263] C. Gociman (ed. prof. em.), S. Costiuc*, Op. Cit.*
[264] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, *Passim.*
[265] *Ibidem.*

acesta având reputația de a atrage un număr considerabil de clienți, uneori în detrimentul altor colegi, în timp ce alți arhitecți îi realizau proiectele.[266]

Funcțiile administrative au reprezentat, de asemenea, un filon de a crea relații și de a produce clientelă. George Damian[267], de exemplu, prin activitatea sa în cadrul Primăriei Municipiului București, a beneficiat de o rețea extinsă de contacte și potențiali clienți. În același timp, era descris ca un spirit nonconformist: cânta la vioară, juca rugby și participa la curse automobilistice, inclusiv la Monte Carlo, ceea ce sugerează un profil sociabil și jovial.

Și alți arhitecți ai stilului au activat și în sectorul public, au ocupat funcții administrative sau tehnice în instituții de stat, exercitând în paralel practica privată. Această dublă apartenență – la mediul instituțional și la cel liberal – a contribuit la extinderea și diversificarea clientelei.[268]

Henrieta Delavrancea-Gibory a beneficiat de un capital simbolic consolidat atât prin apartenența familială – ca fiică a marelui scriitor, cât și prin relațiile apropiate ale familiei cu regina Maria, prin sora sa Cella Delavrancea, iar la succesul ei au contribuit cu siguranță educația și prezența sa publică cultivată și demnă.

Octav Doicescu făcea parte din grupul „Prietenii Statelor Unite ale Americii", ceea ce indică apartenența sa directă la un cerc intelectual și diplomatic cu deschidere internațională, relevant pentru consolidarea rețelelor sale profesionale.

În cazul arhitectului Ion Giurgea, o sursă semnificativă de clientelă a fost reprezentată de rețelele profesionale și de mentorat. El l-a îndrumat pe George Damian și, prin colaborarea cu Alexandru Zaharia, a pătruns în cercurile de elită ale epocii. De asemenea, Zaharia și Giurgea au colaborat cu alți arhitecți, precum Gollinger, care l-a avut ca ucenic pe Srulovici, și și-au consolidat astfel o rețea profesională coerentă.[269]

Un alt aspect esențial al transmiterii cunoștințelor îl reprezintă relația de mentorat, consolidată în jurul Școlii Superioare de Arhitectură din București, în special în generațiile anilor 1930. În cadrul arhitecților care au practicat stilul florentin-maur, Alexandru Zaharia a fost mentorul lui Dori Galin Gollinger, care i-a fost subordonat și colaborator apropiat. Între Ion Giurgea și George Damian a existat, de asemenea, o relație de subordonare, chiar dacă formal erau colegi de atelier. Damian a recunoscut influența pe care Giurgea a exercitat-o asupra formării sale, considerându-l un mentor, în contextul colaborării din colectivul lui Horia Floria Stănculescu, începând cu

[266] Datele biografice. *Ib.*
[267] *Ib. Passim.*
[268] *Ib.*
[269] *Ib.*

1925. Damian notează chiar că Giurgea ar fi putut contribui la orientarea sa către stilul mediteraneean. Octav Doicescu și Dumitru Giulamila au avut, la rândul lor, o relație de mentorat, Doicescu fiind o figură formativă pentru Giulamila. George Simotta a exercitat o influență semnificativă în predarea ornamenticii asupra lui Tiberiu Niga, influență care pare să se fi extins asupra întregii direcții a ancadramentelor cu helix, frecvent utilizate de arhitecții stilului. [270]

Au existat și situații de mentorat în interiorul familiilor. Grigorie M. Călinescu, membru fondator al Societății Arhitecților Români, a influențat parcursul fiului său, Emil Călinescu, inclusiv stilistic. În familia Ghiulamila, Dumitru Ghiulamila a fost format în proximitatea tatălui său, Gheorghe Ghiulamila, arhitect aromân. În mod similar, Nicolae C. Ionescu a fost fiul și elevul lui Constantin Ionescu, arhitect asociat cu Palatul Elisabeta. [271]

În același timp, generația mai veche de profesori ai școlii a jucat un rol decisiv în formarea celor care au practicat acest stil. Duiliu Marcu preda istoria arhitecturii, iar Ion Trajanescu perspectiva. Aceștia au fost și ei unii dintre cei mai importanți profesori ai generației lui Damian, Matias Hirsch, Paul Emil Miclescu și alții. Nu în ultimul rând, Christofi Cerchez a exercitat o influență majoră asupra lui Tiberiu Niga și Jean-Gustave Grefu, fiind mentor inclusiv pentru Eugen Botez.

Privită în ansamblu, această rețea de relații pedagogice și profesionale arată că stilul nu a fost doar rezultatul unei opțiuni individuale, ci s-a configurat printr-un proces de transmitere, dialog și confluență transgenerațională. În tot acest complex de semnificații și simboluri care stau în spatele imaginilor preluate de stilul florentin-maur — imaginea de castel, elementele de cartuș și de siglă, asocierea cu portalurile bisericilor ca semn al prestigiului și al importanței, precum și trimiterile către castelele europene — se configurează o narațiune a prestigiului și a puterii. La aceasta se adaugă imaginea unei "familii" de arhitecți care au proliferat stilul și care au colaborat între ei: Zaharia cu Giurgea, Zaharia cu Gollinger, Giurgea care l-a format pe Damian și îl privea ca pe un discipol apropiat, Srulovici care a învățat de la Dori, Gallinger și alții.

Aceste rețele de arhitecți, în frunte cu Alexandru Zaharia, care s-a infiltrat cu abilitate în cercurile de putere, au început să fie percepuți ca niște curatori carismatici ai culturii. Autoritatea lor și talentul de a combina tradiții disparate — provenite din spațiul oriental și occidental, dar și din preferințele diferite ale proprietarilor — susțineau o narațiune nedeclarată a geniului artistic asociată acestor „arhitecți ai puterii". Eclectismul inerent al stilului să apară, sub bagheta lor, într-o viziune unitară și inspirată, care nu părea

[270] *Ib.*
[271] *Ib.*

experimentală sau fragmentară și care se adapta în același timp cerințelor proprietarilor.

Un rol important l-a avut și mecanismul descoperirii și promovării talentului. Henrieta Delavrancea-Gibory a fost remarcată și încurajată de regina Maria dar existau și alți arhitecți ai stilului care se intersectau cu activitatea de la Balcic, iar Zaharia a fost promovat de diferiți miniștri până în cercurile apropiate lui Carol I și Carol al II-lea. Astfel de recomandări au funcționat ca mecanisme de propulsare în carieră pentru acești arhitecți, inclusiv pentru Octav Doicescu, care a colaborat strâns cu mediile tehnice și inginerești implicate în parcelări urbane și a contribuit, din punct de vedere urbanistic, la proiecte precum parcelările din nordul Bucureștiului sau la noua viziune asupra dezvoltării Balcicului.

Acest sistem de promovare a arhitecților, susținut de elite și de promotorii stilului, poate fi pus în legătură cu mecanismul descris de Ernst Kris și Otto Kurz[272] drept „mitul recunoașterii": descoperirea talentului, consacrarea și ascensiunea profesională care consolidează reputația creatorului.

În această aură de personaj carismatic al culturii – dulcele Zusman[273] – s-a integrat și statutul lui Alexandru Zaharia ca membru al unei comunități minoritare, fapt care, cel mai probabil, a funcționat în mod contraintuitiv, pentru el în acele vremuri, ca un atu creativ și cultural. În plus, spre deosebire de ceilalți creatori ai stilului, Zaharia a fost singurul care a studiat în vestul Europei. În primele decenii ale secolului XX, studiile în străinătate erau percepute în mediul românesc drept aproape indispensabile pentru afirmarea profesională. De altfel, și mulți dintre clienții săi, proveniți din rândul elitelor, urmaseră studii în străinătate. Faptul că Zaharia studiase în Germania i-a consolidat astfel imaginea de autor al stilului.

Toate aceste caracteristici particulare au făcut ca Zaharia să fie adesea preferat de comanditari, chiar dacă arhitectura sa nu poate fi considerată de o calitate superioară celei realizate de colegii săi. Din contră, Ion Giurgea a produs câteva dintre vilele cele mai reușite, cele din str. Lister 32 (il. 304), Paris 19, Eroii Sanitari și frații Damian, sau de asemenea Simotta sau Octav Doicescu. Toți erau extrem de talentați și de bine pregătiți în jonglarea cu elementele istorice, doar că Zaharia, din considerentele expuse, a beneficiat de un prestigiu social mai înalt. La crearea mitului și a legendei lui Alexandru Zaharia[274], ce parcă era purtat în profesia lui de un covor zburător, au contribuit chiar și anecdotele despre „câinii" care lucrau pentru

[272] E. Kris, O. Kurz, *Op. Cit., Passim.*
[273] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, pp.74-83.
[274] *Ib.*

el, despre presupusa lui lipsă de profesionalism, despre mașinile sale scumpe sau despre iubitele sale frumoase.

În același timp, în acea perioadă începeau să apară și primele forme reale de competiție profesională între arhitecți români, foști colegi la Școala de Arhitectură de la București. Dacă Ion Mincu și Toma T. Socolescu fuseseră aproape niște nume izolate în generațiile anterioare, în perioada interbelică, odată ce școala de arhitectură din București începe să producă serii mai consistente de arhitecți bine formați, apare și o competiție între aceștia, precum și un proces firesc de selecție profesională. În acest peisaj se conturează și se identifică arhitecții care vor deveni asociați cu stilul.

Prestigiul acestui stil s-a construit, mai întâi, prin prestigiul proprietarilor — prin apartenența lor la elitele modernizării și ale dezvoltării naționale sau ale capitalei, la familiile unor industriași importanți sau ale unor politicieni influenți. La toate acestea se adaugă însă și prestigiul arhitectului capabil să mânuiască acest limbaj stilistic, construit din pasaje culturale migratoare, provenite atât din experiențele de viață ale comanditarilor, cât și din formarea și cultura arhitecților.

Se conturează astfel un set de muzee de antichități în aer liber, care fiecare funcționează ca un inventar de proprietăți și de gusturi care nu sunt individuale sau izolate, ci reflectă o anumită pătură socială și niște direcții estetice coerente: profesiile liberale, mediile industriale, elitele politice, culturale și aristocratice, precum și diverse minorități etnice. Pentru toate aceste grupuri, stilul funcționează ca un dispozitiv de distincție socială și ca o emblemă vizuală a modernității și a modernității urbane. Stilul își extrage prestigiul atât din asocierea cu modernizarea Bucureștiului, cât și din proximitatea față de puterea politică și de noile profesii urbane. În acest sens, stilul devine expresia unor identități moderne și cultivate, orientate mai degrabă către modelele europene decât către cercurile naționaliste.

Casele și vilele florentin-maure pot exprima indirect și o conștiință și asumare a apartenenței identitare a națiunii moderne românești – simultan orientale și occidentale – și pot funcționa ca o declarație de superioritate culturală, financiară, sau de capital simbolic și aspirație la modernitate din partea proprietarilor.

Analiza preliminară a proprietarilor imobilelor în stil florentin-maur evidențiază faptul că această estetică nu a fost nici întâmplătoare, nici marginală, ci rezultatul unor seturi de opțiuni culturale conștiente, asumate de o elită urbană cu o formație intelectuală solidă și cu o expunere considerabilă la modele occidentale și orientale. În ciuda heterogenității profesionale și etnice a proprietarilor, opțiunile lor arhitecturale converg către aceeași formulă stilistică hibridă, capabilă să exprime simultan: apartenența la modernitatea occidentală, recunoașterea și valorizarea mai mult sau mai

puțin conștient a tradiției orientale și post-fanariote a orașului, prestigiul social al unei identități „exotice” rafinate, umblate în consonanță cu tendințele elitelor culturale europene de la 1900.

Astfel, stilul florentin-maur poate fi interpretat ca o formă de auto-reprezentare a elitei urbane, o arhitectură prin care proprietarii se plasau deliberat într-un spațiu identitar intermediar. Această ambivalență – orientală și occidentală, modernă și istoricizantă – reflectă dinamica culturală a României în primele decenii ale secolului XX și contribuie la definirea unei identități urbane plurale, mai complexe decât o pot sugera etichetele tradiționale ale istoriografiei arhitecturii.

În acest context, stilul florentin-maur poate fi interpretat ca o formulă hibridă, articulată pe fondul unui cosmopolitism profesional emergent, care a permis arhitecților să negocieze între tradiția locală, moda orientalizantă occidentală și repertoriile istorice plurale pe care le întâlniseră în formarea lor. Astfel, preferința pentru acoladă, helix, ancadramente pseudo-orientale, occidentale sau compoziții cu bovindouri nu este doar rezultatul unei mode trecătoare, ci expresia unei culturi arhitecturale transnaționale, internalizată și reinterpretată într-o manieră identitară în România începutului de secol XX.

Mai amplu privit, traseele formatoare ale arhitecților români din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX confirmă faptul că stilul florentin-maur nu poate fi înțeles fără raportare la mediul transnațional al școlilor de arhitectură, unde tradiția locală era percepută, analizată și reevaluată prin filtre externe. Formarea arhitecților în academii occidentale, expunerea la orientalismele franțuzești, austro-ungare sau ruse și circulația intensă a reperelor vizuale în epocă au creat un cadru în care „tradiția” și istoria nu mai erau un dat imuabil, ci o bază de date care putea fi fragmentată deliberat. Prin intermediul unei vaste palete de forme decorativ-stilistice istorice, se negocia între tradiție și modernitate.

În acest context, elementele autohtone precum acolada, arcatura trilobată sau motivele brâncovenești devin, „forme semnificative” re-semantizate, reintrate în circuitul modern ca expresii ale unei identități culturale emergente. Stilul florentin-maur poate fi citit, astfel, ca rezultat al unei dialog între privirea exterioară și patrimoniul interior, subconștient și intim, între tradiția reinterpretată și modernitate, între aspirația occidentală și memoria orientală – un teren fertil pentru elaborarea unei identități arhitecturale românești plurale și reflexive, paralele cu expresia și direcțiile de gândire ale stilului național, care exprimă la rândul său aceeași modernitate, doar cu un pas mai în spate.

**Note personale. Locuințe de arhitecți**

O serie numeroasă[275] de arhitecți au locuit în imobile reprezentative pentru stilul florentin-maur: Gheorghe Simotta, Alexandru Zaharia, Ion Giurgea, Octav Doicescu, Emil Nădejde, Nicu Georgescu, Tașcu și Maria Ciuli, Ion Boceanu, familia Stern, familia Ghiulamila, Velizarie Secăreanu, Aurel Ghinescu, Negoescu N., Traian Popescu, Iulian Deșcu, Aurel Smântânescu și Dimitrie Berindey, Ernest Doneaud, str. Roma 44, 1923[276], Mircea Enescu, str. Praga 2 (il. 126) – după 1950, placă comemorativă, Sady Herivan, str. Maria Rosetti 10, 1946[277]. La aceștia, dacă considerăm și substilurile genealogice, putem să îi adăugăm și pe Cristofi Cerchez, Henrietei Delavrancea-Gibory, pe Tașcu și Maria Ciully Vila Ciully și birou, Intrarea Eremia Grigorescu 9, 1935[278] sau pe Trajanescu. Alții au locuit în apartamente din imobile proiectate în stil florentin-maur, precum Tiberiu Niga, George Damian, Radu Dudescu (într-un bloc proiectat de George Damian), Saul Smilovici (într-un imobil proiectat de Alexandru Zaharia), Emeric Gyorgy (într-un imobil proiectat de Ion Giurgea), la care îi mai adăugăm pe Ernest Doneaud, Mircea Ionescu și, probabil, pe mulți alții.



368. *Casa Cristofi Cerchez, Sf. Ștefan 13A*

[275] *Ib., Passim.*
[276] O. Marinache, "Ernst Doneaud" în *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=593, [28.06.2020].
[277] A. Bîrsan, R. Niculae, S. Teodorescu, et alii, *Dicționar....*, p. 155.
[278] A. Bălteanu, S. Stan, *Case de arhitecți.., passim.*



367. *Casa Cristofi Cerchez, Sf. Ștefan 13A*

Din generația mai veche, Cristofi Cerchez și-a construit o casă remarcabilă în stil național, cu influențe balcanice, apropiată ca atmosferă de casa Henrietei Delavrancea-Gibory. Locuința lui Cerchez poartă semnătura sa expresivă, decorația în vrejuri și stuc, o prispă amplă și un volum cu turn care amintește de forma turnurilor bisericești, care și-au pierdut zvelțețea în urma atâtor cutremure. Deosebit de interesantă preferința lui pentru elementele geometrice cu nuanțe de Art Deco la ancadramentul ferestrei,

acest tip de decorație de tip Art Deco nu a mai fost întâlnite la alte proiecte realizate de arhitect.

Dimitrie Berindei și-a realizat locuința de pe strada Paris 7, într-un stil ce poate fi descris drept venețian, caracterizat prin trei ferestre geminate cu arc în plin cintru, cuprinse într-un cadru comun și separate de o colonetă centrală. Este o locuință discretă, de inspirație venețiană, inserată în țesutul central al orașului.

Henriette Delavrancea-Gibory își construiește o casă în stil balcanic, aproape ca un transplant al atmosferei de la Balcic în București. Casa are o compoziție de mică înălțime, introvertită, foarte pitorească: vegetație joasă în jurul volumului, o streașină pronunțată, un volum superior ieșit în consolă, sprijinit pe console din lemn stilizate și pe acolade de inspirație rurală. Apar și decorații inventate, foarte delicate, precum și o colonetă de colț care individualizează compoziția. În această locuință se poate observa clar limbajul personal al Henrietei Delavrancea-Gibory.



369. *Casa H. Delavrancea-Gibory, Mihai Eminescu 149*

O altă casă reprezentativă este Vila Ion Boceanu, care combină elemente ale stilului florentin-maur cu accente de inspirație rurală. Se remarcă loggia cu arc în acoladă fără vârf, cu o ondulație discretă, precum și un trafor pătrat de factură modernistă, dar cu efecte rustice. Volumul superior retras conferă clădirii o compoziție modernă, de sorginte balcanică-otomană și bine controlată.



370. *Vila Ion Boceanu, Aviator Stîlpeanu 13*

Ada Zăgănescu, Tașcu și Maria Ciuli, precum și Traianescu, au locuit în imobile cu un pronunțat caracter florentin, unele dintre ele marcate de prezența turnurilor. Imobilul Tașcu și Maria Ciuli include chiar o zonă de

turn cu influențe Fachwerk. În aceste cazuri observăm o combinație de influențe renascentiste, eclectice și elemente ale stilului național, rezultând hibrizi stilistici destul de inediți.

Totuși, adevăratele „vedete” ale caselor de arhitecți rămân, după părerea noastră, casa Simotta, casa Doicescu, casa Giurgea și casa Stern (il. 379).



371. *Vila Ion Boceanu, Aviator Stîlpeanu 13*

Casa Simotta este deosebit de interesantă, fiind situată la granița dintre modernism și influențele istoriste discrete. Arhitectul utilizează arce ogivale, traforuri în plin cintru decorate cu vrejuri de inspirație orientală sau regională și ancadramente de ferestre foarte pronunțate. În partea superioară apare un alt registru decorativ, plasat la nivelul cornișei, iar la primul nivel o decorație punctuală marchează compoziția fațadei. Cel mai interesant element rămâne însă ancadramentul ferestrei de la parter, integrat într-un volum triunghiular, pe care îl putem interpreta drept o marcă stilistică personală a arhitectului și care poate fi considerată una dintre primele expresii ale acoladei cu helix. Considerăm că această decorație își are originea în frontoanele portalurilor bisericilor din sudul țării, în faza lor barocă, precum cele de la Fundeni, Colțea (il. 317, 327,335), Vălenii de Munte sau Berca (il. 309, 319, 329). În aceste cazuri, decorația vegetală — rezultată dintr-o coliziune între vrejurile și motivele vegetale orientale și ornamentica barocă,

difuzată prin Transilvania — începe să depășească cadrul strict al portalului și să ocupe o poziție pe frontispiciu. În unele situații compoziția capătă chiar o formă ușor triunghiulară – Berca. Influența acestor exemple pare evidentă și în cazul analizat, iar Simotta pare să fi fost unul dintre cei care au dat un impuls acestei direcții, a ancadramentului cu helix.



372. *Casa Simotta, 1928, Aleea Patriarhiei 15*



373. *Casa Simotta, 1928, Aleea Patriarhiei 15*




374. *Casa Simotta, 1928, Aleea Patriarhiei 15*



375. *Casa Simotta, 1928, Aleea Patriarhiei 15*

Remarcăm și imaginile creaturilor infernale din antablament, specifice scenelor de infern, plasate în stânga portalurilor de intrare ale unor biserici din sudul țării. Acestea seamănă foarte mult, din punct de vedere plastic, cu reprezentările din perioada de apogeu a Renașterii brâncovenești. Observăm însă că aceste figuri au gen feminin. Mai mult decât atât, dincolo de faptul că sunt inspirate din desenele și contururile de epocă cu care suntem familiarizați — de obicei întâlnite în frescă — autorul pare să transmită, prin intermediul lor, un mesaj simbolic adresat cetății. Arhitectul, care și-a construit casa la baza Patriarhiei, pare să își afirme astfel atât conștiința propriei poziții, de muritor, cât și o anumită atitudine sau reflecție asupra temei genului. În acest sens, la fel ca în cazul casei lui Giurgea, unde întâlnim o scenografie arhitecturală foarte atent construită, sau prin intermediul ferestrelor de tip tablou ori al acoladelor cu helix promovate de acest stil, arhitectul începe să comunice simbolic prin arhitectură. Mesajele depășesc astfel dimensiunea pur estetică sau grafică și acced către o altă dimensiune a expresiei: aceea a unor semnificații conceptuale și culturale. Ele devin mesaje de gândire, adresate unui anumit public și încărcate de sens simbolic.



376. *Casa Octav Doicescu, Bd. Eliade 2*



377. *Casa Octav Doicescu, Bd. Eliade 2*



378. *Casa Octav Doicescu, Bd. Eliade 2*

Casa lui Octav Doicescu, și cea a lui Simotta, se de stilul pe care arhitecții îl practicau în majoritatea proiectelor realizate pentru clienții lor. Locuința lui Octav Doicescu nu pare să includă traforurile decorate pe care arhitectul le utiliza frecvent, nici în formă semicirculară și nici în alte variante — cel puțin nu în mod vizibil pe fațada principală. În zona intrării, casa capătă o simetrie mai pronunțată decât majoritatea proiectelor sale, prin două registre de coloane suprapuse, la parter și la etaj. De asemenea, registrul de ferestre de mici dimensiuni de la ultimul nivel contribuie la această impresie de ordine compozițională. În ansamblu, arhitectura se apropie mai mult de un registru clasicizant decât o făceau, deja, majoritatea proiectelor sale.



379. *Vila Stern, str. V. Alecsandri 5*

Vila Stern, din str. Vasile Alecsandri 5, una dintre cele mai speciale locuințe ale seriei, cu accente moderniste pronunțate, dar și Art Deco. Unul dintre elementele cele mai reușite ale proiectului este fereastra în plin cintru care domină fațada principală și se desfășoară pe înălțimea a două niveluri și este înscrisă într-un cadru rectangular. Această formulă decorativ-volumetrică se înscrie în seria figurilor de stil și a bizareriilor caracteristice stilului florentin-maur. Fereastra devine elementul care dă tonul întregii compoziții și introduce o asimetrie subtilă. Atmosfera creată de acest element este cu adevărat specială și conferă clădirii un caracter de unicitate și de o modernitate îndrăzneață în peisajul arhitectural al Bucureștiului.

Locuința lui Ion Giurgea este situată pe strada Frumoasă nr. 26, una dintre primele locuințe florentin-maure remarcate, și care ne-a atras în mod deosebit atenția, atât inițial și la finalul acestei cercetări. Locuința are fațada alipită la calcanele vecine cu un element dominant, o zonă de bovindou cu *mașiculis* falși, dar masivi și realist executați. Nu par o butaforie. Proporțiile, cromatica, aspectul coronamentului dau o impresie realistă de cetate, de perioadă medievala. La acest aspect contribuie și intrarea realizată print-un portic cu trei coloane cu capiteluri cu iz romanic, o ușă cu ferecături, retrasă față de planul fațadei. Porticul are o înălțime neobișnuit de redusă. Aspectul acesta de fortificație atrage atenția, atrage privirea, stârnește curiozități. Și la interior[279] clădirea este la fel de deosebită gândită.

Clădirea este foarte diferită atât față de corpus-ul de lucrări a lui Ion Giurgea, cât și față de majoritatea clădirilor din această familie stilistică. Față de seria imobilelor clasice sau a capodoperelor stilului, această casă se distinge prin prezența unor elemente de inspirație romanică. Volumul este foarte compact și aproape fortificat, efect accentuat de prezența unui bovindou-sacnasiu cu mașiculi, sprijinit pe console masive, și de registrul superior tratat cu creneluri și merloane. În plus, numărul relativ redus al golurilor de pe fațadă și dimensiunea lor mică întăresc impresia de arhitectură defensivă. Intrarea este retrasă și aproape ascunsă într-o mică anfiladă de trei arce, susținute de două coloane cu influență romanică, reinterpretate însă într-o manieră modernă. Și interiorul acestei case este deosebit de atent studiat. În orice caz, influențele romanice nu par să fi fost în general preferate de clienții arhitectului, ceea ce sugerează că această locuință a fost concepută mai degrabă în acord cu gusturile și preferințele personale ale arhitectului.

Vila în care a locuit înainte de emigrare Alexandru Zaharia, din strada Atena 2B (Il. 14, 96, 288), este și ea mai specială față de creațiile lui, în sensul că se distinge de familia stilistică obișnuită pe care arhitectul o practica. Ea introduce, pe de o parte, influențe romanice sau neogotice prin prezența unui turn, care însă nu pare să provină din registrul *Spanish Colonial Revival*. Turnul este mai mic ca dimensiuni, mai degrabă un turnuleț raportat la scara vilei, și mai elansat ca proporții. În același timp, se pot observa și puternice influențe Art Déco, vizibile în ferestrele trigemene cu cadrele superioare triunghiulare, și care dau o notă puternic geometrizată întregii compoziții. Totodată, această locuință prezintă unul dintre cele mai frumoase ancadramente cu helix, amplasat într-o retragere a intrării, în partea dreaptă. Ancadramentul este înscris într-un cadru pătrat și constituie un loc în care arhitectul își eliberează pulsațiile creative și dorința de expresie artistică și grafică, găsind o formulă deosebit de originală.

[279] M. V. Ghigeanu, S. Colfescu, *Op. Cit.*, Frumoasa 26

# Concluzii

## Stilul florentin-maur, studiul întregului câmp stilistic și modernitatea arhitecturală

Studiul dedicat stilului florentin-maur, rezultat al unui efort de cercetare morfologică decorativ-stilistică, istorică și culturală desfășurat pe parcursul mai multor ani, permite formularea unei perspective de ansamblu asupra unuia dintre cele mai complexe și mai puțin înțelese fenomene arhitecturale ale modernității românești. Analiza detaliată a peste patru sute de imobile din București, coroborată cu investigația stilurilor europene, a imaginarului vizual și a genealogiei formelor decorative locale și regionale, a condus la conturarea unei interpretări pluraliste, care evidențiază caracterul multistratificat vizual, simbolic și profund social al acestui stil.

1. Stilul florentin-maur trebuie înțeles ca un produs regional al modernismului specific Bucureștiului, dezvoltat în paralel și intercalat cu ultimele faze ale stilului național. Departe de a reprezenta un eclectism marginal, el constituie o direcție coerentă, structurată pe optsprezece zone de genealogii și influențe distincte. Bazinele stilistice includ surse post-fanariote, romantice–neogotice, venețiene (de tip Palatul Dogilor), de tip Fachwerk, eclectice (clasicism francez), maure–mudéjar, neo-florentine, neo-toscane, orientale, romanice, vernaculare și ale stilului național. Zona de hibridări cuprinde suprapuneri cu stilul național, precum și cu elemente Art Déco, moderniste și mediteraneene, în timp ce confluențele pot merge către registre kitsch, avangardiste, staliniste sau contemporane. Aceste genealogii stilistice reflectă poziția istorică a spațiului românesc la confluența lumilor orientale și occidentale, influențe pe care stilul le recuperează și le rafinează prin intermediul unei arhitecturi intelectuale moderne, elaborată de arhitecți cu o cunoaștere practică și estetică excepțională a arhitecturii istorice naționale și europene. Într-un moment de disipare a ornamentului și a tradițiilor decorative sub presiunea modernității, coexistența acestor direcții genealogice relevă capacitatea stilului de a funcționa ca un limbaj artistic sensibil la transferurile culturale și la circulația ideilor estetice, într-o manieră consonantă cu tendințele societății europene de la începutul secolului al XX-lea, unde modernismul se manifestă nu doar în forme epurate, ci și în formule regionale și identitare.

2. Denumirea de stil florentin-maur își găsește legitimitatea în dublul registru de influențe occidentale și orientale, în primul rând existente local, apoi prelucrate academic, vizibile atât în repertoriul formal și în logica decorativă a clădirilor analizate. Chiar dacă influențele neo-mudejare, neo-maure – au fost respinse devreme în arhitectura cultă națională, genealogia

locală a unei multitudini de elemente orientale, sacnasiul sau tipologii spațiale arhitecturale și urbane, și în mod special arcul în acoladă — dovedește că această estetică este înrădăcinată în arhitectura muntenească istorică prin arce orientale. Chiar dacă nici cuvântul florentin nu este singurul reprezentativ pentru influențele occidentale, această denumire, este legitimată și de apariția sa informal, dinspre specialiști și utilizatori, și de surprinderea chiar inexactă vizual, a celor două mari lumi, la a căror confluență se află. Această origine complicată explică de ce stilul nu poate fi subsumat simplu arhitecturii *Mediteraneean Revival* în sensul occidental al termenului: deși împărtășește o parte din vocabularul acesteia, îl resemnifică prin filtrul sensibilității locale și printr-o tradiție de gândire vizuală multiseculară. În același timp, arhitectura mediteraneeană tradițională a fost considerată ca bază a modernismului.

3. Stilul florentin-maur este definit printr-un aspect epurat de decorațiile ample ale stilurilor anterioare și, în general, ale stilurilor istoriste, printr-o unitate cromatică și volumetrică, precum și prin modul de amplasare și compunere al unor citate istorice provenite dintr-o categorie foarte diversă de surse, atât orientale cât și occidentale, sub sintaxa „cabinetului de curiozități". Multe dintre acestea trimit la arhitectura medievală și la un imaginar intens fortificat, evocă în același timp aspectul cetăților și sugerează, într-o anumită măsură, legături cu imaginarul turismului de litoral. Pe acest cadru unificat se grefează citate arhitecturale aflate în concordanță cu preferințele beneficiarilor sau cu anumite elemente simbolice, precum intrarea ascunsă, cu aspect fortificat, motivul coliviei la unele ferestre și balcoane sau rama de tablou, care poate constitui un element identitar al casei și al stilului. Utilizarea citatului istoric ca figură de stil vizuală, metafora, anagrama, aluzia, deformarea expresivă și combinația paradoxală de registre estetice sugerează o apropiere de mecanismele culturale ale simbolismului și al altor curente literare. Arhitectura devine astfel o narațiune, în care sensurile se suprapun și se distorsionează pe un fond curățat vizual, modern, într-o manieră care reflectă sensibilitatea artistică interbelică a arhitectului și a proprietarilor.

4. Între stilurile anterioare, eclectice, Art Deco, și chiar național, stilul florentin-maur se distinge prin minimalismul decorațiilor, expunerea lor pe un fond epurat modern și coerent cromatic și încorporează și volumetrii complexe. Aceste trăsături îl fac dominant, seducător și memorabil vizual în peisajul bucureștean. Prin caracteristicile sale volumetrice, cromatice și decorative și prin raritatea relativ la celelalte stiluri și bizareriile sale formale, aspectul de cetate stilul florentin-maur devine mult mai vizibil decât celelalte stiluri contemporane, devine dominant vizual, funcționează ca o entitate urbană și ajunge să se impună ca un stil identitar pentru București. Acest stil

nu este doar un fenomen de nișă — puțin abordat de studiile tradiționale până acum, ci este o parte integrantă și inedită a peisajului urban bucureștean, capabilă să exprime nu doar sensibilitățile estetice ale epocii, ci și imaginația, trecutul, aspirațiile și tensiunile unei societăți aflate la intersecția Orient–Occident. Prin diversitatea sa decorativ-stilistică dar și prin evidențierea sa cromatică și efectul de expunere narativă pe un fond epurat pe care îl creează, stilul creează în țesutul bucureștean o „memorie vizuală" particulară, legată de experiment, bizarerii, diversitate și permeabilitate culturală, particularizează peisajul cultural urban bucureștean și poate pune în evidență sensibilitatea creativității naționale. Cercetarea demonstrează că arhitectura interbelică românească este mai spectaculoasă decât lasă să se întrevadă narațiunile canonice și că stilul florentin-maur trebuie recunoscut ca parte legitimă și semnificativă a patrimoniului cultural autohton, nu doar ca fenomen exotic sau marginal.

5. Unul dintre cele mai importante rezultate ale cercetării îl reprezintă demonstrarea continuității genealogice identitare a jocului curbelor și contracurbelor, prin vrejurile din pictura religioasă și prin prezența arcului în acoladă, în arhitectura religioasă și laică în spațiul din sudul țării. De la bisericile medievale la arhitectura civilă dintre cele mai vechi și până la reinterpretările moderne, acest joc, al acoladelor și al helixurilor, al curbelor și contracurbelor, se distinge ca element particular în definirea stilului florentin-maur. Ancadramentul cu helix — o posibilă reinterpretare elevată a formei istorice prezente local a arcului în acoladă, devenită particularitate stilistică, reprezintă o sinteză între tradiția locală, influențele fanariote, ornamentica islamică, diverse formule ale stilului național și codurile simbolice și identitare ale modernității. Mai mult decât un detaliu decorativ, el este expresia unei continuități vizuale care trece dincolo de dicotomii precum autentic/artificial sau local/importat. Acest element demonstrează ancorarea stilului în istorica cultural-vizuală ale spațiului sud-românesc dar și gândirea arhitecților și elitelor modernității, din același spațiu, care au ales promovarea acestuia.

6. O proporție semnificativă dintre proprietarii imobilelor în stil florentin-maur erau membrii ai casei regale, apropiați ai casei regale, oameni politici, arhitecți, profesori, ingineri, membri ai Academiei, avocați sau artiști care nu aparțineau exclusiv etniei majoritare. Printre aceștia se regăsesc numeroși proprietari și arhitecți evrei, armeni, turci sau de alte origini, ceea ce confirmă ancorarea stilului în spațiul unor elite și identități cosmopolite interbelice. Prezența comunităților minoritare în geneza fenomenului arhitectural dar și în proiectarea sa, cu un arhitect cheie de origine evreu și cu mulți alți arhitecți de alte etnii, subliniază caracterul intercultural al stilului, și portretizează compoziția etnică și ideologică a Bucureștiului interbelic,

inclusiv prin paleta foarte vastă a influențelor. Această dimensiune permite citirea stilului florentin-maur ca o expresie a unei identități urbane plurale, încărcate de straturi culturale diferite, într-un moment în care România interbelică își negocia modernitatea și poziția în Europa. Stilul a reprezentat o declarație de statut socio-cultural, și a permis exprimarea unor identități care îmbinau civilizația occidentală cu propriile rădăcini orientale sau balcanice. Dacă stilul național, care a însemnat proiectarea unei identități naționale voluntar, dar care devenise depășit în preferințele elitelor, putem sugera că stilul florentin-maur s-a comportat ca o alternativă sau ca una dintre direcțiile post-naționale, deschise atât spre Europa, cât și spre reminiscențele orientale-regionale, care ambele erau acceptate.

7. Stilul evidențiază importanța formării în arhitectură bazate pe „cultul monumentelor istorice" și a trecutului, aflat în expansiune în epocă, precum și pe cunoașterea excepțională a arhitecturii istorice de pe teritoriul național și din alte spații geografice de către arhitecții stilului din perioada studenției lor, sub îndrumarea unor profesori eminenți, în mare parte implicați în noile discipline ale restaurării, conservării și protejării monumentelor istorice. Acești arhitecți au beneficiat, totodată, de întregul arsenal pedagogic al școlii stilului național, orientat spre transmiterea unei imagini naționale în arhitectură. Instrumentele acestei formări – printre care se număra și cunoașterea aprofundată a arhitecturii istorice prin relevee și călătorii sau etape ale formării profesionale în occident – au fost utilizate pentru realizarea unor creații hibride, situate nici în sfera stilului național, nici în cea a modernismului. În acest context se conturează un fel de urmare și, în același timp, un contracurent stilistic, care poate fi definit în continuare drept florentin-maur, cu influențe atât orientale, cât și occidentale, provenite atât pe filieră academică, cât și pe filieră organică. Aceste opțiuni erau uneori mai mult sau mai puțin conștiente și țineau, în mare măsură, și de preferințele decorative și stilistice ale proprietarilor, care variau de la caz la caz.

8. Rocada proprietarilor, elitele interbelice cu personalități ale regimului totalitar, contribuie la longevitatea și reziliența stilului florentin-maur în forme staliniste și vernaculare – prin îmbrăcarea caselor de tip vagon, până în contemporaneitate. Acest transfer se explică prin preferințele publicului elevat— politicieni sau proprietari din rândurile casei regale, proprietari, intelectuali, profesioniști, artiști și arhitecți — care au apreciat caracterul elitist, spectaculos, scenografic și *customize*-abil al acestui limbaj dar și latura sa misterioasă, simbolică. Continuitatea sa în timp, inclusiv în forme simplificate sau reinterpretate, cu toate că după al doilea război mondial elitele și mare parte din proprietari și arhitecți au fost încarcerați, urmăriți, dislocați sau au fugit din țară, confirmă că această modă nu a reprezentat un episod marginal, ci o direcție semnificativă a modernității

românești. Personalități comuniste precum Ana Pauker, Ion Maurer, Leonte Răutu sau fiica lui Petru Groza s-au mutat în astfel de imobile, făcând o rocadă a puterii, și inclusiv Palatul primăverii comandat de Gheorghiu-Dej și preluat de Ceaușescu în 1965 se înscrie în linii decorativ stilistice similare. Chiar Ioana Băsescu a locuit într-un astfel de imobil. Prestigiul proprietarilor asociat cu imaginea florentin-maură s-a extins la nivel de cartier și a fost încorporată de noile elite.

Metodologia de studiu propusă, inspirată de Atlasul *Mnemosyne* al lui Aby Warburg și de teoria lui Matei Călinescu privind cele cinci fețe ale modernității, se bazează pe analiza întregului câmp stilistic și a periferiei sale, incluzând zonele de inspirație și transfer, nu doar exemplele cele mai reușite. Această abordare permite investigarea fenomenelor de imitație și de circulație a formelor, bazate pe o gândire vizuală care, așa cum explică Rudolf Arnheim, operează adesea mai rapid decât reflecția teoretică și conceptuală. Prin natura sa pluralistă, stilul florentin-maur devine astfel un spațiu pentru înțelegerea modernității arhitecturale românești și a mecanismelor prin care tradiții diverse, sensibilități cosmopolite și reinterpretări vizuale se combină în forme hibride. Metoda de analiză derivată din studiul acestui stil poate fi extinsă asupra celorlalte formule arhitecturale care au coexistat în Bucureștiul interbelic, dar și asupra unor contexte geografice sau istorice diferite.

# Résumé[280]

## Introduction
Dilemmes stylistiques et méditations en marchant

Le présent travail se propose de réévaluer le phénomène architectural connu sous l'appellation populaire de « style florentin-mauresque », l'une des expressions stylistiques prédominantes qui ont coexisté dans l'architecture du Bucarest de l'entre-deux-guerres, aux côtés du style national, des expressions de l'éclectisme Beaux-Arts français, de l'art déco et d'un modernisme visionnaire. Resté longtemps dans l'ombre des recherches, le style florentin-mauresque a été récemment rattaché par d'autres chercheurs au courant du *Mediterranean Revival*, au pittoresque méditerranéen, au filon latin du style national ou encore au phénomène de type kitsch – tel qu'il était perçu à l'époque.

Les deux ouvrages de Mădălin Ghigeanu et Dragoș Popescu, publiés récemment sous le même style avec le titre *méditerranien*, ont été réalisés parallèlement à nos études de licence et de master en histoire de l'art. Ces travaux composent des biographies d'architectes et décrivent, d'un point de vue fonctionnel, les réalisations les plus abouties, sur la base de recherches d'archives. Notre propre recherche, menée en tant qu'architecte et historienne de l'art, se concentre plutôt sur la périphérie stylistique, sur les subtilités et les curiosités décorative-stylistiques observées, ainsi que sur les motifs et les mécanismes qui sous-tendent leur transfert.

Le titre s'inspire de l'ouvrage de Matei Călinescu sur les cinq visages de la modernité, tout en faisant également allusion aux identités multiples des élites de l'époque — d'un point de vue ethnique, social, professionnel, politique ou idéologique — ainsi qu'aux liens entre l'identité du propriétaire, l'identité visuelle de la maison et la communication de cette identité à la ville.

L'apparition organique de cette dénomination témoigne de l'intérêt et de l'affection des habitants pour ce style, mais aussi de celle des architectes qui ont promu officieusement cette appellation. Ce style ne constitue pas seulement une variante de l'éclectisme tardif, mais exprime également les mentalités collectives de l'entre-deux-guerres, caractérisées par la pluralité, par des tensions internes et par une nostalgie profonde à l'égard d'époques et d'artefacts historiques menacés par l'industrialisation galopante.

La méthodologie s'est progressivement construite à partir des dilemmes rencontrés lors des visites in situ, au moment où nous avons

[280] La traduction française de ce texte a été réalisée avec l'aide de l'outil d'intelligence artificielle ChatGPT (OpenAI), puis vérifiée et adaptée par l'auteur.

constitué un corpus d'environ 400 réalisations situées dans plusieurs zones restées en friche jusqu'à la Première Guerre mondiale, mais fortement urbanisées durant l'entre-deux-guerres. Dès les premiers jours, nous avons constaté l'existence de nombreuses constructions difficiles à classer stylistiquement ou pouvant être considérées comme des œuvres remarquables, mais qui n'utilisaient pas un langage historico-décoratif issu des mêmes bassins géographiques ou temporels. Ces catégories hybrides, l'analyse visuelle très détaillée des éléments décoratifs et stylistiques, ainsi que le questionnement des sources et de leurs transformations ont généré la structure de cette recherche.

À partir de comparaisons d'images anciennes et contemporaines, nous avons formulé une perspective phénoménologique cherchant à identifier les acteurs « invisibles », au sens de Bruno Latour, qui ont déterminé la prolifération de ce langage visuel hybride dans le Bucarest de l'entre-deux-guerres, alors surnommé le « Petit Paris ». Il s'agit notamment des forces invisibles qui ont orienté la sélection des éléments décoratifs visibles des édifices, lesquels fonctionnent à la fois comme un cabinet d'antiquités personnel du propriétaire et comme une représentation individuelle adressée à la ville.

Les résultats ont conduit à la définition des mécanismes de formation et de survie stylistique, à la mise en évidence de leurs sources, de leurs expressions simultanées et de leurs formes de survivance, à l'identification d'un élément stylistique définitoire fondé sur un sédiment visuel de plusieurs siècles issu de l'espace autochtone, ainsi qu'à la définition du style lui-même et à la mise en relation de celui-ci avec les mentalités et les structures ethniques, professionnelles et politiques des élites de l'entre-deux-guerres.

## Une lecture polyphonique

### Généalogies, stratifications stylistiques et composition de la démarche méthodologique

Le cadre théorique s'ancre dans les réflexions de Matei Călinescu sur les « visages de la modernité » et analyse l'architecture comme un phénomène de pensée caractérisé par des superpositions de sens et par des vitesses différenciées des transferts visuels et de la survivance des formes. La philosophie invoquée par *L'Allégorie du patrimoine* de Françoise Choay est également mobilisée afin d'expliquer les mécanismes de génération du style florentin-mauresque dans une période marquée par la déstructuration de la capacité humaine à construire. Ce deuil, qui a contribué à l'institutionnalisation de la mémoire par l'administration étatique du patrimoine, constitue lui aussi un fondement généalogique du style florentin-

mauresque. Une autre impulsion importante du style fut le tourisme littoral des maisons royales européennes. Parallèlement, un nombre croissant de personnes, à commencer par les élites, pouvaient se procurer des appareils photographiques personnels, et leurs photographies circulaient comme de petits talismans de la mémoire. Dans le même temps, l'époque connaît le développement d'une prolifération d'images diffusées en masse. L'apparition de l'image photographique a contribué à transformer la pensée visuelle ainsi que les modes de perception de l'architecture et des espaces publics.

La méthodologie s'appuie également sur l'« analyse réflexive » proposée par Lester Embree et sur la méthode d'association d'expressions visuelles artistiques comme images de la mémoire, initiée par Aby Warburg, afin d'identifier leurs sources ainsi que les motifs et les mécanismes de la survivance des formes. À ces approches s'ajoute l'intention de produire une structure, un texte et un cadre d'images à la mesure des qualités esthétiques de l'art étudié, dans les directions indiquées par Paul Barolsky —*Writing (And) Art History* dans les années 1990. Celui-ci propose une autre manière d'écrire l'histoire de l'art, capable d'inclure et de mettre en valeur les petites joies et curiosités de la recherche.

La « lecture polyphonique » du style florentin-mauresque a conduit à l'élaboration d'une méthodologie interdisciplinaire combinant recherche de terrain et analyse iconologique et iconographique des sources historiques, tout en suivant les transformations de signification des formes. L'argument principal est que la compréhension de ce style nécessite l'exploration d'un large spectre de sources historiques et affectives. Le concept de « périphérie stylistique » est introduit, et l'étude inclut des édifices hybrides ou hésitants qui, bien qu'ils ne soient pas des chefs-d'œuvre, révèlent les mécanismes de formation, les généalogies, les modalités de diffusion et les survivances du style dans l'imaginaire collectif local.

L'élément théorique central réside dans l'adaptation de la méthode de *l'Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg. Cette approche comparative-iconologique permet un dialogue entre des images provenant d'époques et d'espaces différents afin d'identifier les énergies affectives ou d'autres forces susceptibles d'expliquer la survivance de certains motifs décoratifs.

Le chapitre examine de manière critique le contexte historiographique en se référant notamment aux travaux de Dragoș Popescu et de Mădălin Ghigeanu. Tandis que Ghigeanu subordonne le phénomène bucarestois à l'influence du « *Mediterranean Revival* » des États-Unis, nous soutenons que les édifices de ce style constituent des adaptations autochtones qui intègrent de manière visible des éléments européens, tout en incorporant plus subtilement un répertoire local préexistant. Les architectes roumains, en tant qu'étudiants en architecture dans les années d'après-guerre, ont participé à

d'importantes campagnes de relevés au cours desquelles ils ont dessiné des éléments stylistiques des églises de Valachie et des maisons boyardes. Les architectes roumains avaient ainsi un accès visuel et tangible soutenu à l'architecture historique, grâce à un travail de dessin répété et particulièrement élaboré. La recherche a permis de définir une géographie des inspirations et a proposé l'introduction de l'« encadrement à hélice » comme élément de négociation entre la tradition de l'arc en accolade en Valachie et la modernité de l'entre-deux-guerres.

Un aspect essentiel de la recherche réside dans la justification du maintien du terme « florentin-mauresque » au détriment de celui de « méditerranéen », utilisé par des chercheurs tels que Dragoș Popescu ou Mădălin Ghigeanu. Cette dénomination s'est sédimentée de manière organique dans le langage quotidien de la ville et de ses habitants, et ne constitue pas une construction intellectuelle rétrospective. De plus, le terme conserve la dimension ethnique et visuelle associée aux communautés séfarades (architecture « de rite espagnol »), qui ont historiquement fonctionné comme vecteurs et médiateurs de l'importation d'images et de cultures mauresques dans l'architecture et la pensée européennes, et inversement. Le style florentin-mauresque apparaît ainsi comme une coproduction d'identités collectives et d'architectures locales, régionales et globales, devenant dans le Bucarest de l'entre-deux-guerres un marqueur social de prestige, ouvert à la fois vers l'Occident et vers l'Orient.

La recherche, extrêmement vaste par les bassins spatiaux, temporels et idéels des sources d'inspiration du style qu'elle mobilise, demeure ouverte, vers le passé mais aussi vers des manifestations similaires dans d'autres villes méridionales ou même septentrionales de Roumanie, dans les pays balkaniques, dans l'aire maghrébine ou en Occident. De même, les intérieurs, les biographies des propriétaires, les zones privilégiées du tourisme balnéaire, les voyages en Europe, ainsi que l'aménagement des jardins de ces maisons pourraient constituer des prolongements possibles de ces études.

**Dix-huit visages du style florentin-mauresque**
Généalogies, transferts culturels, hybridations modernes
et les voix du style

Ce chapitre détaille les sous-typologies morphologiques du style, en identifiant dix-huit facettes ou voix polyphoniques qui composent son expression à Bucarest. Il s'agit d'une pluralité de langages architecturaux décoratifs et stylistiques extérieurs, mobilisés par ce mécanisme stylistique. Sa genèse repose sur des sédiments visuels locaux, des apports régionaux ou internationaux historiques et des transferts académiques ; elle aboutit à des

hybridations avec d'autres styles concurrents et se transforme en formules de survivance après la Seconde Guerre mondiale. L'ensemble de ces phénomènes est présenté comme des échos et des voix du style.

La recherche expose ainsi dix-huit groupements d'éléments décoratifs et stylistiques négociés dans le temps et l'espace, entre Occident et Orient, entre passé et présent. Ces facettes sont : post-phanariotes, romantiques–néogothiques, vénitiennes, de type *Fachwerk*, éclectiques (classicisme français), mauresques–mudéjares, appartenant au style national / néo-roumain, néo-florentines / néo-toscane, orientales, romanes / néo-romanes, vernaculaires, kitsch, art déco, modernistes, méditerranéennes, avant-gardistes, staliniennes et contemporaines. Cette diversité est interprétée comme une radiographie de la modernité, capable d'absorber et de resémantiser des éléments issus de bassins temporels et spatiaux divergents.

Des études de cas pertinentes sont analysées pour chaque catégorie, telles que Casa Melik pour le filon post-phanariote, Casa dr. Herescu pour les influences néogothiques et la Villa Mihail Suțu (ill. 53-54) à Constanța pour l'utilisation précoce de l'arc en fer à cheval. Un rôle central dans cette généalogie revient à l'architecte Grigore Cerchez, dont la formation à Paris lui a permis de synthétiser des éléments historicistes occidentaux avec des exotismes académiques, comme on peut l'observer aussi à l'École d'Architecture de Bucarest (ill. 49).

Cristofi Cerchez a également joué un rôle très important, développant une variante du style national inspirée des volumétries de l'architecture ottomane, décorée d'effets orientaux réinterprétés avec sensibilité dans le stuc (ill. 270, 273-5). Les élites roumaines avaient accès à ces volumes ottomans notamment par Balcic, appelé aussi la « Côte d'Argent », station balnéaire sur la mer Noire et résidence d'été favorite de la reine Marie de Roumanie.

On souligne également l'importance de l'architecture mauresque-séfarade des synagogues européennes, qui introduisit à Bucarest le répertoire mudéjar espagnol filtré par le milieu viennois (ill. 50).

Le style s'est progressivement dissipé et mêlé à d'autres courants de l'entre-deux-guerres, tels que l'art déco ou le modernisme ; il a également généré des formules vernaculaires dues à des auteurs anonymes et a intégré l'architecture historique vernaculaire locale comme source d'inspiration.

La classification des dix-huit visages offre ainsi un cadre ordonnateur pour l'ensemble du champ stylistique, valide l'interprétation du style comme produit régional hybride et présente la logique et la chronologie des sous-styles, de leurs sources visuelles et de leurs chefs-d'œuvre stylistiques.

**Vocabulaire morphologique et décoratif-stylistique**
Volumétrie, matériaux, citations et résonances ornementales

Le quatrième chapitre se concentre sur la définition des ingrédients, au sens classique, du style, ainsi que sur l'analyse détaillée des éléments morphologiques qui confèrent une cohérence interne à ce phénomène et de leurs sources. L'architecture florentine-mauresque se définit par deux systèmes : l'un visuel et l'autre métaphorique. Le style produit des volumes compacts, monochromes, dotés d'un aspect de forteresse, sur lesquels sont greffées de manière asymétrique des citations historiques médiévales, romanes ou gothiques, chargées de significations guerrières et exposées sur les façades comme dans un musée à ciel ouvert.

Cette aura de fortification provient notamment du traitement de l'enduit de type *calcio vecchio* dans des tonalités sableuses, de l'utilisation de fragments de techniques architecturales défensives migrés vers des formules décoratives (mâchicoulis décoratif, porte fortifiée, arc brisé médiéval).

À cette marque distinctive contribuent également le contraste visuel et la cohérence stylistique — au sens expliqué par Rudolf Arnheim dans *La Force du centre visuel* — par rapport aux styles dominants de l'époque (académisme français, art déco, style national), beaucoup plus chargés sur le plan ornemental et chromatique, à l'exception du modernisme plus austère, qui n'était cependant pas une option fréquente dans l'architecture des villas et des quartiers de l'époque.

Sont décrits les types prédominants d'arcs (brisés, trilobés, en accolade), les colonnes, les dispositifs d'entrée ; l'utilisation de matériaux tels que la pierre ou la similipierre, le stuc, la ferronnerie et le bois est également analysée. Ces éléments ne fonctionnent pas comme une garniture continue, mais comme un système d'insertions ponctuelles, lyriques qui transforment le bâtiment en un socle pour des effets artistiques.

Les études de cas, comme les immeubles des rues Émile Zola 2A (ill. 145, 193, 245-6, 258) ou Paris 19 (ill. 132), illustrent l'utilisation du *sacnasiu* (loggia fermée d'origine balkanique) et des tours circulaires, éléments évoquant à la fois l'imaginaire des châteaux médiévaux et l'atmosphère de loisir de la Côte d'Argent, ainsi que les circuits visuels orientaux.

Un concept clé présenté est celui de dispositif d'entrée, souvent traité comme un portail symbolique, excentrique et sous-dimensionné, qui protège l'espace privé par des murs à l'apparence défensive. Ce chapitre établit ainsi l'ensemble des traits récurrents qui distinguent le style florentin-mauresque du simple éclectisme, en lui conférant une identité visuelle élitiste et

mystérieuse. À cette dimension s'ajoute la couche symbolique, discutée dans le chapitre suivant.

### Figures de style visuelles
Anagrammes, métaphores, déformations, exagérations, bizarreries et fabulations

Dans ce chapitre est explorée la dimension sémiotique et ludique de l'ornement. Le style florentin-mauresque opère avec une syntaxe particulière, fondée sur des figures de style, mais aussi sur la juxtaposition innovante et anagrammatique d'éléments, ainsi que sur la déformation et la re-sémantisation d'éléments classiques. La thèse principale est que la décoration cesse d'être redondante pour devenir un signe concentré dans un discours architectural de type symbolique, où le plein de la façade fonctionne comme un champ actif pour des expérimentations visuelles et pour une communication entre l'individu et le monde, et inversement. Des mécanismes créatifs similaires aux figures de style littéraires sont ainsi identifiés, tels que l'anagramme visuelle, la métaphore ou l'exagération.

L'analyse s'arrête sur certaines bizarreries stylistiques remarquables, comme des chapiteaux de dimensions exagérées dépourvus de colonne ou reposant sur des socles très réduits, observés à l'immeuble de la rue Roma 1 (ill. 143). Ces déformations sont interprétées à la fois comme un geste muséal, inspiré par la pratique de l'exposition de fragments antiques détachés de leur contexte — fréquente dans les espaces d'étude des écoles d'architecture et dans les musées européens — et comme une réaction critique moderne face aux canons académiques rigides et symétriques. Un autre exemple étudié est l'utilisation de colonnes filiformes et flamboyantes qui contrastent avec la massivité des volumes opaques, produisant des effets visuels dominants par leur rareté et leur finesse.

L'accent est mis sur la « pensée visuelle » des architectes dans le sens donné par Rudolf Arnheim, qui ont joué avec des bestiaires fantastiques inspirés des images infernales des fresques extérieures des églises de Valachie, ainsi qu'avec des motifs zodiacaux ou égyptisants, dans une manière créative et esthétiquement raffinée. Sont également évoqués les « atavismes formels », c'est-à-dire le processus par lequel certains éléments fonctionnels, comme les mâchicoulis, les consoles en bois, perdent leur rôle structurel et deviennent purement ornementaux. Un phénomène similaire apparaît dans la mise en valeur de certains balcons ou fenêtres à travers des cages décoratives évoquant les cages d'oiseaux exotiques d'époque, mais qui semblent contenir les images de femmes fragiles et précieuses. On observe ainsi tout un ensemble de migrations de sens et de formes.

Le chapitre démontre le caractère innovant et expérimental du style et prépare l'analyse détaillée de l'encadrement à hélice, souvent unique sur la façade principale et défini dans cette étude comme une « empreinte stylistique » ignorée par les recherches antérieures. Cet élément fonctionne également comme une limite, un lieu de passage entre des mondes — entre la sphère privée et l'espace social, et inversement. Il agit aussi comme un portrait : un cadre exceptionnel au-delà duquel se trouve une personne privilégiée, qui s'expose au monde à travers la narration de son habitation.

Ces fenêtres, aux côtés des balcons et des cages stylisées, constituent les points culminants d'une scénographie presque théâtrale des décors florentins-mauresques. Elles peuvent également évoquer l'idée du balcon romantique ancien, réinterprété dans une sensibilité moderne, et croisent la psychologie relationnelle du *pridvor* (porche ouvert de tradition roumaine) et du *foișor* (loggia ouverte) brancovanesques. C'est aussi l'endroit où la personne privilégiée se donne à voir.

**L'encadrement à hélice**

Sédiments locaux, logique formelle et particularité stylistique

Ce chapitre constitue le noyau innovant de la recherche et propose l'encadrement à hélice comme élément définitoire et empreinte identitaire du style florentin-mauresque. L'argument central est que cet ornement, bien qu'il apparaisse comme une nouveauté par rapport aux styles qui coexistent avec lui ou le précèdent, possède une généalogie locale profonde dans l'arc en accolade et dans les décorations végétales en rinceaux présentes depuis des siècles dans l'architecture religieuse et civile de Valachie. L'encadrement à hélice de l'entre-deux-guerres représente une reformulation moderne de l'accolade islamique ou phanariote et de la volute baroque, et fonctionne comme un portrait symbolique du propriétaire noble ou des nouveaux enrichis.

L'analyse morphologique inclut des monuments historiques locaux (comme Hurezi, Cozia ou Potlogi —ill. 270), l'étude de la pratique pédagogique du relevé à l'École d'architecture, ainsi que des éléments de pensée visuelle issus des théories de Rudolf Arnheim. Les architectes de la génération des années 1930, formés par l'étude directe et attentive des fragments lithiques historiques des grands monuments, ont intériorisé ces structures spiralées et les ont réintroduites de manière créative dans leurs projets. Ils avaient été formés à le faire de manière programmatique et politique dans la construction du style national. Ces pratiques ne furent pas abandonnées lorsque l'on s'orienta vers un nouveau langage décoratif ; elles devinrent au contraire plus subtiles et plus sophistiquées. Le détail de la rue

Paris 19 (ill. 117) contient ainsi des éléments d'architecture vernaculaire historique (ill. 118) et une accolade très stylisée, minimaliste dans sa partie supérieure.

Une hypothèse importante est que cet élément — l'encadrement à hélice — dérive également de la « signature » de Cristofi Cerchez, qui stylisa les motifs brancovanesques à influences ottomanes (par exemple Villa Sofia Candiano-Popescu), en les transformant en un élément génératif. Celui-ci fut ensuite repris par des architectes tels que Simotta — devenu un important professeur d'ornementation et l'un des premiers à produire un encadrement hybride entre des formes baroques nordiques et des filigranes méridionaux — puis par Zaharia, Giurgea et d'autres. Cette génération fut la première à avoir accès à une explication esthétique, philosophique et théorique des modalités par lesquelles la négociation formelle entre Orient et Occident s'était opérée de manière organique et historique ; elle commença ainsi à produire délibérément des synthèses sophistiquées.

Le chapitre propose enfin une visite chronologico-formelle de l'accolade historique, sacrée et profane, depuis les formes gothiques fermes jusqu'aux ondulations progressives et polylobées, en passant par les variations techniques et volumétriques (encadrements plats ou profilés), depuis les exemples les plus anciens jusqu'aux édifices du style, tels que ceux du 43, boulevard Dacia (ill. 307) ou du 2B, rue Atena (ill. 14, 96, 288). Cette section contribue à l'argument central de la recherche en démontrant la continuité identitaire de l'accolade et des rinceaux orientaux qui, réinterprétés dans le style florentin-mauresque, confirment celui-ci comme un produit régional négociant entre tradition locale et codes de la modernité, en opposition à l'idée d'un simple import stylistique superficiel venu des États-Unis.

**Élites et identités cosmopolites**

Profil politique, social, ethnique et professionnel des propriétaires

Le chapitre final dresse le portrait du profil social et professionnel de ceux qui ont commandé et habité les immeubles florentins-mauresques. Ce style a représenté une véritable déclaration culturelle d'une élite urbaine cosmopolite. La thèse principale soutient que l'architecture a servi d'instrument de représentation et de prestige pour des personnalités qui assumaient une double appartenance identitaire — à la culture occidentale et à la culture orientale — reflétant ainsi la dynamique pluristratifiée de la Roumanie de l'entre-deux-guerres.

La « géographie sociale » des commandes indique que le ton stylistique fut donné par la Maison royale (la reine Marie, la reine Élisabeth

de Grèce, Carol II, le prince Nicolas), puis suivi par des hommes politiques de premier rang, des ministres (Gheorghe Tătărescu, Richard Franasovici) et de hauts fonctionnaires, des professeurs universitaires, des hommes de culture, des architectes, des artistes et des industriels.

Un aspect inédit de l'analyse concerne l'implication des femmes appartenant aux cercles de pouvoir dans le choix du programme décoratif, illustrée par l'influence des esquisses de la reine Hélène sur le Palais Elisabeta. On souligne également la présence significative d'architectes qui ont construit leurs propres maisons dans ce style, mais avec des accents personnels (Simotta, Zaharia, Doicescu, Giurgea), ce qui renforce l'argument selon lequel les propriétaires participaient activement à la négociation des formes et à la sélection des éléments stylistiques. Les maisons des architectes disent autant sur leur identité, leurs préférences esthétiques et l'image d'eux-mêmes qu'ils souhaitaient projeter au monde, que chaque maison du style révèle sur son propriétaire.

Les trajectoires formatrices des architectes, mais aussi des élites (Berlin, Vienne, Paris, Milan, Rome), ont contribué au caractère transnational du style, dans lequel la tradition locale a été réévaluée à travers des filtres externes.

Cette section ancre les expressions stylistiques dans les réalités historiques, culturelles, sociales et politiques de l'époque et démontre que la préférence pour ce langage hybride n'a pas été marginale. On peut dire que ce style a défini une modernité roumaine cultivée et ouverte, située en contraste avec la discipline plus rigide et déjà dépassée du style national.

À cette vision cosmopolite a contribué également la structure ethnique très diverse du Bucarest de l'entre-deux-guerres. La population étrangère représentait environ 34 % des habitants de la ville, dont près de la moitié étaient juifs. Les communautés juives étaient proportionnellement beaucoup plus importantes qu'au niveau national (environ 15 % à Bucarest contre 4 % dans l'ensemble du pays), suivies par les Grecs, qui formaient une communauté très influente, puis par les Aroumains et les locuteurs de langue serbe originaires des Balkans, ainsi que par des élites techniques et scientifiques venues d'Europe et souvent liées aux cercles royaux. Une importante infusion d'européanité s'était déjà produite au début du XIX$^{e}$ siècle. Ces élites menaient une vie sociale active qui se déroulait dans les salons et les jardins des villas et des maisons de l'entre-deux-guerres, souvent en français ou en anglais. L'ensemble de ces réalités a créé un véritable jeu des cultures, fixé avec une grande clarté par l'architecture du style florentin-mauresque.

Enfin, le chapitre met en évidence les multiples facettes de la construction du prestige associé à ce style architectural : par l'influence de la

Maison royale, par les commandes de ministres et de hauts fonctionnaires, par des formules visuelles chargées de significations symboliques, par les associations avec l'Occident mais aussi avec l'Orient, par les liens directs avec les personnalités impliquées dans l'urbanisation et l'assainissement des périphéries de Bucarest, par les associations avec des figures du monde théâtral, ainsi que par des références métaphoriques à l'idée de citadelle, au tourisme balnéaire ou encore à l'illusion d'une élite protectrice d'une culture constructive en voie de disparition.

## Conclusion

L'étude consacrée au style florentin-mauresque, fondée sur une recherche morphologique, décorative et stylistique, historique et culturelle menée sur plusieurs années, propose une interprétation d'ensemble de l'un des phénomènes architecturaux les plus complexes de la modernité roumaine. L'analyse de plus de quatre cents immeubles à Bucarest, mise en relation avec l'étude des styles européens, de l'imaginaire visuel et de la généalogie des formes décoratives locales et régionales, met en évidence le caractère pluriel, stratifié et profondément social de ce style. Le style florentin-mauresque doit être compris comme un produit régional du modernisme propre à Bucarest, développé parallèlement aux dernières phases du style national. Loin d'être un simple éclectisme marginal, il constitue une direction cohérente structurée autour de multiples généalogies stylistiques et d'un réseau complexe d'influences occidentales et orientales.

La dénomination « florentin-mauresque » reflète précisément cette double origine. Les éléments occidentaux, associés à l'imaginaire florentin et italien, coexistent avec des influences orientales ou mauresques, visibles dans le répertoire formel et décoratif des bâtiments étudiés. Bien que l'architecture savante roumaine ait largement rejeté les influences néo-mudéjares et néo-mauresques, de nombreux éléments orientaux —tels que le *sacnasiu* ou l'arc en accolade —sont présents dans l'architecture historique de la Valachie et témoignent d'une généalogie locale de ces formes. Par conséquent, ce style ne peut être réduit à la catégorie occidentale du *Mediterranean Revival*, car son vocabulaire est réinterprété à travers le filtre des traditions visuelles locales et d'une pensée architecturale pluriséculaire.

Du point de vue formel, le style florentin-mauresque se caractérise par un fond chromatique et volumétrique unifié, relativement épuré par rapport à l'ornementation abondante des styles historicistes, sur lequel sont insérées des citations architecturales issues de sources diverses, orientales et occidentales. Celles-ci produisent un type de composition proche de la logique du « cabinet de curiosités », où des éléments médiévaux, des images

de cités fortifiées ou des suggestions de l'imaginaire méditerranéen et balnéaire se combinent dans une architecture à dimension narrative. Des motifs tels que les entrées dissimulées, les balcons en forme de cage ou les encadrements décoratifs des fenêtres deviennent des signes identitaires des bâtiments et reflètent les préférences symboliques des commanditaires.

Par son unité chromatique, sa complexité volumétrique et son caractère inhabituel, ce style devient particulièrement visible et mémorable dans le paysage urbain du Bucarest de l'entre-deux-guerres, contribuant à la formation d'une identité visuelle urbaine spécifique. La recherche démontre ainsi que l'architecture roumaine de l'entre-deux-guerres est plus diverse et plus spectaculaire que ne le suggèrent les récits canoniques. Le style florentin-mauresque reflète également le contexte cosmopolite des élites bucarestoises — hommes politiques, intellectuels, artistes ou membres des minorités — ainsi que la solide formation des architectes, fondée sur l'étude des monuments historiques, les relevés architecturaux et les voyages d'étude.

La méthodologie de recherche, inspirée par *l'Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg et par la théorie de Matei Călinescu sur la pluralité de la modernité, vise l'analyse de l'ensemble du champ stylistique et de ses zones périphériques, et non seulement des exemples canoniques. Cette approche met en lumière les mécanismes de circulation des formes et le rôle de la pensée visuelle dans le processus de création architecturale. Dans cette perspective, le style florentin-mauresque devient un instrument privilégié pour comprendre la modernité architecturale et les processus par lesquels des traditions diverses, des influences culturelles et des sensibilités cosmopolites se combinent pour produire des formes hybrides.

# Bibliografie

## Surse arhivistice

***Direcţia Municipiului Bucureşti a Arhivelor Naţionale*, Fond *Serviciul Tehnic*:**
1. Dosar nr. 132/1904 – Str. Frumoasă nr. 32;
2. Dosar nr. 203/1904 – Str. Tunsului nr.14 (de fapt 8-10);
3. Dosar nr. 267/1909 – str. Tunsului nr. 25 (de fapt 27);
4. Dosar nr. 115/1909 – str. Tunsului nr. 10;
5. Dosar nr. 94/1909 – Sălciilor 33 (de fapt 31);
6. Dosar nr. 236/1910 – Arcului nr. 8 și Alecu Russo 21;
7. Dosar nr. 257/1910 – Brațului nr. 6;
8. Dosar nr. 399/ 1910 – Răspântiilor nr. 33 și Rosetti nr. 22;
9. Dosar nr. 507/ 1911– Sălciilor nr. 33 (de fapt 31);
10. Dosar nr. 428/ 1912 – Negustori nr. 30.

***Primăria Municipiului București*:**
1. Dosar nr. 151/1913 – str. Lahovary 10 (de fapt 12-14);
2. Dosar nr. 300/1913 – str. Iustinian 20bis;
3. Dosar nr. 333/1913 – str. Lahovary 10 (de fapt 12-14);
4. Dosar nr. 161/1914 – Aleea Zoe (f.n.);
5. Dosar nr. 251/1914 – str. Lahovari 8;
6. Dosar nr. 294/1914 – str. Polonă nr. 83;
7. Dosar nr. 113/1916 – str. Scaune 51;
8. Dosar nr. 187/1916 – str. Maria Rosetti 31bis;
9. Dosar nr. 198/1916 – str. Răspântiilor 35;
10. Dosar nr. 210/1916 – str. Leonida 31;
11. Dosar nr. 339/1916 – str. Vodă Caragea nr. 2;
12. Dosar nr. 56/1920 – str. Spătarului 22;
13. Dosar nr. 74//1920 – str. Tunsului 14;
14. Dosar nr. 149/1921 – str. Alexandru nr. 19;
15. Dosar nr. 173/1921 – str. Sălciilor nr. 31;
16. Dosar nr. 191/1921 – str. Polonă 54;
17. Dosar nr. 212/1921 – str. Polonă 16-20;
18. Dosar nr. 214/1922 – str. Dumbrava Roșie nr. 10;
19. Dosar nr. 165/1922 – Alexandru Lahovary 14;
20. Dosar nr. 259/1922 – str. Ionescu 13 (de fapt Corbeni 3).

## Literatură de specialitate

### Monografii

COSTIUC, Silvia-Ileana *Stilul florentin-maur ca expresie a opțiunilor de construcție ale locuitorilor din București*, Lucrare de licență, Facultatea de Istoria Artei - Universitatea Națională de Arte – UNArte, București, 2017.
— *Stilul florentin-maur în arhitectura bucureșteană. Ancadramentul cu helix ca particularitate a acestuia,* Lucrare de disertație, Facultatea de Istoria Artei – UNArte, 2019.

GHIGEANU, Mădălin Valeriu, COLFESCU, Silvia, *Curentul mediteraneean în arhitectura interbelică românească,* Bucureşti, Vremea, 2022.
GHIGEANU, Mădălin, *O recuperare necesară – reflecţii asupra expoziţiei arhivei arhitectului George Damian*, în Arhitectura, nr. 5/ 2017.
POPESCU, Dragoş, *Filonul mediteranean în arhitectura Bucureștiului interbelic. Contribuția lui Gheorghe Simotta*, Universitatea de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu, București, 2014.
— "Gheorghe Simotta" în *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online*, http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=735, [28.06.2020]
POPESCU, Dragoș și BRĂCĂCESCU, Cristian (coord.), Pitoresc mediteraneean în arhitectura Bucureștiului interbelic, vol. I, București, IGLOO, 2022;
— Pitoresc mediteraneean în arhitectura Bucureștiului interbelic, vol. II, ediție bilingvă (română–engleză), București, IGLOO, 2023.
POPESCU, Valentin, *Laboratorul modernității. Reprezentări și discursuri în arhitectura bucureșteană interbelică*, Teză de doctorat, coord.prof. dr. arh. Dragoș Gheorghiu, UNArte, 2023.

**Istoria Bucureștiului**

*Bucureștiul multicultural: 10 trasee urbane de arhitectură*, Vol. 1, Ed. Istoria Artei, București, 2015.
Serviciul Geografic al Armatei, *Harta Bucureşti,* 1911.
*Albumul lunei Bucureştilor: 9 mai - 9 iunie, Bucureşti, Redacţia şi Administraţia Bucureşti*, [1936?].
*Activitatea edilitara în anii 1934, 1935, 1936, Bucureşti, Primaria Sectorului III Albastru*, Municipiul Bucureşti, 1937.
BĂLAN, Ştefan, BĂRBULESCU, Constantin şi BERLOGEA, Ileana, *Bucureşti: monografie* Bucureşti, Sport-Turism, 1985.
BILCEA, Valentina, BILCEA, Angela, *Dictionarul monumentelor şi locurilor celebre din Bucureşti,* Bucureşti, Meronia, 2009.
BILCIURESCU, Victor, *Bucureşti si bucuresteni de ieri şi de azi* , Bucureşti, Paideia, 2003.
CASTELLO BRANCO DOS SANTOS, Ana Gabriela, GEORGESCU, Horia [...], *Modernism in Bucharest: An Architectural Guide*,Verlag Anton Pustet, 2001, Salzburg.
CÂRNECI, Magda, *Bucureşti Anii 1920-1940: Între Avangardă şi Modernism*, Simetria, Bucureşti, 1994.
CEBUC, Alexandru, *Din istoria transportului de călători în Bucureşti*, Bucureşti, Muzeul de Istorie a orasului Bucureşti, M.I.M., M.M.B., vol VI, Bucureşti,1962.
CELAC, Mariana, CARABELA, Octavian, *Bucureşti: arhitectura şi modernitate un ghid adnotat*, Bucureşti, Simetria, 2005.
CONSTANTINESCU, Mircea, *Cum îndemult Bucureştii petreceau*, Bucureşti, Albatros, 1977.
COSMA, Viorel, *Bucureşti, citadela seculară a lăutarilor români: (1550-1950): cârciumi, birturi, bodegi si restaurante, racherii si berării, parcuri si grădini cu muzică, dinastii de lăutari*, Bucureşti, Editura Speteanu, 2009.
COSTIUC, Silvia-Ileana, *Calea Victoriei 176. Patrimoniu cultural și eficiență economică*, Lucrare de dizertație, Facultatea de Arhitectură, Universitatea de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu, București, 2010.
CRUTZESCU, Gheorghe, *Podul Mogoşoaiei: povestea unei străzi*, Meridiane, București, 2014.
DAICHE, Petre, *Aspecte din reconstrucţia oraşului Bucureşti*, Bucureşti, Muzeul de Istorie a Oraşului Bucureşti, 1963.
DAME, Frederic, *Bucharest en 1906*, Socec, Bucureşti, 1907.
FEZI, Bogdan Andrei, *Bucarest et l'influence française entre modele et archétype urbain: 1831-1921*, Paris, L'Harmattan, 2005.
GIURESCU, Constantin C., *Istoria Bucureştilor,* Bucureşti, Ed. Vremea, 2009.

— *Istoria Bucureştilor din cele mai vechi timpuri până în zilele noastre*, Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1966.
HAGI-MOSCO, Emanoil, *Bucuresti: Amintirile unui oras: Ziduri vechi. Fiinte disparute*, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1995,.
HARHOIU, Dana, *Bucharest, une ville entre Orient et Occident*, Bucureşti, Simetria, 1997.
IONESCU-GURA, Nicoleta, *Bombardamentele anglo-americane si germane asupra Bucureştiului din anul 1944*, Bucureşti ; Muzeul de Istorie si Arta al Municipiului Bucureşti, 1999.
IONNESCU-GION, George, *Istoria Bucurescilor,* București, Stabilimentul Grafic I.V. Socecu, 1899.
IORGA, Nicolae, *Istoria Bucureştilor*, Vremea, București, 2008.
— *Cum au fost si cum trebuie sa fie Bucureștii: conferința ținuta în 1930 la Societatea "Bucureștii Vechi"*, Vălenii de Munte, Datina Românească, 1932.
LASCU, Nicolae, *Bulevardele Bucureştene până la Primul Război Mondial*, Simetria, București, 2011.
— *Banca Națională a României şi arhitectura*, București, Ed. Enciclopedică, 2006.
MARINESCU, Gabriel colonel si MODREANU, Ion, *Aspecte din vieata politiei capitalei*, cu o pref. de Aurel Alimanescu, Bucureşti, Ed. Eminescu, [19--].
MAICU, Horia, "Probleme de sistematizare a capitalei" în *Arhitectura*, București, 1964, nr. 6, pp. 8-13.
MAJURU, Adrian, *Bucureștii mahalalelor sau Periferia ca mod de existentă*, Bucureşti, Ed. Compania, 2003.
— *Povestea unei geografii umane,* Institutul Cultural Roman, Bucureşti, 2007.
MAJURU, Adrian, STĂNESCU, Florin Alexandru, *Bucureştiul subteran: sinuciderea*, Pitești, Paralela 45, 2006.
MIHAILESCU, Vintilă, *Evoluția geografică a unui oraș. București*, București, Paideia, 2003.
MUCENIC, Cezara, *Străzi, piețe, case din vechiul Bucureşti*, Bucureşti, Ed. Vremea, 2004.
— *Bucureşti: un veac de arhitectura civila: secolul al XIX-lea* [album], Bucureşti, Silex, 1997
— *Arhitectura civila a Bucureştilor în secolul al XIX-lea, Bucureşti*, Universitatea din București, Facultatea de Istorie- Filosofie, 1989.
OCTAVIAN, Tudor, GEORGESCU, Mihai Petru, *Bucurestiul interbelic: Calea Victoriei*, Noi Media Print, 2002, Bucuresti.
OFRIM, Alexandru, *Străzi vechi din Bucureștiul de azi*, Bucureşti, Humanitas, 2007.
OLARIU, Constantin, *Bucureştiul monden: radiografia unei prabuşiri, (1940-1970)*, Paralela 45, Pitesti, 2006.
PAPPASOGLU, Dimitrie, Istoria fondării orasului Bucuresti: Istoria începutului orasului Bucuresti. Calauza sau conducatorul Bucurestiului, Fundatia Culturala "Gheorghe Marin Speteanu", București, 2000.
PARUSI, Gheorghe, Cronologia Bucureştilor: 20 septembrie 1459 - 31 decembrie 1989: zilele, faptele, oamenii capitalei de-a lungul a 530 de ani, Bucureşti, Ed. Compania, 2005.
PIPPIDI, Andrei, *Bucureşti: istorie si urbanism*, Iaşi, Do-minoR, 2002.
POTRA, George, *Din Bucureștii de altădată,* București, Ed. Șt. și En., 1981.
SFINȚESCU, Cincinat, *Studiu asupra planului general de sistematizare, 1919*, în Andrei Pippidi, *Bucureşti. Istorie şi urbanism*, Iaşi, Ed. Do-minoR, 2002
— *Delimitari în regiunea municipiului Bucureşti: (zone de constructii si zone de verdeata)*, București, Tipografia Curtii Regale F. Göbl, 1930.
— *Transformarea constructiva a Capitalei*, București, Tipografia Gutenberg, 1921
— *Estetica Bucureştiului*, București, Institutul de Arte Grafice "Bucovina", I. E. Toroutiu, 1932.
STAHL, Henri, *Bucureştii ce se duc,* Imprimeriile E. Marvan, București, 1935.
ŞTEFANOPOL, Alexandru, *În mahalaua Grant,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.
ȘTEFĂNESCU, Aristide, *Bucurestii anilor '30: 25 de imagini comentate*, Editura Noi, București, 1995.

TĂNASE, Stelian, “Biserici bucureștene dispărute” în *DESKREPORT*, https://www.stelian-tanase.ro/biserici-bucurestene-disparute/ [29.08.2020].
WOINAROSKI, Cristina, *Lotizarea și Parcul Ioanid*, Simetria, București, 2007.

**Istorie, istoria artei și arhitecturii românești**

BEZVICONI, Gh., *Chişinăul de altădată*, Universitas, Chișinău,1992.
BOIA, Lucian, *Balcic: Micul paradis al României Mari,* Humanitas, București, 2014.
— *România, ţara de frontieră a Europei,* Humanitas, București, 2002.
BULEI, Ion, *Lumea românească la 1900*, Ed. Eminescu, București, 1984-1990.
BUSUIOCEANU, Alexandru, Scrieri despre Artă, Meridiane, București, 1980.
CANTACUZINO, George Matei, *Izvoare şi Popasuri*, Ed. Eminescu, București, 1977.
— Introducere în studiul arhitecturii, SOCEC&Co, București, 1926.
COSTIUC, Silvia-Ileana, *Culele oltenești. Posibile repere ale patrimoniului mondial UNESCO*, EUIM, București, 2024.
BĂRBULESCU, Mihai, DELETANT, Dennis, HITCHINS, Keith, *et. ali, Istoria României*, București, Corint, 2014
IONESCU, Grigore, *Istoria Arhitecturii Româneşti din cele mai vechi timpuri până la 1900,* Tiparul Cartea Românească, Bucureşti, 1937.
— *Arhitectura în România, perioada anilor 1944-1969,* Ed. ARSR, Bucureşti, 1969.
ISPIR, Mihai, *Clasicism în Arta Românească*, Meridiane, Bucureşti, 1984.
— *Actualități administrative si sociale,* Tipografia "Vulturul", București, [1941?].
KERIM, Silvia, *Vedere din parfumerie*, Ed. Du Style, 1997, București.
NICOLESCU, Corina, *Muzeologie generală*, Ed. Didactica si Pedagogica, București, 1979.
NOICA, Nicolae Șt., *Lucrări publice din vremea lui Carol I. Acte de fundare şi medalii comemorative*, Ed. Cadmos, București, 2008.
— *Tradiții românești în construcțiile de lucrări publice*, Ed. All, București, 1997.
OPREANU, Mihai, *Suprafeţe arhitecturale în timp şi lumină*, București, Ed. Universitară „Ion Mincu”, 2008.
OPRESCU, George, *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, Academia R.P.R., București, 1958.
SEVASTOS, Mihail, *Monografia oraşului Ploeşti*, Tiparul Cartea Românească, Bucureşti, 1937.
SOCOLESCU, Toma T., *Arhitectura în Ploeşti, studiu istoric (1930-1937),* Tiparul Cartea Românească, Bucureşti, 1938.
ŞTEFĂNUŢ, Ada, *Arta 1900 în România*, Noi Media Print, Bucureşti, 2008.
— *Arhitectură şi proiect naţional. Stilul naţional românesc*, album, NOI Media Print, Bucureşti, 2009.
— „G. M. Cantacuzino şi modernismul mediteraneean” în *Di suo' maniera e di suo' aria. Studii în onoarea Ancăi Oroveanu*, Ruxandra Demetrescu, Irina Cărăbaş şi Ioana Măgureanu (eds.), UnARTE, București, 2012, pp. 118-129.
TABACU, Gabriela, *Revista Arhitectura, studiu monografic şi indici, 1906-1944*, București, Humanitas, 2008.
ZAHARIADE, Ana-Maria, “Arhitectura eclectismului” în *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/istoria_arhitecturii_.php?page=3, [28.06. 2020].

**Arhitectură românească modernă**

BELDIMAN, Alexandru, CÂRNECI, Magda, OROVEANU, Mihai, *Bucuresti, anii 1920-1940: între avangarda si modernism: Expozitie*, Teatrul National Galeriile "Artexpo", aprilie-mai, Editura Simetria, 1994, Bucuresti.

BOCANEȚ, Anca, LASCU Nicolae, ZAHARIADE Ana Maria, *1892-1992 Centenar Horia Creanga,* Simetria, București, 1992.
CAZACU, Matei, *România interbelică*, Noi Media Print, București, 2003.
CONSTANTIN, Paul, *Arta 1900 în România*, Meridiane, București, 1972.
CRITICOS, Mihaela, *Art Deco sau Modernismul bine temperat*, Simetria ArCub, 2009, București.
DEMETRESCU, Ruxandra, *Stilul național în istoriografia românească interbelică. Nașterea vocabularului critic*, București, Polirom, 2010.
MOȘINSCHI, Constantin C., „Arhitectura românească de rit spaniol" în *Arhitectura*, 6/1936.
MORTU, Petru, Parcelarea Filipescu, în *Arhitectura*, nr. 5/ 2017, http://arhitectura-1906.ro /2016/12/george-damian-si-arhitectura-de-inspiratie-mediteraneana-din-bucuresti/ .
NEMȚEANU, Ruxandra, *Vila în stil neoromânesc*, Simetria, București, 2014.
POPESCU, Carmen, *Le style National Roumain. Construire une Nation a travers l'architecture 1881 - 1945,* Presses Universitaires de Rennes-Editura Simetria, Rennes-București, 2004.
VASILESCU, Sorin, *Istoria Arhitecturii Moderne*, Ed. Institutului de Arhitectură „Ion Mincu", București, 1989.

**Biografii de arhitecți și opere**

BĂLTEANU, Adrian, STAN, Simina, *Case de arhitecți din București*, Architectura, 2015, http://arhitectura-1906.ro/2015/07/case-de-arhitecti-din-bucuresti/ [28.06.2020].
CROITORU, Mariana, "Giulio Magni" în *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture .ro/fisa.php?id=609, [28.06.2020].
— *"Duiliu Marcu" în Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie, online,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=710, [28.06.2020].
GICA, Alexandru, *Contribuția aromânilor la arhitectura Bucureștiului*, Editura Societății Culturale Aromâne, 2012, București.
GOCIMAN (ed.), Cristina-Olga, COSTIUC, Silvia-Ileana*, Comunitatea Academică a Școlii de Arhitectură C.A.S.A.*, EUIM, 2023.
LEONĂCHESCU, Nicolae P., *Școala centrală de arte și manufacturi din Paris*, NOEMA, vol. 10/ 2011.
LUPU, Mircea, *Școli naționale în arhitectură*, Ed. Tehnică, București, 1977.
MARINACHE, Oana, *Broșură Traseu urban București. Arhitect Louis Pierre Blanc*, București, Editura Istoria Artei, 2013.
— *Știrbey: reședințe, moșii, ctitorii*, Editura ACS, București, 2014.
— *Carol Benisch, 50 de ani de arhitectură*, Editura Istoria Artei, București, 2015.
— *Cristofi Cerchez, un vechiu arhitect din București*, București, ACS, 2012.
— "Cristofi Cerchez" în *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id =596, [28.06.2020].
— "Grigore Cerchez" în *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id =599, [28.06.2020].
— "Ernst Doneaud" în *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id =593, [28.06.2020]
— "21. *Casa* dr. Herescu, 1911-1913" în *Traseu urban Grigore Cerchez*, http://grigorecerkez .blogspot.com/2013/08/21-casa-dr-herescu-1911-1913.html, [28.06.2020].
— "38. *Vila* Nicolae Cerchez, str. dr. I. Athanasiu nr. 10" în *Arh. și ing. Cristofi Cerchez*, http:// cristoficerchez.blogspot.com/2012/09/37vila-nicolae-cerchez-strdriathanasiu.html, [28.06.2020].
— "43. *Imobilul* Georgescu-Ștefănești, str. Londra nr. 24" în *Arh. și ing. Cristofi Cerchez*, http://cristoficerchez.blogspot.com/2012/10/43-imobilul-georgescu-stefanesti-str.html, [28.06. 2020].

— “12. *Casa* I. Niculescu-Dorobanțu, 1911” în *Traseu urban Grigore Cerchez*, http://grigorecerkez.blogspot.com/2013/08/12-casa-i-niculescu-dorobantu-1911.html, [28.06.2020].
— „15. Vilele fraților Ionescu, str. Atena nr. 2-6” în *Arh. și ing. Cristofi Cerchez*,, http://cristoficerchez.blogspot.com/2012/09/15-vilele-fratilor-ionescu-stratena-nr.html, [28.06.2020].
—”44. Imobil R. Căpatana, str. dr. Ghe. Marinescu nr. 3” în *Arh. și ing. Cristofi Cerchez*, http://cristoficerchez.blogspot.com/2012/09/44-imobil-r-capatana-str-drghe.html, [28.06.2020].
MOLDOVAN, Horia, *Johann Schlatter: cultură occidentală şi arhitectură românească (1831-1866)*, Simetria, București, 2013.
NĂSTASE, Ludmila, *Arhitectul A. Bernardazzi. Pagini de biografie şi creaţie*, Tiragetia, 1998.*Centrul istoric al Chişinăului*, Ed. ARC, 2010.
NEGOESCU, Alin Toma*, Octav Doicescu,* http://octavdoicescu.blogspot. com/, [28.06.2020].
PETRAȘCU, Nicolae, *Ioan Mincu*, Ed. Cultura Naţională, Bucureşti,1928.
PETRESCU, Gabriela, *Arhitecţii Socolescu 1840-1940. Studiu monografic*, teză de doctorat, UAIUM, București, 2014.
— “Ion Socolescu” în *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id =630, [28.06.2020].
— “Dimitrie Hârjeu” în *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id =629*,* [28.06.2020].
RĂDULESCU, Mihai Sorin, *Genealogii*, Albatros, București, 1999.
SOCOLESCU, Toma T., *Amintiri*, Editura Caligraf, Bucureşti, 2004.
— *Fresca arhitecţilor care au lucrat în România în epoca modernă*, Editura Caligraf, Bucureşti, 2004.
TABACU, Gabriela, „Arhitectul George Damian – retrospectivă biografică” în *Ahitext*, nr. 6/ 2000.
TEODORESCU, Sidonia, *Mari arhitecţi bucureşteni: Ion D. Berindey*, Editura Vremea, 2014.
— *“*Ion I. Berindey” în *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=605, [28.06.2020].
— “Henriette Delavrancea-Gibory” în *Un secol de arhitectură românească, enciclopedie,* http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=666, [28.06.2020].
ȚURLEA, Cristina, *Centrul istoric financiar bancar al Bucureştilor*, Ed. Cadmos, București, 2011.
VOINEA, Andrei Răzvan, “Ion Boceanu” în *Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online,* http://www.e-architecture.ro/ fisa.php?id=651, [28.06.2020].

**Dicționare, enciclopedii**

BÎRSAN, Andrei, NICULAE, Raluca, TEODORESCU, Sidonia, et ali, *Dicţionar al arhitecturii româneşti moderne (sec. XIX, XX, XXI),* ediţie on-line, pdf, 2014, https://issuu.com/dictionaruar, [28.06.2020].
CIOS, Irina, DEMETRESCU, Cătălin, DENE, Viorica et alii, *Dicţionar de artă*, Meridiane, București, 1995/vol. I, 1998/vol. II.
CONSTANTIN, Paul, *Dicţionar universal al arhitecţilor*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, București, 1986.
RUSU, Dorina N., *Membrii Academiei Române. Dicţionar*, ediţia a III-a, Ed.Enciclopedică/ Academia Română, București, 2003.
STOICA, Lucia, IONESCU-GHINEA, Neculai, IONESCU, Dan D. *et alii*, *Atlas-ghid: Istoria si arhitectura lăcaşurilor de cult din Bucureşti din cele mai vechi timpuri până astăzi*, Bucuresti, ERGOROM '79, 2000.

VASILESCU, Sorin, *Dicționarul arhitecților moderni și contemporani*, Editura Institutului de Arhitectură „Ion Mincu", București, 1990.
VIOLLET-LE-DUC, Eugene, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 1854-1868, Ed. B. Bance, Paris.

**Istoria artei și arhitecturii universale**

BELLOMI, Laura, "Un cantiere nel palazzo liberty ma gli inquilini si ribellano*"* în *Repubblica*, http://ricerca.repubblica.it/repubblica/ archivio/repubblica/2007/09/28 /un-cantiere-nel-palazzo-liberty-ma-gli.html, [28.06.2020].
BIRIS, Manos, KARDAMITSI, Mano, MANOS, Bires, *Neoclassical Architecture in Greece*, Ed. Getty, 2004.
BOIME, Albert, *Art in the Age of Civic Struggle. 1848- 1871*, Chicago University Press, 2008.
CAROLEI, Chiara, "Quartiere Coppedè, a passeggio nello stile Liberty a Roma*"* în *Con un viaggio nella testa,* https://www.conunviaggione llatesta.it/quartiere-coppede-liberty-roma/, [28.06.2020].
Choay, Françoise, Kovács, Kázmér, *Alegoria patrimoniului*, București, Simetria, 1998.
CLARK, T.J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
DE MICHELI, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Meridiane, 1968.
EISENMAN, Stephen F., CROW, Thomas Crow, *Nineteenth century art: a critical history*, Thames and Hudson, Londra, 1994.
FULLER, Mia, *Moderns Abroad. Architecture, Cities and Italian Imperialism*, Architext Series, Abingdon / New York, Routledge, 2007.
HITCHOCK, Henry Russel, *Architecture – nineteen and twenthy centuries*, Middlesex –Anglia, Ed. Pinguin books ltd. Harmondsworth 1958.
LEJEUNE, Jean-François, Michelangelo Sabatino (eds.), *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Londra / New York, Routledge, 2010.
MANSBACH, Steven, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans*, Cambrige, Cambridge University Press, 1999.
MĂRGINEANU–CÂRSTOIU, Monica, *Romantism în arhitectură*, Meridiane, București, 1990.
MIDDLETON, Robin, WATKIN, David, *Architecture du XIXe siecle*, Ed. Gallimard – Electa, Milano, 1993.
MIGNOT, Claude, *Architecture of the XIX centuries*, Ed. Evergreen, Friebourg, 1994.
MUMFORD, Lewis, *The City in history,* New York, Ed. Harcourt, Brace and World, inc., 1961.
VĂTĂȘIANU, Virgil, *Istoria artei feudale în Țările Române, vol. 1, A.R.P.R., București, 1959.*
— *Istoria artei europene : arta din perioada Renașterii*, Cluj-Napoca, Clusium, 2000.
WICKENHAGE, Ernest, *Manual de istorie a artelor plastice, arhitectură, pictură, sculptură*, Paris, 1917.

**Teoria, istoriografia, psihologia, sociologia artei, fenomenologie**

ABOULKER, Delphine, *Maisons Rêvées*, Paris, Éditions Gallimard – collection Alternatives, Paris, 2022.
ACKERMAN, James S., "A Theory of Style" în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3/1962, pp. 227-237.
ALPERS, Svetlana, "Style is what you make it: The Visual Arts Once Again" în *The Concept of Style*, Cornell University Press, 1979, pp. 147-148.
ARNHEIM, Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1969.
— *Forța centrului vizual*, București, Ed. Meridiane, 1995.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Evul mediu fantastic*, Meridiane, București, 1975.
BARASCH, Moshe, *Modern Theories of Art. i. From Winkelmann to Baudelaire*, New York University Press, New York, 1990.
— *Modern Theories of Art. 2. From Impressionism to Kandinsky*, New York University Press, New York, 1998.
BAROLSKY, Paul, "Writing (And) Art History" în *Art Bulletin*, 3/1996, vol. LXXVIII, pp. 398-400.
BROUWER, Petra, Martin Bressani și Christopher Drew Armstrong (dir.), *Narrating the Globe. The Emergence of World Histories of Architecture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2019.
CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch*, *postmodernism,* Polirom, Iași, 2005.
COOPER MARCUS, Clare, *House as a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home*, Berwick, Nicolas-Hays, 2006.DITTMANN, Lorenz, *Stil, simbol, structură*, Meridiane, București, 1988.
EMBREE, Lester, Ioana Blaj, *Analiza reflexivă : o primă introducere în investigaţia fenomenologică*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007. Le GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1991.
KRAUSS, Rosalind E., "You Irreplaceable You" în *Studies in the History of Art*, vol. 20, Symposium Papers VII: RETAINING THE ORIGINAL: Multiple Originals, Copies, and Reproductions, 1989, pp. 151-159.
KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, London, 1979.
LATOUR, Bruno, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
MARINO, Adrian, *Modern, modernism, modernitate. Eseuri*, București, Univers, 1969.
PREZIOSI, Donald, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, 1998.
PASSINI, Michela, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870–1933)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.
PASSINI, Michela, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.
PENANRUN, David de, ROUX et DELAIRE, *1793-1907 Les Architectes Élèves de l'École des Beaux-Arts*, Paris, Librairie de la Construction Moderne, 1907.
RIEGL, Alois, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Meridiane, București, 1998.
WARBURG, Aby *The Mnemosyne Atlas: The Origin of the Mnemosyne Atlas and the Construction of Memory in the Work of Aby Warburg*, Editat de Martin Warnke și Claudia Brink, Trad, Boris Perussia, Akademie Verlag, Berlin, 2012
WARBURG, Aby, *Der Bilderatlas: Mnemosyne*. *Gesammelte Schriften* II.1. Ed. Martin Warnke with Claudia Brink. Berlin: Akademie Verlag, 2008.

**Artă orientală islamică, arhitectură mediteraneeană**

BEHRENS-ABOUSEIF, D., VERNOIT, Stephen, eds. *Islamic Art in the Nineteenth Century: Tradition, Innovation, and Eclecticism*, Leiden, Boston, Brill Publishers, 2006.
BENJAMIN, Roger, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa 1880–1930*, Berkeley: University of California Press, 2003.
CABANEL, Patrick, GRANET-ABISSET, Anne-Marie (dir.), JOUTARD (dir.), Philippe, *Montagnes, Méditerranée, mémoire. Mélanges offerts à Philippe Joutard*, Grenoble, Musée Dauphinois ; Aix-en-Provence, Université de Provence, 2002.
ÇELIK, Zeynep, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley, Ed. University of California, 1992.
ÇELIK, Zeynep, "Colonialism, Orientalism, and the Canon" în *Art Bulletin,* 78/2/1996, pp. 202-205.

DIKIE James, GRABAR Oleg, GRUBE Ernst J. et ali, *Architecture of the Islamic World,* Thames&Hudson, London, 1978.
GRABAR, Oleg, "Europe and the Orient: An Ideologically Charged Exhibition" în *Muqarnas* VII/1990, pp. 1-11.
HOWARD, Deborah "Venice and Islam in the Middle Ages: Some Observations on the Question of Architectural Influence" în *Architectural History*, 34/1991, pp. 59-74.
IRWIN, Robert, *Dangerous Knowledge: Orientalism and its Discontents*, Woodstock, New York, Overlook Press, 2006.
KIEL, Machiel, „Un héritage non désiré : le patrimoine architectural islamique ottoman dans l'Europe du Sud-Est, 1370–1912" în *Études balkaniques*, nr. 12, 2005/1, pp. 15–82, https://doi.org/10.3917/balka.012.0002, [27.08.2025].
MITCHELL, Timothy, *Colonising Egypt*, Berkeley, University of California Press, 1991.
MACKENZIE, J.M., Orientalism: History, Theory, and the Arts, Manchester, NY, Manchester University Press, 1995.
NOCHLIN, Linda, "The Imaginary Orient" în A. America, IXXI/5/1983, pp. 118–31.
POPESCU, Carmen, « Balkan Orientalism » în *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*, vol. 8, nr. 2, 2008, p. 172–185.
SAÏD, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.
SAÏD, Edward, "Orientalism Reconsidered" în *Race & Class* 27, 2/1985, pp. 1-15.

## Surse online

Ministerul Culturii, *Lista monumentelor istorice – Bucureşti*
http://www.cultura.ro/sites/default/files/inline-files/LMI-B.pdf.

*Un secol de arhitectură românească. Enciclopedie online*
http://www.e-architecture.ro/

Asociația Prietenii MNIR, *Monumentele istorice din România*
http://www.monumenteromania.ro/

*Asociația de Istoria şi Teoria Artei*
https://www.blogger.com/profile/13770546011654601329

Alin Toma Negoescu, *Octav Doicescu*
http://octavdoicescu.blogspot.com/

*Jewish Encyclopedia*
http://www.jewishencyclopedia.com/articles/14161-synagogue-architecture

*Bucureştii vechi şi noi*
http://www.bucurestiivechisinoi.ro/

*Google Maps*
https://www.google.ro/maps

# Surse ilustrații

Imaginile din publicație, cu excepția celor menționate mai jos, inclusiv coperta, sunt realizate de către Silvia-Ileana Costiuc.

Copertă – str. Ion Călin 22, București

2. Jerzy Strzelecki, *Kórnik Castle – the garden façade*, fotografie realizată la 21 martie 2015, publicată pe Wikimedia Commons, licență Creative Commons Attribution 3.0 Unported (CC BY 3.0), disponibil la: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:K%C3%B3rnik_Castle01 (js).jpg. [22.02.2025].
3. Sergiy Klymenko, *View of the Vorontsov Palace (Alupka), north facade*, fotografie realizată la 3 martie 2012, publicată pe Wikimedia Commons, licență Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported, disponibil la: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vorontsov _Palace_front_pano rama.jpg. [22.02.2025].
4. Christian Bickel, *Sarajevo Rathaus (Vijećnica), old town hall, later library*, fotografie realizată la 7 martie 2006, publicată pe Wikimedia Commons, licență Creative Commons Attribution–ShareAlike 2.0 Germany, disponibil la: https://commons.wikimedia.org/ wiki/File:Sarajevo_Rathaus05.jpg. [22.02.2025].
5. Konig, *Reședința mitropoliților ortodocși ai Bucovinei și Dalmației, corpul principal*, fotografie realizată în 2008, publicată pe Wikimedia Commons, disponibil la: https://commons .wikimedia.org/wiki/File:Chern_ univer3.jpg. Imagine utilizată cu menționarea autorului (licență de tip Attribution). [22.02.2025].
6. Paolo Monti, *Servizio fotografico (Poggio a Caiano, 1965)*, 1965, Fondo Paolo Monti, BEIC, Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Monti _-_Servizio_fotografico_(Poggio_a_Caiano,_1965)_-_BEIC_6328831.jpg, [20.02.2025].
7. Mario Gabinio, *Torino – Sinagoga, Via San Pio V angolo Via Sant'Anselmo*, 08.08.1925, Fondazione Torino Musei – Fondo Gabinio, Wikimedia Commons, CC BY 3.0 IT, https://commons.Wikimedia .org/wiki/File:Gabinio.TorinoSinagoga_Via_San_Pio_V_Angolo_ Via_Sant%27anselmo,_Vista_Di_34_Anteriore_Destra_18P8.jpg, [20.02.2025].
8. EVERYDAYAND, *Quartiere Coppedè 03 (Coppedè district in Rome)*, 13 ianuarie 2023, fotografie digitală (iPhone 12), Wikimedia Commons, disponibil online la: https://commons. wikimedia.org/wiki/File:Quartiere _Copped%C3%A8_03.jpg, licență Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). [22.02.2025].
11. Buzău. Consiliul popular municipal by Gabriela Cocora (photographer) - National Heritage Institute, Bucharest, Romania - CC BY-SA. [22.02.2025].
12. FUSION-OF-HORIZONS, *Potlogi Palace near Bucharest (Palatul Brâncovenesc de la Potlogi)*, 7 decembrie 2011, fotografie digitală, publicată inițial pe Flickr și disponibilă pe Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flickr_-_fusion-of-horizons_-_Potlogi_(1).jpg, licență Creative Commons Attribution 2.0 Generic (CC BY 2.0). [22.02.2025].
13. București - Palatul de externe - National Heritage Institute, Bucharest, Romania - CC BY-SA. [22.02.2025].
21. Palazzo Ducale (Dogenpalast), Venedig by Fratelli Alinari - Museum of Arts and Crafts, Hamburg, Germany - CC0. [22.02.2025].
24. Sinaia- Muzeul Peleș by Dumitru Florin Dumitru (photographer) - National Heritage Institute, Bucharest, Romania - CC BY-SA. [22.02.2025].
25. Mirela BRITCHI, *București, România, Muzeul „Frederic și Cecilia Cuțescu-Storck", Str. Vasile Alecsandri nr. 16, B-II-m-B-17947 (detaliu cu două măști)*, 17 august 2014, fotografie digitală, Wikimedia Commons, disponibil la: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Bucuresti,_Romania,_Muzeul_Frederick_si_Cecilia_Cutescu_Storck;_Str._Vasile_Alecsandri_ nr._16;_B-II-m-B17947_ (detaliu_cu_doua_masti).JPG, licență Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 România (CC BY-SA 3.0 RO). [22.02.2025].

30. CHMEE2, *Spanish Synagogue in Prague, Czech Republic*, 9 mai 2007, fotografie digitală, Wikimedia Commons, disponibil la: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spanish_Synagogue.jpg, licență Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0). [22.02.2025].
31. Leopold Adler, *Biserica Domniţa Bălaşa din Bucureşti*, 1900–1920, Biblioteca Academiei Române, Wikimedia Commons, domeniu public, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adler_-_Biserica_Domniţa_Bălaşa_din_Bucureşti.jpg [22.02.2025].
39. NEOCLASSICISM ENTHUSIAST, *4, Strada Doamnei, Bucharest (Romania)*, 13 aprilie 2021, fotografie digitală, Wikimedia Commons, disponibil la: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:4,_Strada_Doamnei_,_Bucharest_(Romania)_2.jpg, licență Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0). [22.02.2025].
48. PRAZERES, Robert, *Bab Oudaia (outer facade), Rabat*, 7 decembrie 2014, fotografie digitală, Wikimedia Commons, disponibil la: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bab_Oudaia2.jpg, licență Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0). [22.02.2025].
49. Jorge Franganillo, *Ion Mincu University of Architecture and Urban Planning* (București), fotografie, 25 aprilie 2024, ora 18:46, sursa: „Bucharest: Ion Mincu University of Architecture and Urban Planning". https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bucharest_-_Ion_Mincu_University_of_Architecture_and_Urban_Planning_(53697766309).jpg [22.02.2025].
50. YMBLANTER, *Choral Synagogue in Bucharest*, 13 august 2016, fotografie digitală, Wikimedia Commons, disponibil la: https:// commons.wikimedia.org/wiki/File:Choral_Synagogue_Bucharest.jpg, licență Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0). [22.02.2025].
51. CHAINWIT., *Biserica Domniţa Bălaşa*, 25 martie 2023, fotografie digitală, Wikimedia Commons, disponibil la: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biserica_Domni%C8%9Ba_B%C4%83la%C8%99a_(25-03-2023)_img_01.jpg, licență Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0). [22.02.2025].
52. Centrul SITe, *Centrul Istoric al Chişinăului – patrimoniul arhitectural al capitalei. Clădirea Muzeului Naţional de Etnografie şi Istorie Naturală (Mihai Kogălniceanu, 82 A)*, 2006–2008, disponibil la: http://www.sit.md [22.02.2025].
53. Constanța - Plaja by Sandu Mendrea (C.P.C.S) (photographer) - 1899 - National Heritage Institute, Bucharest, Romania - CC BY-SA. [22.02.2025].
54. Constanța - Vedere - 1898 - National Heritage Institute, Bucharest, Romania - CC BY-SA. [22.02.2025].
56. MIEHS, Cristian-Mihail, Palatul Nunțiaturii Apostolice a Sfântului Scaun din București, 16 aprilie 2013, fotografie digitală, *Wikimedia Commons*, disponibil la: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palatul_Nuntiaturii_Apostolice_din_Bucuresti_-_Cod_LMI_B-II-m-A-19725.jpg Imagine aflată în domeniul public (PD-user). [22.02.2025].
66. Palazzo Vecchio, Florenta, Alinari, Fratelli, Florenz - State Archives of Baden-Württemberg, Germany - CC BY. [22.02.2025].
206. Max Gschwend, *Şir de locuinţe legate între ele, Nessebar, Bulgaria* (1985), 1985 - "Dimitrie Gusti" National Village Museum, Romania - CC BY-SA. [22.02.2025].
208. Francisco Anzola, *Mashrabiya in old houses of Jeddah (Al-Balad), Saudi Arabia*, fotografie realizată la 7 octombrie 2021, disponibilă pe Flickr, https://www.flickr.com/photos/fran001/51564266513/ [22.02.2025].
235. Francesco Bini, *Oman, schermo di finestra mashrabiya, in stucco, da Bait Fransa, Muscat, XIX secolo*, 6 novembre 2023, photographie numérique, Wikimedia Commons, licence CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oman,_schermo_di_finestra_mashrabiya,_in_stucco,_da_bait_fransa,_muscat,_xix_secolo,_01.jpg [22.02.2025].
253. Curtea Veche, București George Oprescu, *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, Editura Academiei R.P.R., București, 1958.

310. Chifiriuc, David, *Biserica domnească „Adormirea Maicii Domnului”, Mănăstirea Negru Vodă, Câmpulung (Argeș), fotografie publicată pe MonumenteRomânia, secțiunea „Imagini”, disponibilă online la: https:// www.monumenteromania.ro/index.php/monumente/detalii /ro/Biserica%20domneasca%20Adormirea%20Maicii%20Domnului/3334* [22.02.2025].
311. Biserica Stelea, G. Oprescu, *Op. Cit.*
315. Biserica Doamnei, *Ibidem.*
316. Biserica Văcărești, *Ib.*
317. Biserica Colțea, *Ib.*
318. Biserica din Golești , *Ib.*
324. Auguste Raffet (1804–1860), *Église grecque à Bucarest*, 1837, reproducere după desen/gravură, imagine disponibilă pe Wikimedia Commons, proveniență: Réunion des Musées Nationaux, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffet_-_Eglise_grecque_%C3%A0_Bucarest.jpg [22.02.2025].
342. Răzvan Socol, *Muzeul „Casa de târgoveț din secolul al XVIII-lea – al XIX-lea”, Ploiești*, fotografie, 4 august 2012, Wikimedia Commons, licență CC BY-SA 3.0 RO, monument istoric cod PH-II-m-A-16255.Fragment din imaginea originală. [22.02.2025].
360. Paul Miclescu, Biserica "Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul" Detaliu fereastră, sat Vlădești, Argeș, Paul Miclescu, 1932, Planșa: Rv.054.04 Biserica "Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul": Detaliu fereastră, 1932 în Departamentul de Istoria & Teoria Arhitecturii și Conservarea Patrimoniului (DITACP), Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” București, „Arhiva de relevee” (pagina „Despre arhivă”), Relevee – UAUIM, https://relevee.uauim.ro/m43/ [22.02.2025].
361. Paul Miclescu, Biserica "Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul" Chenarul ușii și pisania Planșa: Rv.054.05 Biserica "Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul": Chenarul ușii și pisania, 1932, în Ibidem https://relevee.uauim.ro/m43/ [22.02.2025].
362. C. Bărăceanu, I. Dogaru, S. Moraru, E. Pițurca, Gh. Vasilescu, E. Voicu, Biserica de lemn „Adormirea Maicii Domnului”, Schitul Grămești, sat Pietreni, comuna Costești, jud. Vâlcea , Planșa: Rv.139.03 Detaliu ușă intrare, în *Ib.,* https://relevee.uauim.ro/m100/ [22.02.2025].
363. Ilie Teodorescu, Planșa: Rv.002.05 Detalii de fațadă (Fereastră fațada laterală, Rama ușii principale), Biserica „Sf. Nicolae” a fostului schit Bălteni, (IF-II-m-A-15265), sat Bălteni, comuna Periș, jud. Ilfov, 1928 în *Ib.,* în *Ib.,* https://relevee.uauim.ro/m1/ [22.022025].
364. Ion Mandi, Detaliul ancadramentului ușii Biserica „Adormirea Maicii Domnului”, sat Pătroaia Vale, comuna Crângurile, jud. Dâmbovița, Cod LMI: DB-II-m-A-17612 (vezi și Rv.045) Releveu nr. Rv.043, Rv.043.02 în *Ib.,* https://relevee.uauim.ro/43/ [22.022025].
365. Andrei Kokelburg, *Cazarma grănicerilor din Caransebeș*, 14 iunie 2008, Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0 RO, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caransebes_Cazarma_granicerilor.jpg [22.022025].
379. *Vila Stern, str. V. Alecsandri 5*, Silvia Costiuc, modificată cu *Gemini Pro*.