

PICTORI SCENOGRAFI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA LA TEATRUL CEL MARE DIN BUCUREȘTI

ANA TRACI*

Abstract

The scenographic art in the 19th century is shaped by an environment that imports Western traditions through French and Italian theatre troupes. The fruitful collaboration between Romanian and foreign troupes has contributed to the creation of a work system that eventually helped create a national identity in the field of dramatic arts. Starting in 1853 all the way to the end of the 19th century the theatre inventory lists scenic objects, decor and costumes – definitive proof of Western influence. These inventories allow the reconstruction of an overview for the theater stage in Bucharest. A valuable discovery are the sketches and drawings that were identified in the Bucharest National Archives that corroborates written sources with genuine works of art/genuine testimonies dating from the middle and second half of the 19th century. The evoked protagonists of scenographic art that played a decisive part in the evolution of the Romanian theatre were: architect Anton Hefft, his assistant George de Gaudi, decorative engineer Joseph Mühldorfer and his workshop, painters Giuseppe Pozzana and Alessandro Ostini, and scenography painter Gaetano Labo.

Keywords: Joseph Mühldorfer, Anton Hefft, George de Gaudi, Giuseppe Pozzana, Alessandro Ostini, Gaetano Labo, National Theatre Bucharest.

Inaugurată la 31 decembrie 1852¹, instituția Teatrului Mare din București va contribui la cultivarea gustului pentru arta teatrală, va stârni interesul publicului inițiat, dar și curiozitatea celui mai puțin inițiat, spectacolele dramatice devenind un subiect predilect pentru ziariștii cronicari ai evenimentelor culturale din epocă. Cercurile intelectuale bucureștene erau favorabile artei dramatice, respectiv trupelor ambulante italiene și franceze care, venite la București, întrețin o colaborare fructuoasă cu nucleele teatrale românești abia formate (1850). Trupele străine au contribuit în mod cert la înrădăcinarea unor tradiții occidentale în arta teatrală și scenografică de la noi. Studiul scenografiei din secolul al XIX-lea scoate la iveală un mediu activ, în ciuda impedimentelor politice și în ciuda problemelor financiare. Acest segment istoric înregistrează o evoluție crucială pentru toate teatrele românești.

În secolul al XIX-lea, la București scenografia se definește prin pictură, căci „zugravii” aveau rolul de a realiza obiectele scenice, de a le repicta, a reconstitui, a improviza și „în sfârșit să facă tot ceea ce li se va ordona de antrepriză sau ordinul ei”, după cum se menționează într-un contract de angajare din anul 1858². Conform unui contract încheiat între antreprenorul trupei italiene, Paul Papanicola, și Direcția Teatrelor din București, prima mențiune privind necesitatea unui decorator sau „scénographe”³ datează din anul

* Ana Traci a absolvit în anul 2013 Facultatea de Istoria și Teoria Artei, Universitatea Națională de Arte București. În prezent este cercetător independent, cu specializare în istoria artei scenografice românești din secolul al XIX-lea. Adresă e-mail: ana_traci@yahoo.com.

¹ A se vedea Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Editura Academiei RSR, București, 1981, p. 517: „Teatrul Național din București construit între 1846 și 1852, după planurile arhitectului Heft – decorația interioară este opera germanului Mühldorfer – pe locul ocupat altădată de un edificiu vechi, cunoscut de «Hanul Câmpenencii». Izbutit ca înfățișare și având o linie arhitectonică simplă și decentă, Teatrul Național constrastează și ca proporții și ca frumusețe cu arhitectura uniformă și rece a celor două uriașe clădiri care-l încadrează: Palatul Telefoanelor de o parte și Palatul Societății Adriatica, de cealaltă”.

² Arhivele Naționale din București (mai jos: ANB), fondul Teatrului Național, dosarul 11/1859, p. 3.

³ În textul original, redactat în limba franceză, termenul este scris: *Scénographe*.

1848⁴. Aceasta este, conform cercetărilor noastre, prima apariție în mediul românesc a cuvântului „scenograf”, termen adus de trupele străine venite la București⁵. Contractele încheiate după 1852 cu antreprenorii străini de teatru și operă conturează situația de ansamblu a Teatrului Național din București, oferind informații asupra corpului de profesioniști – de formație austriacă și italiană – angajați la acea dată sau referiri la dificultățile financiare ale perioadei de început. Documentele menționează necesitatea angajării de actori, reparațiile necesare scenei, spațiul destinat picturii de decoruri, achiziționarea de costume și obiecte scenice.

Către jumătatea secolului al XIX-lea, de arta scenografică se ocupă o serie de pictori străini veniți în mediul românesc cu trupele ambulante sau la cererea antreprenorilor. Inexistența unei instituții teatrale în București până în anul 1852, când se inaugurează Teatrul cel Mare, nu înseamnă și absența unei recuzite scenice. Traseul de evoluție al teatrelor bucureștene punctează o activitate fructuoasă încă de la începutul secolului al XIX-lea când se deschide teatrul de la Cișmeaua Roșie⁶ (1818) și mai târziu teatrul Momolo⁷ (1844) și Bossel⁸ (1849). Decorurile scenice dădeau farmec în secolul al XIX-lea prin fast și grandoare, motiv pentru care nu puteau lipsi din magazinele teatrelor bucureștene. Documentele care păstrează primele informații despre activitatea teatrală din București conțin puține mențiuni despre cumpărarea, împrumutul sau refolosirea decorurilor. În perioada 1848–1852, problema recuzitei scenice apare în contractele antreprenorilor străini care se confruntau cu lipsa unui atelier de pictură și a unei magazii de depozitare. Aceste preocupări demonstrează interesul pentru îmbogățirea și conservarea recuzitei scenice.

În secolul al XIX-lea decorul pictat rămâne elementul de bază al spectacolului; în raport cu el se ordonează întreaga muncă scenică. Este vorba despre jocul actorilor, de mișcare, de efectele de mizanscenă propriu-zise⁹. Pictura corespunde dramei romantice, reprezentată prin multitudinea și succesiunea rapidă a tablourilor, prin larga diversitate a cadrului. Orientarea romantică în scenografie se mai afirmă la jumătatea secolului al XIX-lea prin interesul față de peisaj, de natură și prin atracția față de pitoresc. În această perioadă apar pe scenă „grandioasele arhitecturi decorative”, interioare în diferite stiluri, cupole imense, nefârșite șiruri de coloane sau întinderi misterioase de ruine antice.

Arhitectul, care inițial avea atribuția să se ocupe de întreținerea instituției teatrale la București, primește și funcția de *conservator*, ceea ce implică o atenție deosebită acordată depozitării decorurilor, stării mașinărilor și a tuturor obiectelor din inventarul Teatrului Mare. Postul de conservator trece în obligațiile

⁴ ANB, fondul Teatrului Național din București, dosarul 1/1847. În contract antreprenorul italian cerea: „D'engager un Maestro et directeur des Opéras, ainsi qu'un décorateur ou Scénographe pour monter chaque pièce avec des décors analogues, que indiquent le genre d'Architecture, le lieu et la Véritable époque de l'action”.

⁵ *Ibid.*

⁶ Ștefan Ionescu, *Podul Mogoșoaiei – Calea Victoriei*, Muzeul de Istorie a orașului București, București, 1964. Teatrul de la Cișmeaua Roșie este deschis în anul 1818 de către domnița Ralu, fiica lui Vodă Caragea. „Cișmeaua Roșie, așa cum ne arată izvoarele, se afla la marginea de nord a orașului și servea țăranilor care veneau cu alimente în oraș pentru popasul făcut la bariera târgului. Domnița Ralu avea înclinații artistice: cânta la pian, admira creațiile lui Mozart și Beethoven și citise Goethe și Schiller. Împreună cu tinerii greci de la școala grecească Măgureanu va improviza un teatru în palatul domnesc. Aici se jucau în limba elină piese precum «Oreste», «Moartea fiului lui Brutus» și «Dafnis și Cloe»”.

⁷ *Ibid.* Sala de teatru Momolo, cunoscută și sub numele de Teatrul Vechi sau Teatrul Mic, îi aparținea lui Ieronim Momolo. Acest teatru a fost deschis în anul 1844 ca „teatru de diletanți români” sub direcția lui Costache Caragiale și Costache Mihăileanu. În același spațiu Matei Millo a jucat în premieră comedia lui Vasile Alecsandri „Baba Hârca”.

⁸ *Ibid.* „În anul 1839 un tapițer sas, Frederich Bossel, cumpără aripa din dreapta a palatului domnesc, fosta proprietate a banului Dimitrie Ghica. Reparând-o și completând-o cu un fel de case cu un etaj, clădirea este cunoscută până la sfârșitul veacului sub numele de *casa Bossel* (s.n). În anul 1849 Bossel deschide la etaj o sală de bal și de spectacole, care, mai ales după închiderea sălii Momolo (1853), a adăpostit baluri și spectacole de teatru, în afară de cele de la Teatrul Național”. Ulysse de Marsillac, ziarist francez stabilit la București încă din anul 1845 ca preceptor al copiilor lui Iancu Slătineanu și apoi profesor la colegiul Sfântul Sava și la Facultatea de Litere, descrie această sală în „Guide du voyageur à Bucarest”, apărut în anul 1872: „Există la București o sală în care se dau reprezentații: sala Bossel, astfel numită după primul ei proprietar. Este situată pe Podul Mogoșoaiei nu departe de Piața Teatrului. Este o veche sală de bal transformată în sală de spectacol, la întâmplare. Are 22 de loji cam incomode, 100 de staturi în primul rang și 232 în rangul II. Scena este mică iar lojile artiștilor foarte strâmte și separate unele de altele prin încheieturi prost făcute [...]. Am avut în sala Bossel campanii franceze, germane și românești. S-a jucat «Orfeu în infern» și «Hamlet». Pentru artiștii români este azilul talentelor ratate sau al talentelor ce se ridică; pentru străini este o sală convenabilă pentru concerte, ședințe de magnetism, prestidigitate [...]”. Observatorul străin menționează neajunsurile sălii de teatru, dar nu îi subestimează, cu toate acestea, importanța pe care o are pentru scena bucureșteană în așteptarea Marelui Teatru. Iată că Teatrul Bossel devine primul laborator de repetiții al lansării pieselor românești. Acest fapt ne este demonstrat de debutul la 5 august 1850 al lui Matei Millo cu piesa „Coana Chirița”, care a avut mare succes la public.

⁹ Letiția Gitză, „Arta spectacolului între 1849 și 1877”, în *Istoria teatrului în România*, vol. II (redactor responsabil Simion Alterescu), Ed. Academiei RSR, București, 1971, p. 237–253.

„arhitectului teatrului” printr-o poruncă a domnitorului Principatelor Române din 10 noiembrie 1854, fiind acordat pentru întâia oară lui Gaetano Burelli¹⁰, iar ulterior lui G. Gaudi¹¹.

Numele arhitectului G. Gaudi, făcut public de istoricul de artă Oana Marinache ca fiind George de Gaudi¹², se remarcă printr-o activitate impresionantă în cadrul Teatrului Mare alături de arhitectul Anton Hefft. Documentele păstrate îl plasează pe Gaudi în grupul protagoniștilor artei scenografice, motiv pentru care vom puncta contribuția acestui artist scos din uitare.

Într-o scrisoare din anul 1853, prin care Gaudi solicită postul lui Anton Hefft, el menționează că se află în slujba Departamentului Lucrărilor Publice de opt ani¹³, fapt care stabilește anul venirii în București spre 1845: „La întâmplarea ca C. Departament (Cinstitul Departament, n.n.) să fi luat dispoziții în aducerea unui alt arhitect special din străinătate, atunci jos-iscălitul, depășit fiind de o omăgire deșartă și spre a-și mai adăuga ceva la drepturile câștigate în timp *de opt ani slujind statului* (s.n.) se mulțumește a fi ajutor pe lângă acel arhitect special tot cu leafa care astăzi o primește precum a fost până acum, iar până la sosirea acestui arhitect, jos-iscălitul nu va lipsi ca și până acum a ține locul de îndeplinitor al acestui, dându-i-se însă ajutoarele mai sus arătate”¹⁴.

În anul 1850 Gaudi participă alături de Anton Hefft la executarea unei case de strajă la bariera din Râmnicu Sărat¹⁵. Același proiect de casă se va realiza și în anul 1852 în orașul Câmpulung, ca urmare a dorinței exprimate de „Comisia Lucrărilor Sistematice din cadrul Departamentului din Lăuntru” de a repeta proiectul în mai multe județe din Principatele Române¹⁶. În contextul unor lucrări publice încep relațiile de colaborare între Hefft și Gaudi, fapt atestat de mărturia documentară potrivit căreia Gaudi făcea parte din Departamentul Lucrărilor Publice înainte de venirea lui Hefft în București și este angajat de autorități să-l însoțească datorită abilităților lui lingvistice și cunoașterii arhitecturii locale. Dorința de asimilare a tradițiilor occidentale este dovedită de insistența autorităților ca Hefft să participe și la ridicarea unor clădiri publice cu scop militar. Funcția asistentului Gaudi era să-l familiarizeze pe arhitectul vienez cu arhitectura publică românească și să-i traducă datele proiectelor de arhitectură și devizele de materiale necesare. Deși Gaudi era activ în Departamentul Lucrărilor Publice, funcția pe care o deține poate arăta că nu era licențiat în arhitectură, dar avea cunoștințele de bază necesare pentru îndeplinirea îndatoririlor unui adjunct.

În anul 1851 numele asistentului Gaudi apare în momentul unor pregătiri rapide pentru inaugurarea Teatrului Mare. Pe 31 august 1851 Hefft adresează Direcției locale o scrisoare prin care anunță că l-a însărcinat pe desenatorul Gaudi să depună planurile clădirii la Departamentul lucrărilor publice¹⁷. Acest fapt demonstrează că Hefft aprecia aptitudinile profesionale de care dădea dovadă Gaudi și capătase încredere în capacitatea acestuia de a participa la lucrările de construcție a clădirii. Ca răspuns la această scrisoare autoritățile aprobă călătoria lui Hefft și intervenția lui Gaudi. Într-o scrisoare din data de 14 mai 1853 arhitectul Hefft enumeră toate lucrările în curs și care urmează a se desăvârși în lipsa sa¹⁸. El menționează printre aceste proiecte instalarea aparatelor antiincendiu, realizarea magaziei de decoruri, executarea perdelei de sârmă și realizarea unui inventar complet al tuturor obiectelor venite din Viena și Mannheim. În aceeași scrisoare le amintește autorităților că mai trebuie să îl plătească pe fierarul Johan Anderle din Viena pentru lucrările de fierărie și pe domnul Mühldorfer pentru zile pierdute „din pricina întârzierilor mașinariilor”. În încheiere arhitectul-șef al teatrului menționează: „Prin aceste șase articole jos-iscălitul a făcut cunoscut C. Departament detailurile atingătoare de clădirea Teatrului și care se pot executa fără prezența sa, și fiindcă jos-iscălitul a săvârșit toate celelalte lucrări ale clădirii după cum s-a făcut cunoscut prin raportul Domnului

¹⁰ ANB, fondul Ministerului Lucrărilor Publice, dosarul 14/1854.

¹¹ ANB, fondul Ministerului Lucrărilor Publice, dosarul 2/1857. Într-un act oficial se prevede: „Consiliul Municipal al Teatrului invită eliberarea celor 10 galbeni cheltuiți de arhitectul Gaudi, în trebuința reparațiilor executate la Teatru în anul 1855”. Documentul precizează faptul că la acea dată Gaudi era angajat. Semnătura arhitectului G. Gaudi se regăsește pe multe cereri de finanțare pentru repararea diferitelor decoruri „aduse din Viena încă din anul 1852”, pentru așezarea de rame la decorurile montate sau pe cereri de decoruri noi. Tot acest arhitect face liste de inventar cu decorurile păstrate în magazia teatrului, încă nemontate de la sosirea lor din Mannheim.

¹² A se vedea „Familia Gaudi”, *Arhiva de arhitectură*, <http://arhivadearchitettura.ro/arhitecti/familia-gaudi/>, consultat ultima oară pe 20.06.2015.

¹³ ANB, fondul Ministerului Lucrărilor Publice, dosarul 131/1853, p. 149.

¹⁴ Menționăm că, în transcrierea tuturor documentelor citate în articol, am păstrat grafia originală.

¹⁵ ANB, fondul Ministerului Lucrărilor Publice, dosarul 26/1850, p. 4.

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷ ANB, fondul Ministerului Lucrărilor Publice, dosarul 191/1851, p. 44.

¹⁸ ANB, fondul Ministerului Lucrărilor Publice, dosarul 125/1853, p. 28.

Slătineanu N. 25 – 20 și al D. Comisar ... Aduc rugăciune Cinstului Departament conform asigurării Mării Sale lui Vodă, să bine voiască ai da din cel mai scurt soroc banii voiajului lui la Viena și despăgubirile ce se cuprind în raportul N. 219 de la 27 august 1852 și N. 60 de la 7 maiu 1853: iar la întâmplare de o nouă întârziere, jos-iscălitul lasă răspundere asupra Cinstului Departament”.

După plecarea lui Hefft la Viena, asistentul Gaudi este însărcinat de Direcția Lucrărilor Publice să continue proiectele începute de predecesorul său. În această perioadă Gaudi îndeplinește funcția de arhitect fără a avea o facilitate juridică din partea autorităților. Pe 3 iunie 1853, Gaudi adresează o cerere „Departamentului din Lăuntru” pentru obținerea funcției de arhitect cu drepturi depline:

„Sunt trei luni decând jos iscălitul pe lângă funcțiile ce a avut chiar până astăzi la Clădirea Teatrului Național, ca ajutor al D. Hefft arhitectul acestei clădiri, se vede neconținând primind porunci și ofițiale de la Cinstita Direcție Centrală a lucrărilor publice, pentru lucrări de diferite caractere speciale de importanță și răspundere, care nici cum nu stau în trebuința slujbei sale, precum acesta se va cunoaște din alăturata aci listă de lucrările săvârșite în urmarea pomenitelor porunci.

Aceste lucrări care priveau pe un arhitect special iar nu pe jos iscălitul, le-a îndeplinit singur deși chiar nu sacrificia ora ceasurilor sale de prisos (dator fiind tot odată a nu neglija lucrurile teatrului care urmau a se face) vrând pe de o parte a dovedi Cinstitei Direcții Centrale că s-a silit pentru buna opinie și încredințarea ce i-a arătat însărcinându-l cu asemenea proiecte superioare, iar pe de alta cunoscând și trebuința ce avea statul, a dorit de ai da dovezi de capacitate și activitate sa ca și în anii trecuți pe când Domnul Hefft, șeful despărțirii (secției, n.n.) de arhitectură a fost trimis cu trebuința statului la Viena și jos iscălitul a îndeplinit singur, fără vre-un alt ajutor nu numai cele mai grele construcții ale clădirii teatrale dar și alte lucrări ale statului ce priveau pe șeful despărțirii de arhitectură.”¹⁹

Mărturisirile făcute de Gaudi dezvăluie informații importante despre activitatea lui în spațiul românesc, faptul că era angajatul Direcției Centrale a Lucrărilor Publice și că a îndeplinit funcția de ajutor de arhitect pentru o perioadă de trei luni, fapt care nu anulează o colaborare anterioară cu Hefft. Conform datelor oferite de Gaudi, în perioada 3 aprilie-3 iunie 1853, a lucrat la Teatrul Mare pe post de ajutor, iar în anul 1852, cu ocazia călătoriei arhitectului Hefft în Viena, a urmărit desăvârșirea construcțiilor. El participă la finalizarea tuturor lucrărilor lăsate de Hefft, inclusiv la instalarea pompelor antiincendiu. Într-o scrisoare din anul 1853 Anton Hefft încredințează montarea aparatelor antiincendiu mecanicului Gilbert și asistentului Gaudi²⁰. Acest gest demonstrează încrederea acordată de arhitectul vienez colaboratorilor săi de la Teatrul cel Mare. Desăvârșirea tuturor lucrărilor de construcție și asigurarea teatrului cu aparate antiincendiu i-a adus lui Gaudi recunoașterea din partea autorităților. În 1857, într-un raport de evaluare a magaziei și a decorurilor depozitate în ea, Gaudi se semnează drept „Arhitectul special al Teatrului”, poziție profesională care demonstrează aprobarea Direcției de a-l pune în drepturi depline²¹. Tot în același an Gaudi face o inspecție generală a obiectelor nemontate venite de la Mannheim și raportează „Onorabilei Direcții Superioare a Teatrelor din Principat” starea decorurilor și metodele de prevenire a deteriorării acestor obiecte²².

Cunoștințele în arhitectură și capacitatea de analiză a situațiilor care ar putea provoca un incident periculos îl determină pe Gaudi în anul 1858 să facă o descriere completă a „Noului Teatru din București”²³. Descrierea este plină de detalii privind amplasarea urbanistică a clădirii teatrului față de Podul Mogoșoaiei și situarea încăperilor cu funcțiile lor. Acest document oferă o imagine completă a Teatrului în contextul urban de la jumătatea secolului al XIX-lea. Indiciile legate de planul clădirii, relatate de către arhitect cu lux de amănunte, demonstrează abilitățile profesionale dobândite pe parcursul a doisprezece ani de activitate în cadrul Direcției Lucrărilor Publice.

Pe lângă munca pictorului și a arhitectului, un rol deosebit în realizarea scenografiei îl au mașiniștii care asigură suportul tehnic al piesei, efectele iluzioniste de mare efect câștigând teren în rândurile publicului. În tratatul său privind istoria teatrului românesc, Ioan Massoff menționează: „Teatrul secolului al XIX-lea a fost preocupat de îmbunătățirile pe care i le-ar fi putut aduce progresul tehnic. Scenografia tinde s-o ia înaintea operei dramatice, să se afirme ca un scop în sine, mașinăria și trucurile scenice substituindu-se textului.”²⁴ Teatrul este instituția care supraviețuiește datorită publicului; contactul stabilit între actori și

¹⁹ *Ibid.*, dosarul 131/1853, p. 149.

²⁰ *Ibid.*, p. 72.

²¹ *Ibid.*, fondul Teatrului Național, dosarul 2/1857, p. 120.

²² *Ibid.*, p. 137.

²³ *Ibid.*, dosarul 11/1860, p. 38.

²⁴ Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Vol. II (1860–1880), Editura pentru literatură, București, 1966, p. 457.

privitori definește universul dramatic. În secolul al XIX-lea mașinăriile teatrale au entuziasmat privitorul prin scene din Infern și zboruri în Paradis, dispariții misterioase sau schimbări instantanee „la vedere” ale unor peisaje mirifice ori prin efectul de plutire a corăbiilor pe mare. Listele de inventar ale teatrului scot la lumină amintirea unor obiecte din repertoriul tehnic care fac deliciul publicului în această perioadă. Un astfel de spectacol, cu bogate elemente iluzioniste, produse prin mișcarea actorilor, prin jocuri de lumini și diversitate vestimentară, se impune pe scena românească, având mare succes.

Recuzita scenică și mobilierul Teatrului Mare din București sunt aduse de la Viena în anul 1851 la cererea arhitectului Anton Hefft. Acesta se angajează să mobilizeze clădirea, motiv pentru care participă la invitarea unor meșteri competenți în dulgherie, tâmplărie, vopsit și alte meserii necesare pentru desăvârșirea muncii arhitecturale. Prin intermediul a doi bancheri vienezi, Curtis și baronul de Philippsborn, arhitectul Hefft contribuie la angajarea meșterilor potriviți, printre care se număra și inginerul mașinist-decorator Joseph Mühldorfer din Mannheim²⁵. Numele bancherilor vienezi apar și în corespondența lui Știrbei Vodă din anul 1851, în care se discută procedurile de achiziționare a decorurilor necesare Teatrului Mare²⁶.

Joseph Mühldorfer marchează momentul de început al scenografiei în spațiul bucureștean când acceptă să doteze teatrul cu cele mai noi mașinării ale timpului. La Arhivele Naționale din București, în fondul Ministerului Lucrărilor Publice, se păstrează corespondența referitoare la mobilarea teatrului și la formarea șantierului de meșteri care aveau să termine clădirea. În aceste dosare apare pentru prima dată numele „zugravului Mühldorfer”, care, datorită eforturilor arhitectului Hefft, este solicitat să realizeze toată mașinăria scenei și decorurile potrivite²⁷. Pentru negocierea contractului și stabilirea plății, arhitectul Hefft face o călătorie la Mannheim, unde îl convinge pe maestrul mașinist și decorator să realizeze recuzita completă a noului teatru. Tot în același an, „Mașinistul de Teatru și Zugrav de Decorații al Marelui Ducat de Baden în Mannheim” semnează un contract între „domnii împuterniciți ai Stăpânirii Țării Românești” pentru stabilirea condițiilor și a termenului de lucru pentru 52 de decoruri și pentru mașinăriile necesare Teatrului Mare²⁸. Atașat contractului se păstrează și o mostră originală de pânză pe care este scris în ulei: „Mustru de pânză pentru zugrăvia decorațiilor la Teatru Național” (Fig. 1)²⁹. La scurt timp după semnarea contractului, la 17 iunie 1851, Joseph Mühldorfer trimite lista completă a acestor „decorații”, cu observațiile de rigoare pentru instalarea și folosirea lor. Lista originală, redactată de inginer în limba germană, a fost tradusă de către traducătorii români în limba română cu litere chirilice. Sunt enumerate următoarele obiecte:

„Perdele mari împreună cu portalul bucăți 52

Culise până la 140

Sufițe 50

Pereți deosebite 10

Bucăți de preschimbare ca la 120”³⁰.

²⁵ A se vedea Carl-Friedrich Baumann, *Mühldorfer Joseph*, în *Neue Deutsche Biographie*, vol. 18, Berlin, 1997, p. 273. Joseph Mühldorfer sau Mühldörfer se naște pe 10 aprilie 1800 în Meersburg, Ducatul Baden, și moare pe 8 martie 1863 în Mannheim. În bibliografia existentă Mühldorfer este recunoscut drept inginer și decorator de teatru din spațiul german. Artistul a crescut în München, unde în copilărie cânta în corul teatrului de operă, motiv pentru care se îndrăgostește de această artă. De copil îi plăcea să meștească decoruri teatrale și machete de scenă iar la vârsta de 14 ani construiește un teatru de marionete și se angajează ca ajutor la Teatrul de Vară, de la periferia orașului, unde lucrează pe parcursul a doi ani. Din anul 1818 devine mașinist de teatru la Bayreuth, unde îl întâlnește pe mecanicul Adolph Hölzl. Din 1822 lucrează la Teatrul din Nürnberg, iar în 1826 participă la reformele scenice întreprinse la Aachen. Ca o continuare a acestor realizări, în anul 1828 lucrează la Teatrul de Operă din Köln. Mühldorfer continuă să experimenteze și în anul 1829 se alătură trupei din Aachen pentru un turneu la Paris, moment în care se familiarizează cu modul de organizare și funcționare de la Opéra Comique și cu sistemul de realizare a decorurilor de acolo. Experiența acumulată îi asigură din anul 1832 un contract pe termen nelimitat cu Teatrul de Operă din Mannheim, clădire ce va fi complet reconstituită sub conducerea sa. Perioada reconstrucțiilor dirijate de Mühldorfer la Mannheim se desfășoară între anii 1853–1855, deci imediat după inaugurarea Teatrului Mare din București. Mühldorfer se bucura de aprecierea contemporanilor săi; multe teatre din Europa Centrală sunt construite și reconstruite după proiectele inginerului. Era invitat pentru montarea celor mai complicate mașinării din punct de vedere tehnic ale vremii, de exemplu redarea unui râu curgător pe scenă în actul al II-lea al operei *Dinorah* de Giacomo Meyerbeer (1859), care a avut premiera la Paris. Tot el face posibilă redarea unor fenomene naturale prin intermediul ingineriei, cum ar fi efectul de foc și apă pentru *Flautul fermecat* de Mozart sau cel de naufragiu pentru *Asediul Corintului* de Rossini. Asistentul decoratorului în lucrările sale târzii a fost fiul său, Wilhelm (1835–1867).

²⁶ Nicolae Iorga, *Mărturii istorice privitoare la viața și domnia lui Știrbei-Vodă*, Institutul de Arte Grafice și Editura Minerva, București, 1905.

²⁷ ANB, fondul Ministerului Lucrărilor Publice, dosarul 191/1851, p. 60.

²⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁹ *Ibid.*, p. 75. Acest material presupune o pânză subțire și ieftină, alegere motivată de autorități prin faptul că astfel vor avea prețuri mai mici la transport și aceste decoruri vor rezista în timp. (A se vedea hotărârea dosarul 191/1851, ANB, fondul Ministerului Lucrărilor Publice, p. 100).

³⁰ *Ibid.*, p. 151.

Se mai știe că Mühldorfer nu vine personal la București, ci trimite trei elevi pricepuți din atelierul său, care aveau cunoștințe temeinice în mecanică, fierărie și tâmplărie. Acest lucru este menționat într-un raport scris de George de Gaudi în anul 1854, în momentul în care trebuie să identifice toată recuzita păstrată în magazia Teatrului Mare. Gaudi se adresează autorităților să îi scrie maestrului Mühldorfer din Mannheim pentru a i se solicita trimiterea unui ucenic capabil să identifice decorurile pictate în atelierul dascălului său. Cu aceeași ocazie Gaudi propune Direcției Generale să angajeze trei meșteri: un mecanic, un fierar și un tâmplar din Mannheim, care au participat la instalarea recuzitei în 1852³¹.

Transportul decorurilor din Mannheim se realizează în mai multe etape. În vara anului 1852 Anton Hefft menționează într-o scrisoare că recuzita destinată Teatrului Mare trebuie făcută „până la deschiderea Teatrului din București, către sfârșitul lui octombrie 1852”³². Termenul de execuție și livrare a comenzii nu a fost respectat motiv pentru care mașinăriile complicate au întârziat să sosească. Primele decoruri au ajuns în București în iarna anului 1852 iar al doilea vapor programat să vină în anul 1853 nu a putut naviga „din pricina scăderii al apelor prin toată Germania”³³. Pe data de 9 noiembrie, anul 1853, Mühldorfer adresează o scrisoare arhitectului Hefft prin care explică motivul acestor întârzieri: „Chiar de nu am săvârșit toate socotelile și nu pot sosi a vă împărtăși rezultatul îndată după ce se vor aduce toate hârțiile. Până atunci vă înștiințez cele ce urmează. Miercuri în 5 octombrie de dimineață a pornit de aicea [...] de pe urmă în care se află restul Decorațiilor, s-a alăturat pe lângă dânsa o altă lădiță mică cu perdelele și [...] în aur pentru împodobirea Salonului de Bal. Această de iznoavă întârziere s-a pricinuit din nenorocirea mea, fiindcă eu, ca să isprăvesc toate lucrările curând încredinșasem facerea Decorației al uliței zugravului de la Teatrul al Curții din Meiningen care ne înfățișează un atestat foarte bun, și se numește cel mai bun ucenic al vestitului «Cvalio»³⁴. Dar care fu spaima și mâhnirea mea, când trimițându-mi acea Decorație, nu doar ca am fost înșelat înfățișându-se înaintea ochilor mei în tot chipul netrebnic. Așa dar pe lângă [...] zugrăvelii și paguba de 250 fiorini după învoială, am mai pierdut și 24 zile vremea”³⁵. Lăzile trimise de Mühldorfer în toamna anului 1853 ajung în Viena și rămân în îngrijirea lui Mihail Curtis pe perioada iernii. Drept dovadă, banchirul Curtis și Anton Hefft pe data de 13 ianuarie 1854 realizează o „listă atingătoare de restul decorațiilor ce se mai află aici (Viena, n.n), se poate vedea că toate decorațiile și mobila scenei s-au predat de către D. Mühldorfer. Se mai raportează că din tracest rost de decorații ce se află aici în două lăzi, s-au pornit pe uscat numai lada cea mică în care se află perdelele de stofă și [...] trebuincioasă penstru sala de bal, iar lada cealaltă fiind prea voluminoasă se va porni primăvara cu Vaporu”³⁶.

Printre obiectele venite cu întârziere se regăsesc și decorurile pentru montarea în teatru a unei săli de bal (Fig. 2 și Fig. 3), menționate în documentele de corespondență din iarna anului 1854. Lăzile cu obiecte ajung la București la 24 mai 1854, conform unui raport vama care înregistrează conținutul cutiilor primite³⁷. În anul 1853, după plecarea echipei vieneze, autoritățile române se confruntă cu mai multe probleme de montare și de conservare a obiectelor venite de la Mannheim. Cu această ocazie i se solicită d-lui Mühldorfer să trimită o descriere detaliată și planuri lămuritoare pentru instalarea acestor decoruri. La data de 24 ianuarie 1854, ca răspuns la această cerere, Mühldorfer trimite o descriere și mai multe planuri pentru montarea sălii de bal³⁸. Scrisoarea îi este adresată d-lui Hefft, arhitectul intermediarului austriac din Viena care se întorsese

³¹ ANB, fondul Ministerului Lucrărilor Publice, dosarul 125/1853, p. 199. Raportul scris de Gaudi pe data 4 februarie 1854 conține următoarele mențiuni: „Cât despre găsirea acestor mașiniști jos iscălitul crede că nu vor fi alții mai nimeriți decât acei trei indivizi din Mannheim ce și-au propus slujbele lor anul trecut, din care unul este meșter bun de tâmplărie, celălalt de fierărie și cel de-al treilea Mecanic. Aceștia pe lângă avantajul ce l-au a fi lucrat la mai multe Teatruri însemnate din străinătate, unește și pe acela că au lucrat chiar de la început și la așezarea mașinilor acestui Teatru, prin urmare nu numai că cunoaște (*sic!*) cu desăvârșire așezarea mașinăriei și a decorațiilor, da la o întâmplare de stricăciune ei vor face cuvenitele reparații”.

³² ANB, fondul Ministerului Lucrărilor Publice, dosarul 191/1851, p. 155.

³³ ANB, fondul Ministerului Lucrărilor Publice, dosarul 125/1853, pag. 68.

³⁴ Numele „Cvalio”, aparent de origine italiană, se poate referi la scenograful V. Carnevali, activ la începutul secolului al XIX-lea alături de F. Fantanesi. Scrierea numelui probabil a suferit modificări în momentul traducerii manuscrisului din limba germană. Carnevali lucrează în colaborare cu Fantanesi la realizarea unor scene de spectacol, precum este exemplul reprodus prin incizie de E. Montavoci și publicat de Ferrari, reprezentând un grandios portic circular cu duble coloane ionice, pe de o parte în umbră, pe de altă parte în lumină, având în centru un templu derivat din concepția Panteonului sau mai bine zis, o reconstituire a templului roman pe plan circular. (Vezi Valerio Mariani, *Storia della scenografia italiana*, Rinascimento del libro, Firenze, 1930, p. 78.

³⁵ ANB, fondul Ministerului Lucrărilor Publice, dosarul 125/1853, p. 69.

³⁶ *Ibid.*, p. 194.

³⁷ *Ibid.*, p. 188.

³⁸ *Ibid.*, p. 193.

în Imperiu în vara anului 1853. Descrierea ajunge în București și este tradusă în română de autoritățile locale, poate chiar de Gaudi. Pentru că este una dintre puținele descrieri complete însoțite de planuri realizate de maestrul Mühldorfer, ea merită analizată ca model pentru activitatea destinată teatrului de la București a „Mașinistului de Teatru și Zugrav de Decorații”:

„Trebuie mai întâi să observați că această așezare este diferită fiindcă trebuie pentru dânsa un meșter de teatru cu știință și mai vârtos la șipcuiala decorațiilor ce urmează a fi cu băgare de seamă ca ramele să nu se facă prea groase și a nu se scăpa din vedere și sala cea mișcătoare și mare după cum trebuința cere. Alăturat pe lângă aceasta mai trimit două planuri de acea așezare, pe care s-a însemnat cu cifre părțile decorațiilor [...]”.

Alăturat acestor planuri, Mühldorfer trimite și schițe ale scenei, înfățișând câteva coloane și o cortină trasă, nuanțând astfel bogăția scenei romantice (Fig. 4). Crochiurile realizate sunt folosite ca puncte de reper pentru montarea corectă a pereților și nu reprezintă un model pentru imaginea de ansamblu a sălii de bal. Numerotarea fiecărui perete corelată cu descrierea exactă demonstrează profesionalismul maestrului german.

Precizia și rigoarea în amplasarea și prezentarea acestor obiecte este demonstrată de regulile menționate în încheierea scrisorii, care semnaleză necesitatea manevrării acestora cu multă atenție: „În sala din urmă mai observ că pereții laterali se poate cunoaște prea lesne din ramele arătate în zugrăvia de trebuință locului trebuindu-se a pune oglinzile cele mari ce s-au destinat pentru sala Balului apoi că, cu întinderea acelei decorații să se cheme deosebita băgare de seamă a lucrătorilor ca să urmeze cu mai mare curățenie spre a nu le murdări fiindcă fața zugrăviei este deschisă și delicată, și expuse fiind aceste decorații aproape de vederea publicului s-ar cunoaște și cea mai mică pată pe dânsle.”³⁹

Asamblarea succesivă a pereților recomandată de Mühldorfer respectă un proces precis de construcție, potrivit unor etape arhitecturale ce presupun o evoluție de la bază spre vârf. Doar un meșter străin având cunoștințele și experiența necesare montării și manevrării acestor obiecte putea să înțeleagă și să aplice metodele de lucru recomandate de Mühldorfer la jumătatea secolului al XIX-lea. Nu este lipsit de importanță faptul că, în introducerea descrierii, decoratorul menționează necesitatea angajării unui meșter priceput la astfel de lucrări, cu cunoștințe de mecanică, de fierărie și de tâmplărie.

Dovezile vizuale care s-au păstrat fac parte din mărturiile scurtei epoci prospere în care echipa austriacă vine în spațiul bucureștean, ridică și dotează primul Teatru Național. Instituția clădită prin eforturile echipei austriece împrumută din spațiul Europei Centrale cele mai moderne inovații tehnice și cele mai bune practici de lucru. Rezultatul muncii se reflectă în cronicile vremii care descriu entuziasmul publicului la vederea noului teatru. Decorurile și mașinăriile pentru teatrul din București reprezintă una dintre lucrările târzii realizate de Mühldorfer și atelierul său, unde activa și fiul său Wilhelm. Această comandă este urmată de reconstruirea interioară și exterioară a Teatrului Național din Mannheim, moment care încununează activitatea „zugravului-inginer” Mühldorfer. Este perioada celor mai importante realizări profesionale, care include și lucrările pentru Teatrul din București.

Correspondența care dovedește importul de obiecte din Occident în anul 1851 înregistrează și numele pictorului Joseph Pozzana. Printr-o scrisoare inedită, datată 26 iunie 1851, pictorul își propune serviciile pentru realizarea primelor obiecte scenice ale teatrului care urma să fie inaugurat:

„Cu gândul că este suficient timp de gândit la decorurile scenice ale teatrului, care se ridică la nivelul Alteței Voastre, îmi asum libertatea de a-mi oferi umilele servicii Alteței Voastre pentru ca să mi se încredințeze începerea lucrărilor. De mai mulți ani sunt decoratorul Teatrului actual și cred că am totdeauna bucuria de a merita elogiul publicului și să-i ofer decorații, care, înainte de mine, nu aveau nici o idee, pentru că teatrul nu și-a permis să le ofere totdeauna toată frumusețea și perfecțiunea dorită. Primele decoruri pentru un teatru de această importanță conține:

1 cameră nobilă; 1 cameră de dormit; 1 clădire; 1 sală de anti-cameră; 1 cameră de primire bogată; 1 cameră rustică; 1 grădină; 1 munte practicabil; 1 sat; 1 închisoare; 1 piață publică; marea.

Aceste 12 tablouri vor costa între 6 și 14 galbeni cu culise analoage fără pânză și nici șasiu.

2 mari perdele de avan-scenă.

Prima va reprezenta o vedere a Bucureștiului, cu Filaretul, cu câteva figuri în costume naționale. A doua îl va reprezenta pe Appolon pe carul său înconjurat de Muze. Marginile acestor perdele vor fi lucrate în aur. Fiecare va costa câte 50 galbeni.

³⁹ *Ibid.*, p. 204.

12 culise orizontale și verticale pentru încadrarea scenei cu aur și draperii. Aceste vor costa în total la 48 galbeni.⁴⁰

Această scrisoare demonstrează interesul unui scenograf străin de a realiza un număr considerabil de obiecte destinate scenei bucurește. Dacă până în anul 1851 recuzita scenică era constituită din obiecte lăsate de trupele ambulante, construcția Teatrului Mare devine o ocazie și un eveniment important pentru care se pregătesc decoruri.

Mai târziu, în anul 1858, o cerere de angajare scoate la lumină semnătura altor pictori, Giuseppe Pozzana și Alessandro Ostini. Nu se știe dacă Giuseppe este același pictor care se semnase, în 1851, Joseph Pozzana. Numele pictorilor Pozzana și Ostini figurează în plângeri din anul 1859, apărute din cauza unui conflict între cei doi, pe de o parte, și antreprenorul teatrului italian V. Hiott, pe de alta. Prin cerere, înregistrată la 9 octombrie 1858, ei se angajează să zugrăvească golurile tavanului și decorurile necesare teatrului, cu condiția „ca slujba să fie permanentă peste tot anul după cum sunt și în altul statu al Europi, ca și mașiniști aduși din străinătate”⁴¹. Acești doi pictori veniseră la București în 1858 la cererea trupei de operă a lui V. Hiott.

Contractul de angajare a celor doi pictori încheiat cu Hiott datează din 2 septembrie 1858⁴². Pictorii Pozzana și Ostini sunt angajați în calitate de „pictori scenografi în Teatrul Italian din București, în sezonurile de toamnă, care va fi postul cel cer 1858–1859, care s-ar începe cu ziua de 15 septembrie, care se vor isprăvi cu ziua aproape de 15 martie 1859 [...]”. Pe 26 martie 1859, ca urmare a expirării contractului și a unor conflicte, Alessandro Ostini anunță Onor. Comisariat al Teatrelor că este silit să plece din București, la Galați și Iași. Cu această ocazie roagă să i se „poruncească” D-lui V. Hiott să desfacă contractul într-un timp cât mai scurt și „să plătească cheltuiala pentru fiecare zi care îl oprește în București”⁴³. Un act doveditor al plecării pictorului Giuseppe Pozzana din București nu se păstrează. În schimb, într-un dosar de documente din anul 1861 descoperim un proiect de iluminat și încălzire a Teatrului realizat de fratele lui Giuseppe Pozzana, Alessandro, care se prezintă ca „tinichigiu, compuitorul lustrului și iluminatorul marelui Teatru Feniu (Fenice, n.n.) în Veneția, fratele răposatului Giuseppe Pozzana, într-o epocă fost pictor al Teatrului”⁴⁴. Numele Pozzana apare și spre sfârșitul secolului al XIX-lea într-un raport scris de Antonio Pozzana, pentru executarea unor lucrări pentru piesa *Fântâna Blanduziei*⁴⁵. Acest fapt demonstrează că familia Pozzana colaborează cu autoritățile Teatrului Mare, oferindu-și serviciile, pentru mai bine de treizeci de ani.

Giuseppe Pozzana și Alessandro Ostini au activat la Teatrul Mare pentru o perioadă scurtă, fapt dovedit de venirea în anul 1859 a pictorului Gaetano Labo⁴⁶.

La începuturile artei scenografice la noi, autoritățile Teatrului Mare au acordat o concesiune antreprenorului străin Paul Papanicola, care își lua obligația să asigure pe scena națională în primul rând spectacole interpretate de o trupă italiană de operă. De altfel, stagiunile susținute în capitalele celor două Principate de trupe străine de teatru sau operă nu constituiau o noutate. În Țara Românească, Opera italiană funcționa încă din toamna lui 1843, când o trupă condusă de Babilio Sansoni își începe stagiunea la sala Momolo cu *Norma* de Bellini; lui Sansoni îi vor urma alți directori-impresari, între care Papanicola, activ la București înainte de 1850. Prin urmare, decizia de a împărți scena Teatrului Mare între trupa dramatică românească și cea lirică italiană venea în continuarea unei tradiții, determinate de gustul cosmopolit al unei părți din protipendadă care încuraja reprezentațiile străine și le frecventa cu mai multă plăcere decât pe cele naționale. Din acest motiv arta scenografică evoluează la noi într-un mediu cu precădere italian. Cazul celor doi pictori italieni prezentat mai sus este relevant pentru conturarea situației de ansamblu a Teatrului Mare din București la jumătatea secolului al XIX-lea. Lipsa de spațiu și bugetul restrâns al teatrului au constituit un impediment în realizarea decorurilor necesare, artiștii fiind obligați să repicteze cortine vechi sau să improvizeze decorația scenei cu obiecte rămase de la piesele anterioare de teatru sau operă. Deși activitatea acestor pictori-scenografi a fost scurtă, contractul care se păstrează, reclamațiile antreprenorului, plângerile și

⁴⁰ ANB, fondul Ministerului Lucrărilor Publice, dosarul 191/1851, p. 70.

⁴¹ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 4/1858, p. 13.

⁴² ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 11/1859, p. 23.

⁴³ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁴ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 6/1862, p. 4.

⁴⁵ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 8/1884, p.42.

⁴⁶ Conform necrologului redactat de Nottara, Gaetano Labo este născut la Piacenza (Italia) în 1828. A lucrat la teatrele de la Milano, Veneția și Barcelona. În anul 1859 vine în țară să lucreze cu trupa de operă a lui V. Hiott și rămâne în spațiul românesc până în 1889 când moare. (*România liberă*, 14 iunie 1889, *apud Istoria teatrului în România*, vol. II, p. 246).

situațiile de conflict minuțios relatate în documente sunt o mărturie relevantă a condițiilor precare, incipiente, pe care le putea oferi Teatrul Mare către 1860–1870 colaboratorilor străini.

Gaetano Labo este activ în Teatrul Mare din București în perioada 1860–1889. Anul venirii în București este menționat în necrologul scris de Nottara pe data de 5 iunie 1889 și publicat în ziarul *România liberă* din 14 iunie: „La anul 1859 d. Hiotu adusese în București opera Italiană și fiindcă pe vremea aceea în teatru nu se afla nici un pictor de decoruri, cercetă aiurea, în Italia, despre unul cu pricepere îndestulătoare în arta scenografică și i se recomandă pe Labo care de îndată ce puse piciorul în țara românească se văzu că era omul meșteșugului, pensula sa atrase admirația și aplauzele tuturor cunoscătorilor și nu o dată Labo a fost chemat la rampă de către publicul nostru. De atunci rămase în țară și fu angajat la Teatrul Național de către stat, ca scenograf. În timp de 30 de ani, cât a ocupat acest post, a îmbogățit scena noastră cu decoruri vrednice de admirat.”⁴⁷ Momentul venirii în București, stabilit de Nottara, nu este certificat de documente doveditoare.

Numele pictorului Gaetano Labo apare pentru prima dată pe o listă de cheltuieli făcute pentru decoruri în luna iulie 1860⁴⁸. Printre cheltuieli apare și leafa pictorului Labo pentru șapte luni, fapt care stabilește momentul de început al activității la teatru din București în ianuarie 1860. Un act doveditor al angajării artistului este „jurnalul” ședinței Comitetului general al Teatrelor din data de 12 septembrie 1860⁴⁹. Administrația teatrului menționează că pictorul trebuie să posede: „cunoștințe speciale, și quare să fie obligat a îndeplini tote trebuințele ce se vor ivi relative la formarea atât a decorurilor noi, pentru quare și se va cumpăra materialul necesar, quot și a reparații quelor vechi, quare se vor face cu materialul său, pe lângă aqueste însărcinat și cu conservarea lor în bună stare și subt a sa răspundere”⁵⁰. În același act este menționat necesitatea angajării imediate a pictorului Labo, salariul ce i se cuvine și data de începere a contractului: „A se angaja chiar acum îndata D. Labo, cunoscut qua singur aquai quare ar putea corespuce trebuințelor que se arată mai sus, iar drept onorariu i se va plăti quâte lei șapte sute opt-zeci și cinci pe lună din fondurile Theatrelor que se află la Municipialitate cu începere de la 15 August de quând după trebuință s-a chemat în lucrare”⁵¹. În urma hotărârii luate de Comisia generală a Teatrelor Gaetano Labo apare în listele angajaților teatrului în noiembrie 1860 cu titlul de „pictor-conservator”, iar postul de ajutor al pictorului este ocupat de G. Poenaru⁵². Deși figurează în listele de plată și face eforturi să realizeze obiectele necesare stagiunii 1860/1861⁵³ într-o declarație din 20 decembrie 1860 adresată direcției teatrului, pictorul afirmă: „Este un an de când mă văd purtat cu vorbe că o să fiu angajat ca amplotat stabil al Teatrului în calitate de pictor conservator, dar această orânduire se tot prelungește”⁵⁴. Ținând cont de aceste informații, nu se poate aprecia data exactă de angajare oficială a pictorului.

Inventarele din prima parte a secolului al XIX-lea sunt o dovadă certă a refolosirii obiectelor, de improvizare de spectacole din recuzita lăsată de trupele ambulante în trecere prin București. Ioan Massoff menționează că, vreme îndelungată, teatrul românesc nu a avut decoruri pentru o anumită piesă, ci doar pentru un gen de piese⁵⁵. Din acest motiv inventarele Teatrului Național conțin obiecte plasate în „salon fundal Macbeth”, „parc Ernani”, „camera rustică Luisa Miller”, fundal „sala Othello” sau „salon fermé elegant”, bunuri folosite pentru multe piese a căror acțiune se desfășoară într-o cameră elegantă.

Listele de „decorații” care necesită reparații întocmite de conservatorul-scenograf Gaetano Labo sunt o dovadă certă a bugetului limitat acordat realizării de decoruri noi. Culisele de grădină, parc, munte sau ape făceau parte din „decorurile generice”⁵⁶, folosite la mai multe piese. Pictarea de culise noi este necesară pentru piesele cu subiecte specifice.

⁴⁷ *România Liberă*, Miercuri, 14/26 iunie 1889, Necrolog semnat pe data de 5 iunie 1889 de Cons. Nottara, Societar al Teatrului Național.

⁴⁸ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 2/1860, p. 56.

⁴⁹ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 9/1859, p. 28.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.* Documentul semnalează necesitatea angajării unui pictor competent pe o perioadă nedeterminată și îl prezintă pe Gaetano Labo ca fiind cea mai potrivită alegere. Comisia stabilește salariul care i se cuvine „cu începere de la 15 august, de quând după trebuință s-a chemat în lucrare”.

⁵² *Ibid.*, p. 36.

⁵³ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 2/1860, p. 114–116. Listă de materiale necesare „la desenu pentru montarea din nou qa mai multor opere și piese Române, ce se vor da în sezonul anului 1860/1861”.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁵ Ioan Massoff, *Teatru românesc. Privire istorică*, vol. II (1860–1880), Editura pentru literatură, București, 1966, p. 457.

⁵⁶ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 7/1861, p. 21.

Drept mărturie a muncii perseverente depuse de italianul Labo în mediul românesc stau inventarele care descriu decorurile realizate de acesta într-o primă etapă de activitate, cuprinse într-un document redactat în limba italiană. Elaborat în anul 1861, documentul conține detalii concrete privind destinația decorurilor în funcție de fiecare act al piesei⁵⁷. Semnătura lui Gaetano Labo apare și mai târziu pe inventare care enumeră și descriu succint recuzita teatrului: „Dintr-un inventar făcut de artist în magazia Naționalului la sfârșitul stagiunii 1879–1880 (continuat apoi în stagiunile 1883–1884, 1886–1887), rezultă că decorurile aflate acolo («noi, modificate, transformate, prefăcute, neservibile») erau realizate parte de Ciceri și Diosse din Paris, parte de el însuși. (...) Majoritatea sunt pânze pictate (fundaluri, plafoane, panouri, siluete, alte elemente), unele fiind «practicabile» (adică utilizabile, de exemplu o ușă, o poartă, o fereastră). Anumite precizări din inventar servesc însă mai curând la stabilirea facturii și procedeelelor montării decât a manierei în care pictorul execută decorul.»⁵⁸

Decorurile de natură romantică realizate de Gaetano Labo sunt potrivite cu repertoriul occidental. Influența romantismului european și mai cu seamă a celui francez pot fi regăsite în spectacolul scenic îmbogățit cu o suită de efecte iluzioniste, spre deliciul și admirația publicului. Dar, desigur, tot el semnează scenografia pentru numeroase spectacole cu piese românești, între care: *Banul Mărăcine*, *Traian în Dacia*, *Păstorița Carpaților*, *Boieri și ciocoi*, *Despot Vodă*, *Peste Dunăre*, *Sânziana și Pepelea*, *Fântâna Blanduziei*, *Ovidiu*⁵⁹ ș.a.

Deși Arhivele Naționale păstrează un număr mare de dosare referitoare la viața teatrală bucureșteană și la activitățile din domeniul scenografiei, cercetările sunt îngreunate de lipsa de imagini, schițe și crochiuri. Conform inventarelor, Labo realizează un număr mare de decoruri și schițe, care nu s-au păstrat în timp din cauza materialelor folosite și din cauza lipsei spațiilor de conservare sau măcar de depozitare. În *Istoria teatrului în România*, vol. II, a fost reprodusă o singură schiță – un decor pentru scena Conservatorului de muzică și declamație – realizată de Labo în anul 1870⁶⁰. Lipsa imaginilor a fost un impediment care a lăsat numele lui Labo în umbră pentru câteva decenii. Activitatea acestui mare întemeietor al scenografiei românești poate fi reconstituită cu ajutorul inventarelor care s-au păstrat. Inventarele scot la lumină nu doar fapte, ci și schițe remarcabile (Fig. 5).

În urma cercetărilor în Arhivele Naționale, am avut surpriza de a găsi un deviz de „modele” inedite semnat de un anume „rechizitor”, responsabil de rechizite pe nume I. Manuel⁶¹, care datează din anul 1879. Acestea sunt realizate cu siguranță sub îndrumarea pictorului scenograf Gaetano Labo. Schițele urmau să servească drept modele pentru obiecte scenice folosite la montarea piesei *Don Juan* de Molière. Crochiurile stângace reprezintă drăcușori înaripați (Fig. 6), modele de aripi (Fig. 7), un sicriu (Fig. 8), un model de candelabru (Fig. 9) și alte obiecte scenice (Fig. 10, Fig. 11). Deși par a fi făcute în grabă cu tuș pe hârtie simplă, acestea dovedesc cunoștințe artistice și îndemănare. Rechizitorul Manuel se mai remarcă în arta scenică în 1885, printr-un deviz căruia îi alătură modele de obiecte destinate pieselor *Ovidiu* și *Macbeth* (Fig. 12) de Shakespeare⁶². Doi ani mai târziu același nume apare într-o listă pentru „obiecte ce trebuie făcute din nou” (Fig. 13). Printre aceste obiecte se numără: „securi, spade, steag cu dragon, steag cu Sf. Nicolae”⁶³. Nu se cunoaște formația artistică a rechizitorului, cert este că activează sub coordonarea pictorului scenograf Gaetano Labo până în 1889, când la Teatrul Național vine Cristache Orologa. Acesta încheie un contract cu Direcția Generală a Teatrelor pentru postul de „requizitor”.

Activitatea bogată a lui Gaetano Labo este atestată de numărul mare de cereri pe care le face referitor la reparații de decoruri⁶⁴. El nu se limitează doar la atribuțiile sale de pictor și de conservator, ci se impune în mod evident și prin realizarea unor proiecte inovatoare care vizează arhitectura edificiului și iluminarea acestuia.

⁵⁷ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 9/1861, p. 86.

⁵⁸ Ion Cazaban, „Scenografia în secolul al XIX-lea”, *ms*, Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, p. 3.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 290.

⁶¹ A se vedea oferta lui I. Manuel, decorator, rechizitor și cartoneur („specialist în obiecte mecanice și de carton”) care a lucrat la Teatrul din Odessa și la Teatrul Național din București sub direcția lui Odobescu, Ion Ghica și Grigore Cantacuzino, prin care solicită un angajament Teatrului Național din Iași (ANB, fondul Teatrului Național, dosar 6/1905–1906, p. 24, *apud Istoria teatrului în România*, vol. II, p. 310).

⁶² ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 18/1885, p. 38.

⁶³ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 7/1887, p. 66.

⁶⁴ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 2/1860, p. 77, 113, 114, 123, 143, 149.

În mai multe inventare și cereri de materiale, Gaetano Labo subliniază lipsa de profesionalism a persoanelor angajate și starea precară a Teatrului Mare. Claritatea sugestiilor sale denotă experiența lui de scenograf și abilitățile de conservator. În anul 1861 tot Labo propune un proiect de reformare a teatrului care vizează realizarea și păstrarea de decoruri, iluminarea, construirea unor camere anexe pentru magazie sau desființarea lojilor de pe scenă, întrucât ele distrugau efectul optic. În privința realizării decorurilor artistul menționează: „Este necesariu a se afla pânză pregătită toate spre a se pune în lucrarea de zugrăvit pentru fiecare reprezentație, iar pentru operile care au necesitate de decorații și mașinării completate, cată să se stabilească înaintea trimiterii în Italia pentru formarea companiei, spre a se săvârși la timp și alle pune în magazie ca la trebuința să se afle gata, căci neîncetatele probe și reprezentații Române și Italiene nu permitu pictorului timpul necesarii pentru săvârșirea lor.”⁶⁵

Fragmentele de documente citate reflectă situația precară în care se află Teatrul Mare din București către 1860 și viziunea inovatoare a pictorului italian, ce a reușit să ridice arta scenografică la un nivel occidental în pofida multor probleme organizatorice și financiare.

Problema de la Teatrul cel Mare în perioada de început era lipsa de spațiu pentru realizarea și conservarea de decoruri. Rapoartele „Comisiei de Ruine” scot la lumină starea proastă de conservare a obiectelor din magazie și a culiselor montate. Arhitectul George de Gaudi face în 1857 o revizie a tuturor decorurilor care se păstrează în magazia teatrului, estimând starea în care se găsesc și proveniența lor⁶⁶. Date relevante care descriu starea decorurilor conțin și rapoartele pictorului Gaetano Labo. Interesul este dovedit de o mulțime de cereri de finanțare⁶⁷ sau de proiecte pentru îmbunătățirea condițiilor de păstrare a obiectelor și de renovare a clădirii⁶⁸.

Cercetarea listelor de materiale necesare reparației sau realizării de decoruri este o dovadă că obiectele erau ușor deteriorabile, de exemplu: „24 scânduri groase, 5 oacă de cleiu, 10 coți de pânză groasă, 48 coale de hârtie vânătă, 2000 cui de sârmă tare etc.”⁶⁹. Listele de inventar se datorează muncii conservatorilor care țineau să stabilească starea decorurilor și să prevină deteriorarea lor⁷⁰.

Gaetano Labo, după o lungă perioadă petrecută la Teatrul Național⁷¹ unde își etalează cunoștințele temeinice în domeniul picturii, al conservării, al arhitecturii și al mașinărilor, cere spre sfârșitul vieții o dovadă a activității sale la Teatru pentru „a-o prezenta Corpurilor Legiuitoare de la care Solicită Naturalizarea”⁷². Această scrisoare dovedește că Labo, după treizeci de ani în spațiul bucureștean, dorește să primească cetățenia română, semn al devotamentului pentru această țară. Drept răspuns la această cerere, secretarul direcției Teatrelor redactează o adeverință înregistrată pe data de 18 aprilie 1889 în care face o prezentare a lui Labo, enumerând meritele de care a dat dovadă lucrând pentru instituția teatrală: „După cererea făcută Direcțiunii Generale a Teatrului de către domnul Gaetano Labo, pictorul decorator al Teatrului Național prin petiția înregistrată la N. 186. Se certifică printraceasta că D. Labo, pictor-scenograf în timp de 29 de ani, de când ocupă neîntrerupt funcția de Pictor a adus cele mai însemnate servicii Teatrului; Domnia sa a fost adus în București de la deschiderea Teatrului în Anul 1853 (sic!), spre a completa decorurile și a le apropia de scena noastră compund și esecutând o sumă de decoruri în toate genurile și stilurile precum din piesele *Neagoe Vodă Basarab*, *Roma învinsă*, *Fântâna Blanduziei*, *Ovidiu*, *Marțial*, *Pigmalion* și altele. Domnul Labo s-a distins în funcțiunea sa prin talent și conduita sa esemplară. Domnia sa a conservat fără leafă și fără a fi atribuția Dumisale de la 1860 și până la 1876 Mașinăriile Teatrului și tot întracestea a fost Director de Mașinării în mai multe rânduri pentru care servicii a fost onorat cu Medalia Serviciului

⁶⁵ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 9/1861, p. 24.

⁶⁶ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 1/1853.

⁶⁷ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 2/1860, p. 50.

⁶⁸ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 9/1861, p. 24.

⁶⁹ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 5/1859, p. 8.

⁷⁰ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 21/1873, p. 127. În cuprinsul inventarului de decoruri, mașinării și costume de la 1860–1878, G. Labo menționează într-un raport: „este de observat că decorurile făcute pe pânză de americană, carton și hârtie sunt întocmai cum n-ar fi trebuit, pentru că acest material nu este bun de păstrat ca dotă unui teatru, mai cu seamă ca acel din București, unde spectacolele se succed repede, unde și teatru este în lipsă de comoditate necesară, unde nu este o magazie mare bine făcută și fără ingrasie, o odaie pentru frânghii, odăi pentru mașinării de rezervă și un atelier convenabil pentru pictori și mașiniști□.

⁷¹ În anul 1864 Teatrul cel Mare devine instituție publică de cultură și, printr-un decret semnat de primul ministru Mihail Kogălniceanu, „s-a hotărât să se ia pe contul statului și să devină instituție națională”. Mai târziu, în anul 1875, Alexandru Odobescu, director al teatrului, pune pe frontispiciu numele instituției: Teatru Național.

⁷² ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 10/1889, p. 23.

Credincios Clasa I în anul 1879, septembrie 12, în decretul N. 266 iar în anul 1881 a fost decorat de Majestatea sa Regele cu ordinul de Cavaler al Coroanei României prin decretul N. 115 din același an. Direcțiunea dar eliberează acest act spre a servi de document la necesitățile sale.”⁷³

La puțin timp Gaetano Labo moare, probabil fără să obțină cetățenia română, dar a rămas în istoria artei scenografiei ca un patriot convins. Despre decesul pictorului nu se scriu prea multe în actele păstrate în arhive. În urma acestui deces, pe 12 iunie 1889 membrii unei comisii financiare sunt rugați să se prezinte la Teatru pentru a lua în primire inventarul decorurilor și tot materialul aflat în magazia de decoruri⁷⁴. Presupunem că trupul neînsuflețit al pictorului a fost depus la cimitirul Bellu catolic din București unde se află și mormântul muzicianului Ludwig Wiest⁷⁵, decedat în același an cu pictorul. Apropierea profesională dintre acești doi protagoniști ai Teatrului Național ne determină să presupunem că ar fi putut fi înmormântați în aceeași parcelă, fapt nedovedit însă de cercetările lui Bezviconi⁷⁶.

După decesul lui Gaetano Labo, postul de pictor scenograf al Teatrului din București este ocupat de Romeo Girolamo, angajat oficial la 15 septembrie 1889 pentru o perioadă de trei ani. Pictorul se face remarcat de către public prin gustul pestru fastuos, sensibilitatea pentru culoare și efecte spectaculoase de mecanică a scenei. Contribuția artistului este frecvent semnalată și în ziarele de epocă unde este îi este apreciat talentul prin cronici laudative. Dovadă a competenței profesionale și a ingeniozității artistice este și oferta repetată pe care i-o face Școala de Belle-Arte în vederea instituirii unei catedre de artă decorativă. În prima etapă de activitate Romeo Girolamo înprospătează și îmbogățește scenografia unor spectacole precum *Despot Vodă*, *Fântâna Blanduziei*, *Ovidiu* sau chiar *Hamlet*. În anii ce urmează se bucură de succes și *Macbeth* (1896), *Romeo și Julieta* (1897), *Ruy Blas* (1898) și piesa montată în premieră *Iulius Cezar* (1901) care este apreciată de criticul de la *L'Indépendance Romaine* pentru „autenticitatea decorurilor cerute de epocă și acțiune”⁷⁷. Pe lângă decorurile noi pictorul se obligă să transforme, repicteze și repare obiecte care să servească la mai multe piese. Nevoia artistului de a exploara, spiritul boem caracteristic și comenzile din afara teatrului devin motivul unor concedii prelungite ce duc la nerespectarea termenelor și la nemulțumirile lui Nottara-director de scenă. Același motiv va stârni pe viitor un conflict cu Carol Davila, care-i va duce și la rezilierea contractului în 1905. Raportul lui Pompiliu Eliade menționează faptul că, după experiența bucureșteană, pictorul se angajează în Italia la Teatrul San Carlo din Napoli. Numele său re apare în 1911 într-o scrisoare de la Milano adresată de pictor Direcției Teatrelor din București, solicitând colaborarea pentru deschiderea unui curs de teatru.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea Teatrul Național din București se remarcă printr-un repertoriu bogat și o echipă capabilă să monteze piese comparabile cu cele occidentale. O dovadă a acestui progres o reprezintă inventarele păstrate care conțin o descriere amănunțită a recuzitei scenice. În rândurile publicului se remarcă un gust sporit pentru teatru, ceea ce a dus la deschiderea multor teatre mici în grădinile de vară ale Bucureștiului, precum Stavri, Rașca, Dacia sau Union Suisse. În urma acestor schimbări Teatrul Național se remarcă prin încercarea de a atrage prin diversitate, calitate și originalitate. Munca scenografului este apreciată de contemporani, după cum menționează și Nottara: „Labo se dete cu totul la scenografie, meșteșug greu, al cărui scop este reprezentarea obiectelor în perspectivă, foarte căutat mai cu seamă, în timpul de față când realitatea pe teatru este de o însemnătate netăgăduită, căci dacă dramaturgul și actorul lucrează de comun acord, făcând să trăiască patima și subiectul piesei ce ambii reprezintă unul prin scris și celălalt prin interpretare, tot așa scenograful îi ajută pe amândoi, alcătuind decoruri ieșite de sub pensula cea groasă, condusă de mâna cea dibace, dând culoarea locală subiectului ce se reprezintă pe scenă.”⁷⁸

⁷³ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁴ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 14/1889, p. 24.

⁷⁵ Ludwig Wiest, născut la 25 noiembrie 1819 în Viena. Urmează cursul de violină cu Böhm și de compoziție cu Simion Sechter la Conservatorul din Viena. Din 1838 vine în țară la cererea domnitorului Ghica Vodă și rămâne în slujba Teatrului Național până în 1889 când moare. (vezi Mihail Poslușnicu, *Istoria muzicii la români. De la Renaștere până'n epoca de consolidare a culturii artistice*, Editura Cartea Românească, București, 1928, p. 280)

⁷⁶ Gheorghe Bezviconi, *Necropola capitalei. Dicționar enciclopedic*, ediția a II-a, revăzută și completată, Ed. Museum, Chișinău, 1997.

⁷⁷ *Istoria teatrului în România* (1971), vol. II, p. 307–309.

⁷⁸ A se vedea *supra*, nota 47.

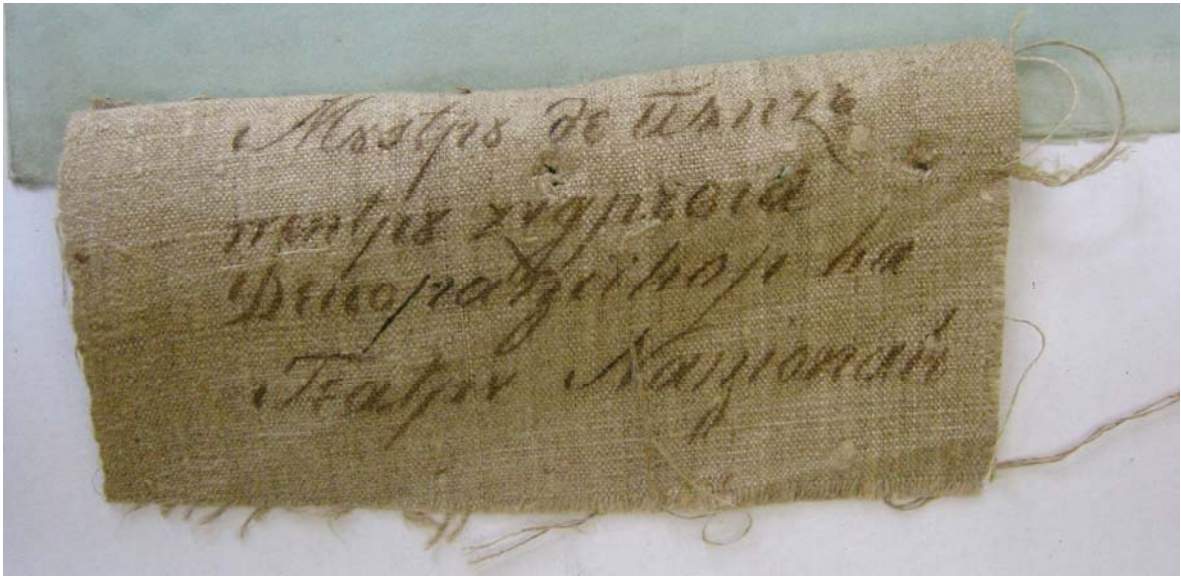


Fig. 1 – Mostră originală de pânză pentru decorurile ce urmau să fie realizate de către Joseph Mühldorfer.

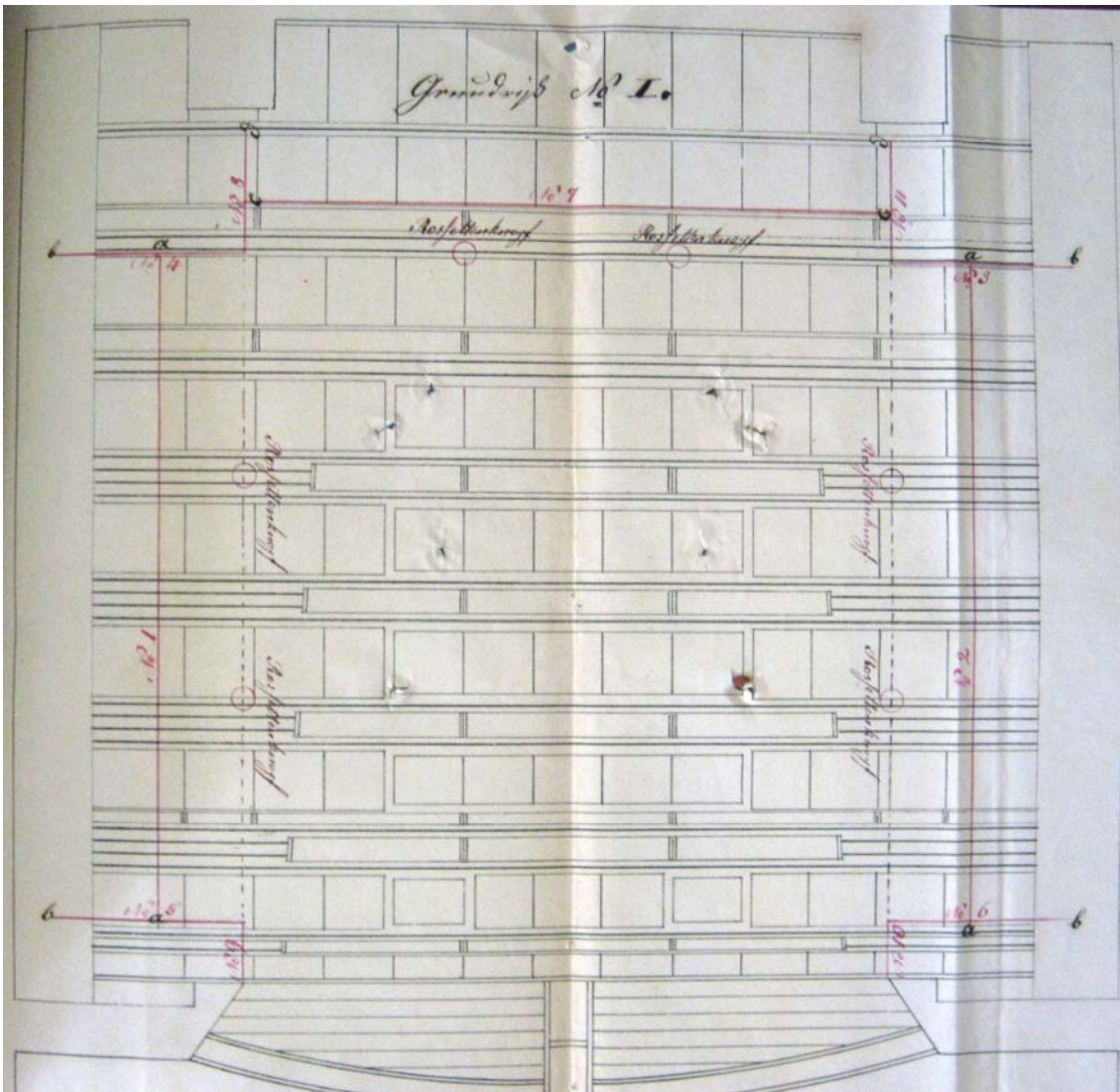


Fig. 2 – Planul nr. I realizat de Joseph Mühldorfer pentru salonul de bal, 1853 (Arhivele Naționale din București, fondul Ministerului Lucrărilor Publice).

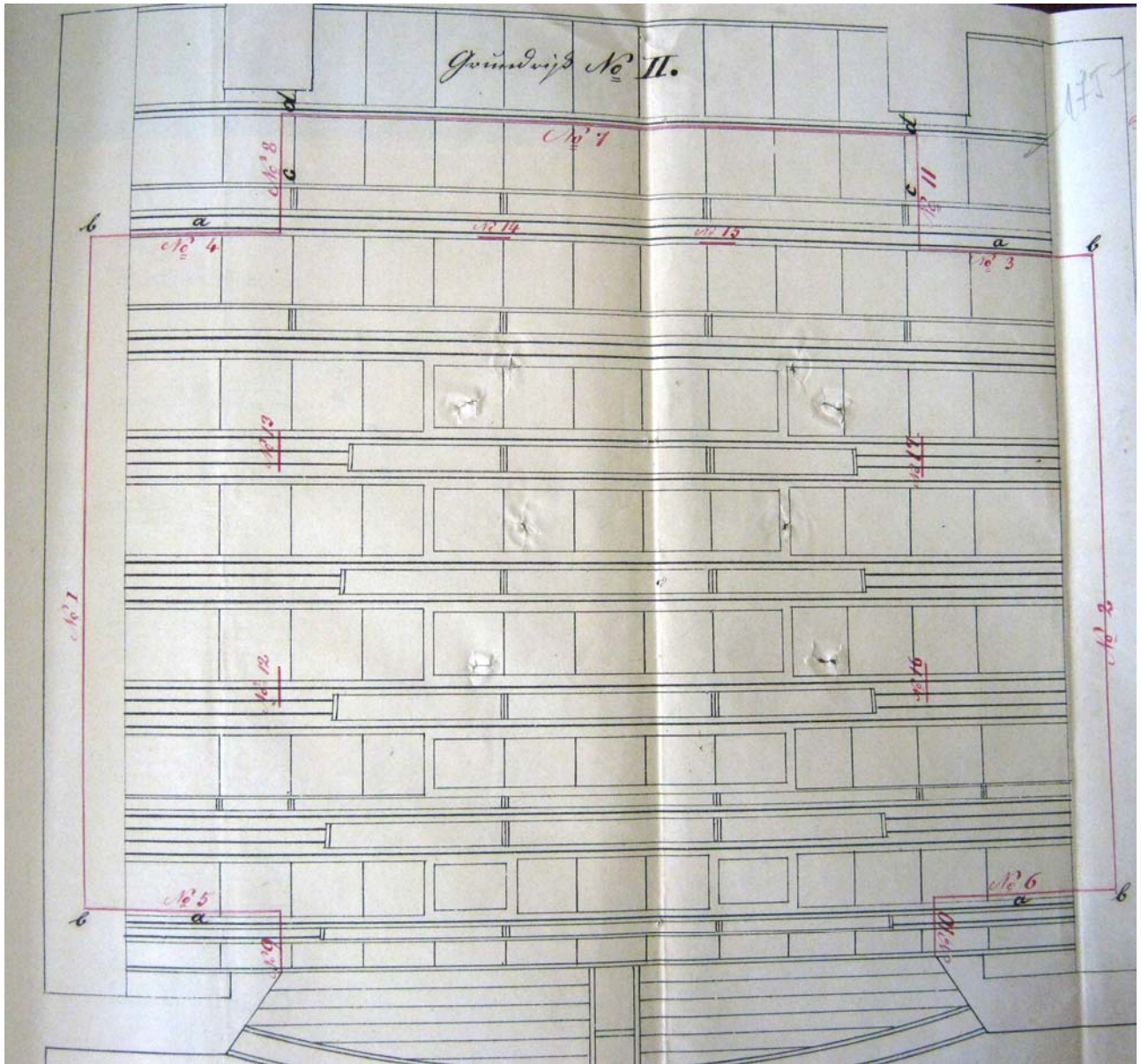


Fig. 3 – Planul nr. II realizat de Joseph Mühlendorfer pentru salonul de bal, 1853
(Arhivele Naționale din București, fondul Ministerului Lucrărilor Publice).

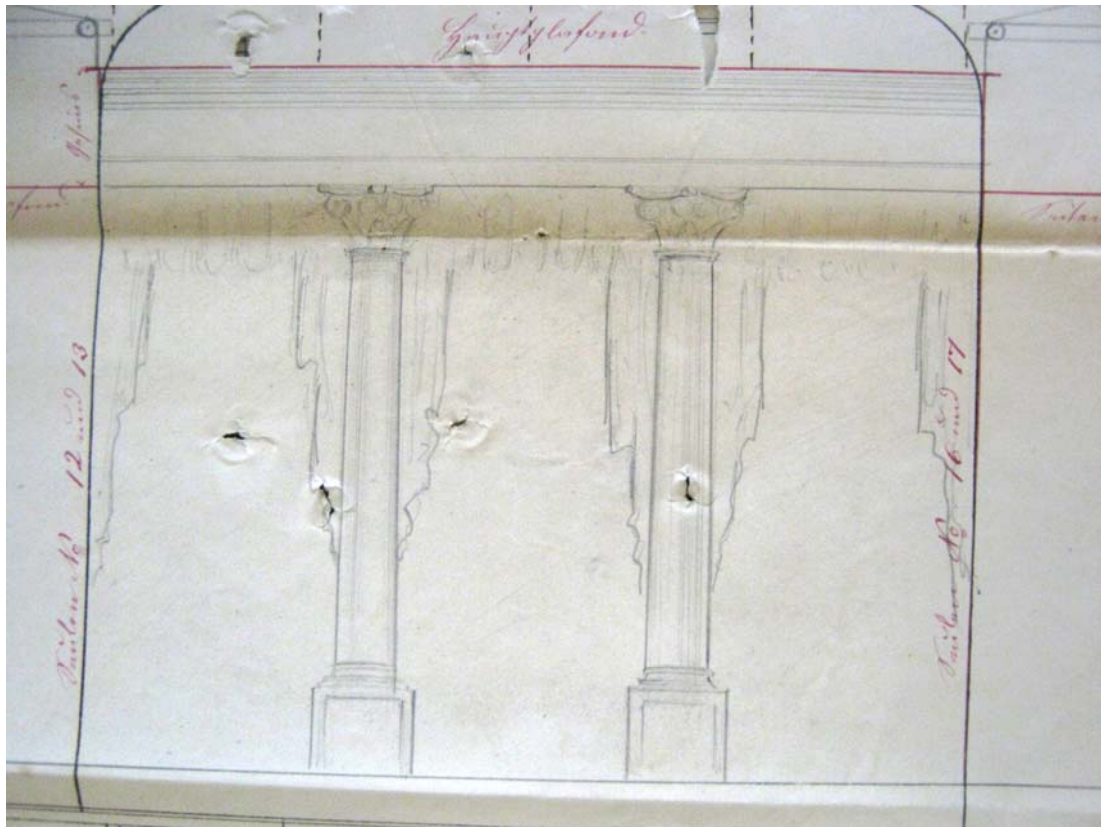


Fig. 4 – Schițele unor coloane care serveau drept reper din planul realizat de Joseph Mühlendorfer, 1853 (Arhivele Naționale din București, fondul Ministerului Lucrărilor Publice).

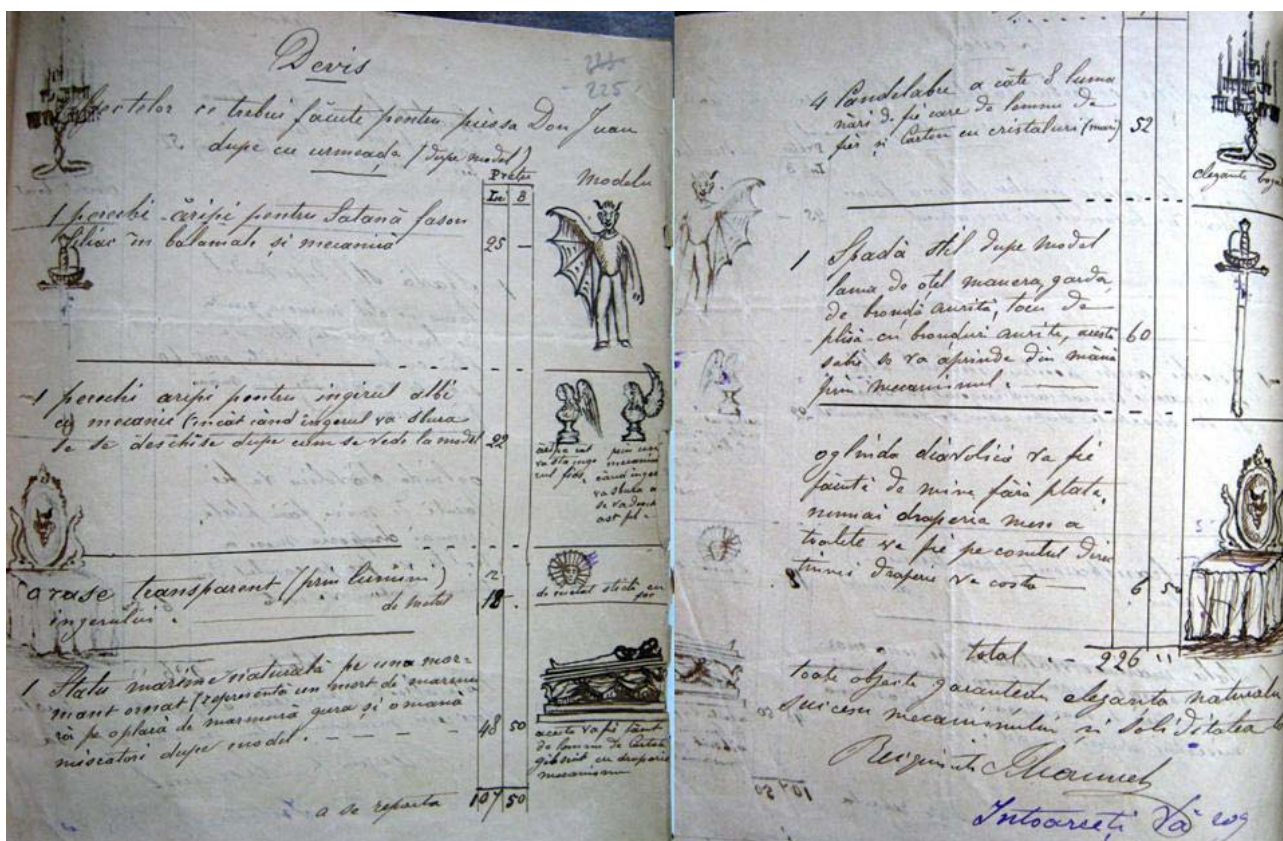


Fig. 5 – Caiet de schițe realizat de „requizitorul” I. Manuel, 1879 (Arhivele Naționale din București, fondul Teatrului Național).



Fig. 6 – Modele de aripi pentru „Satană”, piesa *Don Juan* de Molière, 1879.



Fig. 7 – Modele de aripi de înger alb cu mecanism pentru piesa *Don Juan* de Molière, 1879.



Fig. 8 – Model de sicriu cu ornament pentru piesa *Don Juan* de Molière, 1879.



Fig. 9 – Model de candelabru cu 8 lumânări pentru piesa *Don Juan* de Molière, 1879.



Fig. 10 – Model de spadă pentru piesa *Don Juan* de Molière, 1879.



Fig. 11 – Model de oglindă „diabolică” pentru piesa *Don Juan* de Molière, 1879.

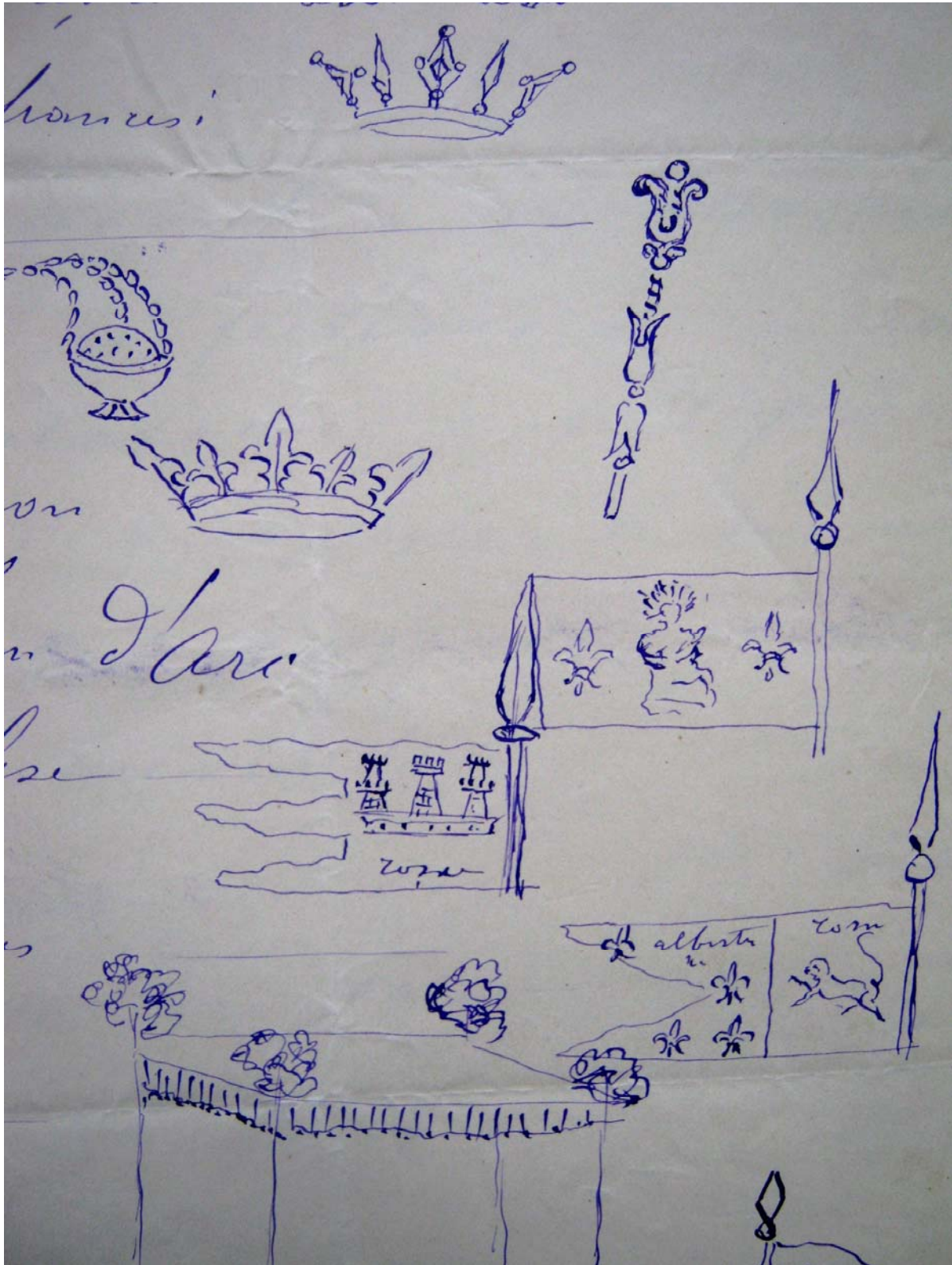


Fig. 12 – Schițe pentru piesele *Ovidiu* și *Macbeth* realizate de I. Manuel, 1885
(Arhivele Naționale din București, fondul Teatrului Național).



Fig. 13 – Schițe pentru diferite obiecte ce „trebuie făcute din nou”, 1887
(Arhivele Naționale din București, fondul Teatrului Național).

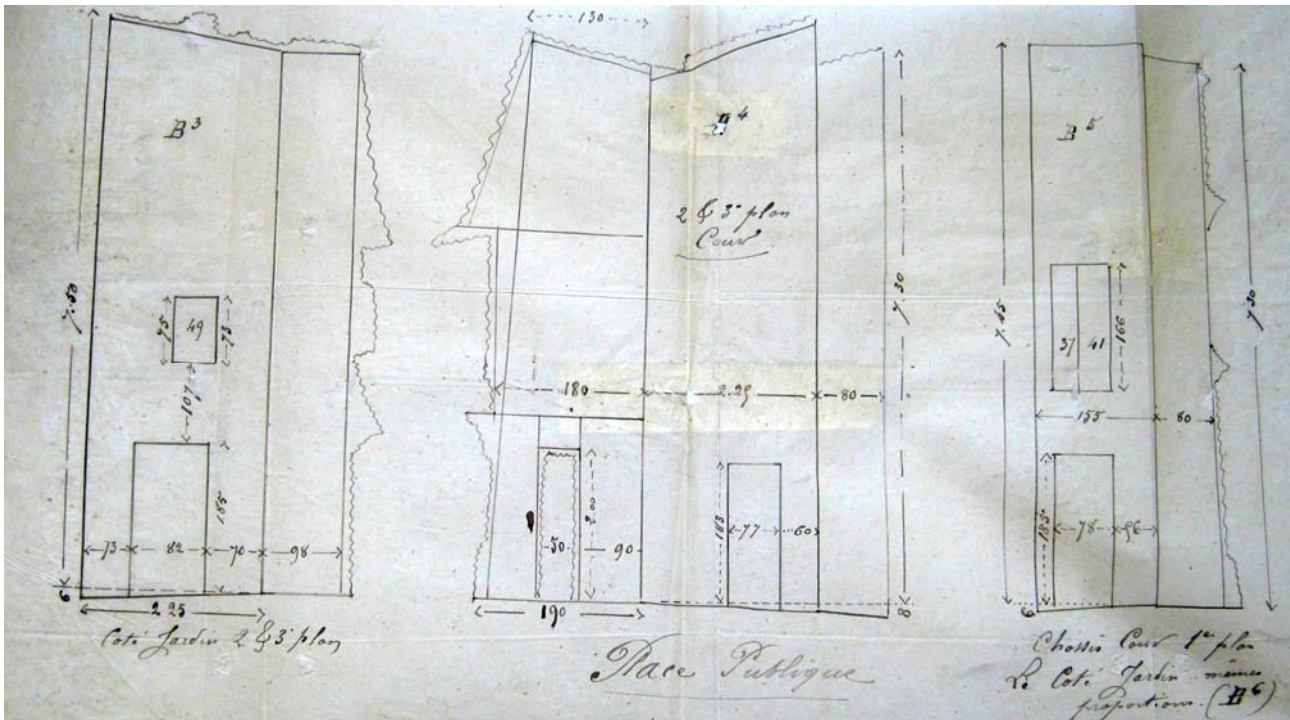


Fig. 14 – Planul pentru o piață publică propus de atelierul Diosse & Fils, 1875
(Arhivele Naționale din București, fondul Teatrului Național).

În concluzie, decorul din secolul al XIX-lea se remarcă prin predominanța picturii pe pânză care constituie punctul de atracție pentru spectatorul curios să descopere mecanismul scenic reprezentat fie de culise, fie de pereți mișcători sau de cortine impresionante. Preocuparea conservatorilor pentru păstrarea și repararea decorurilor este o dovadă că acestea erau în număr mic, insuficient pentru a asigura montarea tuturor pieselor din repertoriul propus. Rapoartele realizate de „Comisia de Ruine” sau de Arhitecții Teatrului la jumătatea secolului al XIX-lea, în care aceștia descriu starea decorurilor din magazine, nemontate niciodată de la venirea lor din Viena sau Mannheim și aflate în stare proastă, reflectă neprofesionalismul nucleului administrativ al Teatrului Mare din București. Progresul artei scenografice în mediul bucureștean se datorează contribuției avute de antreprenorii trupelor străine care au invitat pictori-scenografi de valoare, formați în domeniul artei scenografice în lumea europeană.

În afara contractelor încheiate cu artiști scenografi angajați pentru o perioadă mai lungă, instituția teatrală avea contracte de colaborare cu ateliere de decoruri din Paris, precum atelierul lui Ciceri și atelierul Diosse & Fils. Mărturiile scrise păstrează o listă amplă de obiecte scenice însoțită de schițe tehnice (Fig. 14)⁷⁹ trimisă de firma Diosse & Fils în anul 1875. O altă colaborare temporară se stabilește în anul 1885 cu pictorul Giuseppe Mezzadri, care adresează o cerere pentru culori spre a reda: „un orizont de noapte, 2 culise, 2 sufițe și un orizont de ziua, 6 panorame și 3 sufițe”⁸⁰. Tot din anul 1885 se păstrează corespondența care atestă cumpărarea de obiecte de la „rechizitorul” Luigi Capuzzo din Veneția⁸¹. Achiziționarea de obiecte din Occident și invitarea unor antreprenori străini la București aveau ca scop îmbogățirea recuzitei scenice. Un caz de acest gen are loc în anul 1892, când este încheiat un contract de colaborare cu antreprenorul Hans Heidenreich pentru montarea piesei *Călătorie în jurul pământului în 80 de zile* de D’Ennery și Jules Verne, muzica de Soupe⁸². Antreprenorul se obliga să pună la dispoziția direcției

⁷⁹ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 12/1875, p. 95.

⁸⁰ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 8/1885, p. 21.

⁸¹ ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 18/1885, p. 111. Numele rechizitorului Luigi Capuzzo apare într-o cerere de bani, semnată de Ilie Bergher pe data de 25 februarie 1885. În același dosar, la pagina 93, se păstrează o listă cu obiectele realizate de Luigi Capuzzo.

⁸² ANB, fondul Teatrului Național, dosarul 4/1892, p. 126. La articolul III al contractului încheiat între Direcția Generală a Teatrelor și Domnul Director Hans Heidenreich se menționează: „Decorurile vor avea cel puțin zece metri lățime și șapte și jumătate metri înălțime și vor fi toate curate și în bună stare, de asemenea și toate accesoriile, orice decor sau alt obiect necesar ar lipsi Dl. Heidenreich se obligă a-l înființa îndată în socoteala dumisale. Toate aceste lucruri vor trebui să fie puse la dispozițiunea Direcției Generale a Teatrului Național cu opt zile înaintea primei reprezentațiuni care va fi la 3/15 februarie.”

generale a Teatrului Național din București decorurile și recuzitele „decorative” și toate obiectele necesare, precum și partitura și părțile de orchestră pentru reprezentarea întregii piese.

Contractele menționate mai sus demonstrează tendința instituției teatrale de a menține relații de colaborare cu artiști scenografi străini pentru introducerea unor tradiții occidentale în mediul bucureștean. Activitatea artiștilor scenografi pe parcursul secolului al XIX-lea este atestată de documentele și de schițele păstrate la Arhivele Naționale. Inventarele și proiectele propuse de aceștia dezvăluie un traseu de evoluție activ.

În concluzie, arta scenografică la București se naște și evoluează într-o ambianță fertilă. Evenimentele politice care susțin dezvoltarea relațiilor cu Occidentul contribuie la crearea unui mecanism administrativ stabil. Eforturile unor străini de a clădi în inima Bucureștiului un model cultural occidental reprezintă una din cele mai semnificative realizări ale epocii.

