



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI



HISTORIA ARTIUM

1/2014

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
HISTORIA ARTIUM**

1 / 2014

January – December

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES

HISTORIA ARTIUM

EDITORIAL OFFICE: 1st Kogălniceanu Str., Cluj-Napoca, ROMANIA, Phone: +40 264 405300

GENERAL EDITOR:

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

EDITORIAL BOARD:

Professor NICOLAE SABĂU, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Professor VIORICA GUY MARICA, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Professor KOVÁCS ANDRÁS, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Lecturer IOANA RUS-CACOVEAN, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Lecturer KOVÁCS ZSOLT, Ph.D., Faculty of History and Philosophy,
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

COORDINATOR EDITOR:

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

COLLABORATOR:

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

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

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

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 59 (LIX) 2014
DECEMBER
1

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

1

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

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

NICOLAE SABĂU, Avatar. Seminarul și catedra de istoria artei a Universității din Cluj în anii de refugiu sibian (1940-1945) * *Avatar. The Art History Seminary and Department of the University of Cluj during the Years of Refuge in Sibiu (1940-1945)* 5

OLENA YAKYMOVA, The Image of Human in the Ukrainian Church Paintings in Eastern Galicia (Halychyna) during the First Third of the 20th Century: the Expression of Inner Changes * *Imaginea omului în pictura bisericilor ucrainene din Galiția de est, în prima parte a secolului XX: expresia schimbărilor interioare* 67

RADU POPICA, Contribuții cu privire la portretul lui Oprea Țârcă * *Contributions Regarding the Portrait of Oprea Țârcă* 89

GUDRUN-LIANE ITTU, Zum 125. Geburtstag der Malerin und Grafikerin Trude Schullerus (1889-1981) * *125 de ani de la nașterea lui Trude Schullerus (1889-1981), pictoriță și graficiană* 97

AURA COMĂNESCU (PINTEA), Contribuții ale evreilor din Maramureș în domeniul artistic * *Contributions in the Arts of the Jews from Maramureș* 113

ALEXANDRU AVRAM, An Architectonical-Historical Study for the Remodulation Project of the Houses on the Andrei Șaguna Street no. 11, 13, 15 from Sibiu * *Studiu arhitectonico-istoric pentru proiectul de remodelare a caselor de pe str. Andrei Șaguna nr. 11, 13, 15 din Sibiu* 127

PETRA RAU, Alexandru Mihai.....	141
PETRA RAU, Florentina Mihai-Bonta	171
ANDREA RAGUSA, L'istituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali in Italia. Progetti di studio e dibattito parlamentare intorno al Decreto 14 dicembre 1974 n° 657 * <i>Înființarea Ministerului pentru Bunuri Culturale și Ambientale în Italia. Proiecte de studiu și dezbateră parlamentară în jurul Decretului nr. 657 din 14 decembrie 1974</i>	197

AVATAR. SEMINARUL ȘI CATEDRA DE ISTORIA ARTEI A UNIVERSITĂȚII DIN CLUJ ÎN ANII DE REFUGIU SIBIAN (1940-1945)*

NICOLAE SABĂU**

ABSTRACT. *Avatar. The Art History Seminary and Department of the University of Cluj during the Years of Refuge in Sibiu (1940-1945).* The author of the present study returns to the history and activity of some of the faculties of the University of Cluj that were forced into exile after the Vienna Dictate (30.08.1940). Since the first year of its refuge, this higher education institution proved to be a solid and indubitable example of organization and scientific creativity. The five vital functions of the university, *scientific creativity, instruction, education, university life, and university extension*, components of a living and “*life-giving*” organism, have reached fulfillment despite the harsh conditions of the interim government during the war. The faculties, the university library, the personnel of the university institution, of all categories, and the museums, except for the Faculty of Science that was moved to Timișoara, were all relocated into adequate buildings in a very short period; all specialties were provided with suitable locations, so that a “wondering university”, a peregrine school became, with the support of the Romanian State, a self-standing university that was to initiate in Sibiu a new tradition of Romanian higher education. The documents preserved in the archive of the Art History Seminary and Department of the Faculty of Philosophy and Letters have eased the close reconstruction of the university course curriculum, for each semester, during the entire length of the refuge period, taught by Professor Coriolan Petranu (1893-1945). There was also the series entitled *Lectures of Introduction to University Life* and *Synthesis Lectures on the Realities of Romanian Cultural Life*, organized at the initiative of the rector of that period, Prof. Iuliu Hațieganu, held by invited professors specialists in a wide array of disciplines among which art history was especially consistently present. One can also add the cultural propositions and activity of the ASTRA and of the “Gh. Șincai” History Studies Group and the significant popularity of such activities organized by new

* Studiul revizuit și completat, în special cu documentele originale din Arhiva Petranu, reprezintă ultimul capitol al autorului din volumul *Istoria artei la Universitatea din Cluj, vol. I (1919-1987)*. Coord. N. Sabău. (N. Sabău, C. Simon, V. Țoca), Presa Universitară Clujeană, 2010, pp. 269-310.

** *Profesor universitar. Departamentul de Istorie Medievală, Premodernă și Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, nicolaesabau@personal.ro*

research centers such as the *Center for Transylvanian Studies* founded in the summer of 1942. The present paper recalls the lectures held by reputed scholars, Romanian and foreign (Italian and German) professors, the collaboration with ecclesiastic institutions from Romania (deaneries, bishoprics), with some international forums such as the International Bureau of Education in Geneva, the specialized expertise reports in the field of religious painting, and the collaboration with the Royal Foundations Review [Revista Fundațiilor Regale], but also the publication of the volume entitled “Siebenbürgen”, written by a group of Romanian historians and launched in Sibiu on 20.02.1943. A significant part of the present paper focuses on the correspondence collection of Prof. Petranu with Romanian and European art historians involved in the research of visual arts from Romania between the medieval and contemporary periods. The author presents in details the dark period of censorship, exacerbated in the final year of the world war, with the long lists of forbidden books, but also the pressure and oppression of the “new authorities”. Prof. Al. Procopovici’s case, director of the Museum of the Romanian Language from Cluj, is the first relevant example. The study presents a short overview of the life and activity of the Art History Seminary and Department during the five years of refuge (1940-1945).

Keywords: 1940-1945 Refuge, the University of Cluj in Sibiu, the Art History Seminary, course curriculum, scientific creativity, university life, conferences

În discursul său de inaugurare al anului de învățământ 1941-1942, al doilea an al refugiului Universității clujene la Sibiu, Rectorul *Almei Mater Napocensis*, Profesorul Iuliu Hațieganu, a marcat cu fermitate cele cinci funcții vitale ale programului universității: *creația științifică, instrucție, educația, viața universitară și extensiunea universitară*¹, componente ale unui organism viu și „dătător de viață”, funcții aflate într-o armonică interdependență creatoare, funcții valabile de altfel și azi.

Vreme de un an de la solemnitatea deschiderii Universității „Regele Ferdinand I” din Sibiu (10 noiembrie 1940) și ședința solemnă din sala Teatrului Municipal din orașului de pe Cibin (1 noiembrie 1941), această instituție de învățământ superior a dovedit o serioasă și incontestabilă pildă de organizare și de creație științifică. De altfel refugiul sibian și timișorean era socotit un provizorat iar întoarcerea la Cluj a fost visată și gândită chiar din prima zi a plecării.

¹ Dr. Iuliu Hațieganu, *Un an de muncă în serviciu neamului. Dare de seamă asupra anului 1941/42*, în “Anuarul în al doilea an de refugiu 1941-1942”. Universitatea “Regele Ferdinand I” din Cluj-Sibiu, Tip. “Cartea românească din Cluj”, Sibiu 1943, p.26.

În acest răstimp extrem de scurt, facultățile, biblioteca universitară, întregul inventar și personalul instituției universitare, de toate categoriile, cu excepția Facultății de Științe, mutată la Timișoara, au beneficiat de locații adecvate; de la Clădirea centrală (Sibiu, str. Carmen Sylva 3 b), străjuită de statuia lui Andrei Mureșanu, opera sculptorului Medrea, edificiu monumental în care s-au instalat Rectoratul, Decanatele facultăților de Drept, Litere și Medicină, *Institutul de studii clasice*, Muzeul Etnografic și Biblioteca Centrală Universitară, la Palatul Clinicilor, de la Spitalul Public la Institutele Facultății de Medicină "Victor Babeș", de la Institutul de Istorie, cu nou înființatul Centrul de studii transilvane, la Muzeul Limbei Române, de la Institutul de Igienă la Căminele studențești (căminul studentelor „Astra”, căminul studenților „Avram Iancu”, Cantina studențească, Căminul de munte din Păltiniș, Casa Studențească), toate aceste specializări și-au găsit edificiile potrivite, astfel că o „universitate rătăcitoare” o școală peregrină a devenit, cu sprijinul statului român, o universitate deplin stătătoare, ce va inaugura la Sibiu, o tradiție nouă a învățământului universitar românesc.²

Catedra și Seminarul de Istoria artei, un organism unitar, și-a început activitatea din refugiu la 1 noiembrie 1940. „Programul Cursurilor și seminariilor pe anul școlar 1940-1941” al Facultății de Filosofie și Litere înregistrează la secțiunea „Conferința de migrațiune a popoarelor barbare”, cursul și seminarul Prof. Coriolan Petranu (marți, miercuri, vineri) despre *Istoria artei medievale*.

Anul 1940 este mai puțin prezent în Arhiva Seminarului și a Catedrei de Istoria artei.³ Câteva facturi ale Casei de Editură, „Minerva S.A. Cluj” (25, 30 mai

² *Ibidem*, pp. 198-226.

³ C. Petranu, adeptul genului epistolar, dezvoltă cu aceeași râvnă legăturile colegiale cu specialiștii români sau străini. Dintre scrisorile expediate în anul 1940 menționăm pe aceea adresată profesorului Karl Kurt Klein (1897-1997) filosof și istoric, titularul catedrei de limbă și literatură germană de la Universitatea din Cluj, care a promovat deschiderea, receptivitatea și înțelegerea față de valorile științei și culturii românești, germane, maghiare și universale. Opera și vasta sa corespondență stau drept mărturie. Cele câteva scrisori schimbate cu C. Petranu vizează probleme de specialitate (recenzii, polemici cu Holzträger pe marginea lucrării lui H. Phleps, *Ost-und westgermanische Baukultur*, Berlin 1934, studii etc.), dezbătută începând cu anul 1936 și până în anul 1940. Cea din urmă epistolă, datată 12 aprilie 1940, reprezintă o amară constatare a istoricului de artă român în fața răutăților și a intrigilor unor colegi care-i minimalizau valoarea și aprecierea de care s-a bucurat în mediile culturale germane, cât și alegerea sa în Academia Germană din München: „*Stimate Domnule Coleg (Karl Kurt Klein, n.n.), sunt în drum spre Germania și mă folosesc de întârzierea trenului, ca să Vă mulțumesc pentru prețioasele informații (...). Cinstea ce mi s-a făcut de către Academia germană m-a îmbucurat mult, sunt fericit, că munca și năzuințele mele au fost apreciate la München. M-a indispus însă faptul, că anumiți colegi inactivi caută să scadă aprecierea mea, punând în circulație șvonuri, că alegerea mea ar fi mai mult chestie de propagandă decât de merite și că Academia Germană din München nu ar fi o instituție serioasă de știință la nivelul celeia din Berlin etc. Vă comunic aceasta confidențial ca unuia, care ca membru cunoașteți mai bine situația, ca să vă previn și să puteți să fiți gata cu răspunsul în caz dacă ar îndrăzni să vă spună ceva și Dumneavoastră acest lucru (...).*” Karl Kurt Klein 1897-1997. *Corespondență*. Coordonator: Ioan Dordea. Editura Clusium 1997, pp. 294-295.

1940) certifică continuarea achiziției, a comenzii cărților de specialitate, într-un număr de 13 volume.⁴

În primul semestru a anului școlar 1940-41, cursurile de istoria artei s-au ținut în localul Școlii militare din Sibiu. Dintr-o scrisoare semnată de arhiepiscopul Nicolae al Arhiepiscopiei ortodoxe române de Alba-Iulia și Sibiu aflăm despre propunerea înaintată de Profesorul C. Petranu (28 noiembrie a.c.) „*privitoare la cursul de istoria artei bisericești cu proiecțiuni pe care-l ținea Marția și Mercuria*”, „*ca studenții Academiei teologice să asculte acest curs*”.⁵

Programa anului universitar 1941-1942 înscria cursul și seminarul Prof. C. Petranu referitor la *Istoria artei italiene în epoca Renașterii*.⁶ În același an universitar la inițiativa Rectorului, Prof. Iuliu Hațieganu s-au inițiat „**Prelegeri de inițiere în viața universitară și de Sinteză asupra realităților de viață culturală românească**” dezvoltate în cadrul programului educativ. Deosebit de variate, aceste prelegeri ținute în sala mare a localului „Dragalina” (Sibiu str. O. Goga, nr. 28) cuprindeau teme precum „*Cercetarea și spiritul științific în Universitate*” (Conf. I. Crăciun), „*Problemele studențești în Universitate*” (Dr. T. Todoranu), „*Studentul în societate*” (Prof. L. Rusu), „*Biruința Mântuitorului în inimile studenților*” (Pr. A. Nanu).

Conferințele de inițiere, focalizate pe specializări, au fost susținute de cele mai importante personalități universitare în domeniu, de la Facultatea de Drept fiind invitați profesorii C. Negrea, A. Ionașcu, G. Sofronie și E. Speranția (*Juristul în fața societății*). O echipă remarcabilă propunea teme speciale și interdisciplinare la Facultatea de medicină (V. Papilian și V. Bologa). Profesorul Bologa a încântat asistența juvenilă cu un subiect de permanentă și perpetuă actualitate: *Medicina ca știință și ca artă. Dubla personalitate a medicului. Cariera medicală. Medicul și caritatea creștină. Învățământul medical științific și practic*. C. Daicoviciu, N. Mărgineanu, D. Popovici, R. Câdea, E. Petrovici și C. Sudețeanu au conferențiat în fața studenților din anul I a Facultății de Filosofie și Litere, trezindu-le interesul și stimulându-i cu teme precum, *Primii pași în profesiunile culturale, Introducere în științele spirituale (psihologie, filosofie, pedagogie), Introducere în științele istorice și filosofice sau Profesorul ca factor social*.

⁴ Minerva. Institut de Literatură și Tipografie S.A. Cluj, 25 mai 1940 (Arhiva Seminarului de Istoria Artei, Universitatea din Cluj, 1940, nr. 1, 2 ; în continuare Arh. S.).

⁵ Scrisoare, Arhiepiscopia ortodoxă română de Alba-Iulia și Sibiu, Nr. 13.391/940, Sibiu, 4 decembrie 1940, ss. arhiepiscop și mitropolit Nicolae, secretar ss. indescifrabil (Arh. S. 1940, nr. 3)

⁶ Universitatea din Cluj “Regele Ferdinand I” Sibiu. Facultatea de Filosofie și Litere. *PROGRAMUL cursurilor și seminariilor în anul școlar 1941-1942*. Tipografia “Cartea Românească din Cluj”, Sibiu 1941, p. 14.

În cadrul prelegerilor de **Sinteză** (3 noiembrie 1941-15 iunie 1942) oferta era mult mai generoasă, universitarii dezbătând teme speciale de mare actualitate, subiecte ce răspundeau complexeii situații economice, sociale și politice a momentului. *Demografie și națiune, Evoluția istorică și constituțională a statului român cu referire la idea monarhică și națională; Biopolitica, principii și realizări; O nouă concepție în antropologie: Antropobiopolitica raselor: Cetățenie, naționalitate, etnicitate; Sinteze culturale; Istoria științelor în România; Seninătatea creștină; Importanța istorică a Transilvaniei; Frontierele spirituale ale poporului român în evoluția lui istorică: Bizanțul și Roma etc.*

În cadrul acestei secțiuni a **Sintezelor**, C. Petranu a susținut două conferințe cu conținut paneuropean: *Contribuția românească în artă și Contribuția Românilor ardeleni în istoria artei.*

Încă înaintea începerii anului școlar 1941-1942, Arhiepiscopul Nicolae adresează mulțumirile sale și ale Academiei teologice „Andreiane” pentru conferințele publice ținute de C. Petranu în iarna anului 1940-1941, prelegerile din cadrul Academiei dar și de la Universitate asupra artei bisericești. Arhiepiscopul solicită continuarea acestor cursuri de mare utilitate în pregătirea generală a viitorilor preoți: *„Pentru anul școlar viitor am dori să Vă rugăm ca să binevoiți a ține o serie de prelegeri la Academia teologică, speciale pentru studenții noștri, cu privire la Statul arhitectonic al bisericilor noastre, la iconografia Bisericii ortodoxe și a obiectelor ei de cult”.*⁷

Răspunsul lui C. Petranu nu întârzie, conținutul scrisorii sale fiind relevant în privința contribuției temeinice pe care un cadru didactic responsabil trebuia să o manifeste în acele vremuri de restriște. În egală măsură pentru seriozitatea și temeinicia prestației unor cursuri speciale se impuneau o serie de obligații din partea Academiei Teologice:

Sunt foarte mulțumit de importanța ce o dă J.(nalt) P.(reasfinția) V.(oastră) studiului istoriei artei în înv.(ățăământul) teologic, pentru a ridica cultura clericilor. Aceste cursuri nu se pot ține fără proiecțiuni, de aceea am chemat clericii la cursurile de la Universitate pentru a cruța Academia teol.(ogică) de cheltuieli: Proiecțiunile reclamă: 1. un aparat de proiecții și un mecanic, care să mănuiască aparatul [și nu cred să merite ca Acad.(emia) să aibă aparat și mecanic]. 2. apoi cursurile speciale fiind o muncă în plus, merită remunerație, fiecare curs trebuie nu numai preparat special, dar reclamă vre-o oră în alegerea din col.(lecție) a proiecțiunilor.

În anul școlar 1941-2 voi ține cursuri la Univ.(ersitate) despre arta Renașterii italiene în cari nu voi trata deloc chestiunile artei ortodoxe. Subiectul acesta îl tratez conform împărțirii materiei tot la 4 ani, deci 1940-41 și 1944-45. Materia cursurilor

⁷ Scrisoare, Arhiepiscopia ortodoxă română de Alba-Iulia și Sibiu, Nr. 9763/941, Sibiu, 31 iulie 1941, ss. arhiepiscop și mitropolit Nicolae, ss. secretar indescifrabil (Arh. S. 1941, nr. 1).

speciale de artă relig.(ioasă) ort.(odoxă) reclamă 2 ore săptămânal, deci aprox.(imativ) 25 ore anual. Întrucât Academia ori J.P.V. poate îndeplini condițiile necesare susținute mai sus sunt dispus a-ține curs.(urile) la Ac.(ademie), în lipsa aparatului le voi putea ține și într'o sală a Univ.(ersității) care dispune de aparat și om cu ziua și oara voi putea-o fixa numai la toamnă.

Iconografia nu o pot lua asupra mea fiindcă reclamă un număr prea mare de oare pentru care nu am timp. Aș crede potrivit a încredința acestea unui prof. al Academiei și aș ruga să fiu și eu informat, care dintre prof. Acad.(emiei) este mai versat în iconografie p(en)t(ru) a colabora cu el chiar în priv.(ința) pict.(urii) din jud. Hunedoara.

Petranu.⁸

Toamna anului 1941 este marcată de febrila activitate a istoricului de artă C. Petranu preocupat de tipărirea manuscrisului referitor la „*Arta Românească din Transilvania*” în seria biblioteca „Astra”. Comitetul central al ASOCIAȚIUNII întrunit în ședința din 6 septembrie 1941 a aprobat tipărirea acestei lucrări și a cheltuielilor necesare pentru clișeele ilustrațiilor, până la suma de 5000 lei.

Din scrisoarea semnată de vicepreședintele ASTREI, D. Moga, aflăm că Prof. C. Petranu a asociat ofertei sale și propunerea de tipărire a colecției de cântece, adunate de un grup de elevi aflați sub îndrumarea răposatului Prof. dr. Ioan Petran, tatăl istoricului de artă, propunere căreia nu i s-a putut da curs. Colecția merită să intre în patrimoniul arhivei Bibliotecii Centrale a Asociațiunii, unde ar putea fi cercetată de specialiștii în domeniu.⁹

Correspondența între cei doi parteneri continuă și în lunile noiembrie și decembrie printr-o serie de precizări relative la ilustrația lucrării „*Arta Românească din Transilvania*”, îmbogățită de cele 16 viitoare pagini cu fotografii, plus tirajul final de 500 exemplare. Chestiunile tehnice ușor de rezolvat și chiar publicarea manuscrisului erau condiționate de revizuirea conținutului care nu corespundea ordinelor cenzurii ce nu va admite tipărirea lucrării (...) așa cum este ea astăzi, deoarece nu se admite nici cea mai mică aluzie la Ungaria sau la oprimarea unghurească din trecut. Credem, că ar fi bine dacă Dvoastră amânați tipărirea lucrării, sau să o revizuiți din punct de vedere al ordinelor cenzurei.”¹⁰

Din răspunsul prompt al Prof. C. Petranu (28 noiembrie, a.c.) la scrisoarea lui D. Moga reținem aceeași exersată exigență față de calitatea lucrărilor ce urmau să fie tipărite dar și nemulțumirea, chiar indignarea în fața ipocriziei sau lașității cenzurei contemporane:

⁸ Scrisoare olografă, (Sibiu), 9 Aug. 1941, ss. Petranu (Arh. S. 1941, nr. 1, recto)

⁹ Scrisoare, *Asociațiunea pentru literatura română și cultura poporului român* (“Astra”), Nr. 2197 și 2629/1941, Sibiu, 18 septembrie 1941, ss. Vicepreședinte D. Moga, secretar, ss. indescifrabil (Arh. S. 1941, nr. 2).

¹⁰ Scrisoare, *Asociațiunea ...op.cit.*, Nr. 3379/1941, Sibiu, 27 noiembrie 1941, vicepreședinte ss. D. Moga, secretar, ss. indescifrabil (Arh. S. 1941, nr. 3).

D-le Preș.(edinte) ... / la adr.(esa) Dv. nr. 3379/1941 din 27 Nov. a.c. am onoare a răspunde astfel: Rămânând disp.(onibilă) suma de 1222 din suma aprobată rog să se întrebuințeze și aceasta pentru mărirea imaginilor cromo. M'am înțeles cu d.(omnul) Breazu ca studiul meu să apară prima oară în două numere consecutive din „Transilvania” și apoi în broșură. Prin aceasta imprimarea broșurei ar fi mai ieftină iar diferența iarăși s'ar putea pentru hârtie cromo. Cu cât mai multe pag.(ini) ilustrate vor apărea, cu atât va fi mai perfectă broșura și țin să fie la înălțimea cuvenită./În privința cenzurei aș ruga, ca d.(omnul) Băilă să binevoiască a prezenta manuscrisul șefului cenzurei cu rugarea de a aproba apariția în prealabil, deoarece nu-mi pot închipui, ca să nu admită, că poporul român înainte de 1918 a fost oprimat și din această cauză să nu poată apărea broșura. O modificare a textului care a fost lung timp cumpănit nu sunt dispus a face.”¹¹

În scrisoarea din 9 decembrie 1941, vicepreședintele Asociațiunii D. Moga transmite Prof. Petranu răspunsul negativ al cenzurii relativ la manuscrisul „*Arta Românească din Transilvania*”, prin care cenzorul S. Beu conchide că „*Prezenta lucrare nu poate fi admisă la tipărire în actualele împrejurări, fiind oprită de instrucțiunile și normativele ce le avem.*”¹²

Elaborata sinteză referitoare la *Arta românească din Transilvania* a avut și o versiune deja publicată în limba franceză (*L'Art Roumain de Transylvanie*, Bucurest, 1938), lucrarea și autorul ei bucurându-se de o reală apreciere în paginile revistelor străine sau în scrisorile adresate Prof. Petranu de prestigioși specialiști din Spania, Franța, Germania, Olanda, Suedia, Austria și Cehoslovacia.¹³

Nu cunoaștem împrejurările în care cenzura din România acelor ani a devenit mai permisivă sau mai „înțelegătoare” dar realitatea confirmă faptul că lucrarea în discuție va fi publicată în limba română abia în anul 1943, în seria Problema Transilvaniei, „Biblioteca Viață și Cultură” aflată sub egida Universității „Regele Ferdinand I” din Cluj-Sibiu.

Anul 1942 este mai bogat ilustrat în Arhiva Seminarului de Istoria artei, un număr de 68 de documente la care de adaugă „Programul cursurilor și seminariilor în anul școlar 1942-1943”. În acest an Prof. Petranu a prezentat studenților în specialitate, cursul *Arta Renașterii nordice și arta barocă*, îmbogățit de discuțiile și lucrările studenților la cele patru ore de seminar din programă.¹⁴

¹¹ Scrisoare olografă, 28/(noiembrie, 1941), fără ss. (Arh. S. 1941, nr. 3, recto).

¹² Scrisoare, *Asociațiunea ... op.cit.*, Nr. 3412/41, Sibiu, 9 decembrie 1941, vicepreședinte ss. D. Moga, secretar ss. Băilă (Arh. S. 1941, nr. 4).

¹³ *Istoria artei la Universitatea din Cluj... op.cit.*, Cap. VI.5., *Aprecieri străine asupra operei lui C. Petranu*, pp. 76-78.

¹⁴ Universitatea din Cluj “Regele Ferdinand I”, Sibiu, Facultatea de Filosofie și Litere, *PROGRAMUL cursurilor și seminariilor în anul școlar 1942-1943*, Tipografia “Cartea Românească din Cluj” – Sibiu 1942, p. 14.

Nu vom aborda conținutul actelor administrative vizând bunul mers al activității universitare, chestiunile de buget, ordinea și disciplina studentească, comuniunea și legătura permanentă între profesori și studenți și în afara orelor de curs prin întâlniri periodice și un real tutoriat, promovarea cadrelor didactice, comenziile de cărți și reviste, de material didactic și ilustrativ (diapozitive, fotografii etc), activitatea Extensiunii universitare pe anul 1942 și noul Statut¹⁵, donațiile de cărți pentru instituțiile de cultură din țară – între care și lucrările dăruite de C. Petranu pentru Biblioteca „I.C. Bibicescu” din Turnu Severin¹⁶ -, conferințele prezentate în diferitele orașe din Transilvania și Banat pentru Asociațiile „Prietenii Universității din Cluj-Sibiu”, acțiunile caritative în zonele calamitate sau de sprijinire prin subscripții a edificării Palatului Invalizilor din București¹⁷, dispozițiile Comandamentului Garnizoanei Sibiu în contextul stării de război dar, și a manifestărilor ocazionate de Sărbătoarea națională a Țării, despre activitățile din perioada „Săptămânii Culturale a Tineretului Universitar”, inaugurarea „Căminului de munte Păltiniș (13 iulie 1942), manifestările cultural-artistice ale Grupării studentești „Ardeleana”, despre solemnitățile decernării premiilor instituite de Universitate pentru cele mai bune lucrări prezentate de studenți, serbările organizate cu prilejul vizitelor unor conducători ai statului (ex. Prof. Mihai Antonescu, Vice Președintele Consiliului de Miniștrii, 31 mai 1942), măsuri pentru apărarea patrimoniului artistic-cultural ca urmare a atacurilor aeriene, dispoziție a Marelui Stat Major și a Ministerului Culturii naționale (Nr. 30.035/1942), despre ședințele Senatului și ale Colegiului Universitar, discuțiile asupra problemei educației tineretului și asupra „Universității maghiare a Ardealului” etc., Ne vom opri însă în limite rezonabile și vom dezbate problemele de specialitate, cele conexe istoriei și istoriei artei, a activității științifice și propagandistice din vreme de război (conferințe, publicații), care au condus la mobilizarea energiilor universitarilor români, între care și C. Petranu.

Vara anului 1942 marchează constituirea Centrului de studii transilvane, un centru interdisciplinar având ca subtitlu denumirea de *Institut de cercetări și documentări științifice privitoare la problemele culturale, literare, artistice, istorice, lingvistice, etnografice, geografice, economice, juridice, bioantropologice etc.*, ce va îngloba un număr important de catedre de la Facultățile de Filosofie și Litere, Drept, Științe și Medicină.¹⁸ În acest context, Senatul Universitar, în urma rapoartelor

¹⁵ Extensiunea Universitară a Transilvaniei, Sibiu. Sibiu, 1 octombrie 1942. Președinte, ss. S. Dragomir, Secretar general, ss. L. Rusu (Arh. S. 1942, nr. 43).

¹⁶ Ministerul Educației Naționale a Cultelor și Artelor. Biblioteca “I.G. Bibicescu” T.-Severin, Nr. 491, 13 octombrie 1942, Director ss. Pompiliu Costiniu, Bibliotecar ss. indescifrabil (Arh. S. 1942, nr. 46).

¹⁷ Extra urgent, Universitatea “Regele Ferdinand I” Sibiu, Rectoratul, nr. 4447/1942, Sibiu, 21 decembrie 1942, Rector, ss. Dr. Iuliu Hațieganu, Secretar General ss. Ioan A. Vătășescu (Arh. S, 1942, nr. 66).

¹⁸ Înștiințare, Universitatea “Regele Ferdinand I” Sibiu, Rectoratul, Nr. 2449/1942, Sibiu, 10 iulie 1942, Rector, ss. Dr. Iuliu Hațieganu, Secretar general, ss. Ioan A. Vătășescu (Arh. S. 1942, nr. 30).

primite de la Facultăți și în urma discuțiilor avute la Colegiul Profesorilor, a acceptat temele lecțiilor de sinteză referitoare la „Problema Transilvaniei”, propuse de comisia alcătuită din Profesorii I. Hațieganu, S. Dragomir, A. Ionașcu, V. Bologa, G. Sofronie și D. Popovici.¹⁹ Din lista celor 24 de teme alese făcea parte și conferința Prof. C. Petranu despre *Românii din Ardeal și arta lor*.²⁰ De altfel același profesor va dona pentru biblioteca „Secției ardelenene de la Tiraspol”, inițiată de Prof. O. Ghibu, două cărți și 10 broșuri de istoria artei românești.²¹

În 17 iulie 1942, Zenovie Pâclișanu, șeful Direcției de Studii și Documentare din cadrul Ministerului Propagandei Naționale, îl anunță pe C. Petranu că articolul său, *La sorte degli Ogetti d'arte Ungheresi in Transilvania*, redactat drept răspuns la un studiu calomnios apărut în revista romană, „L'Europa Orientale” a fost expediat prin intermediul Legației române din Roma, Prof - lui Lo Gato, directorul revistei, spre publicare.²²

Opinii pertinente, completări și rectificări, parcurgem în „marginaliile” la conținutul (probleme, capitole, autori) viitoarei „Istoria Universității” din Cluj, lucrare hotărâtă și aprobată de Colegiul și Senatul Universitar din 18 iulie 1942. Opera colectivă în accepțiunea rectorului acestei instituții de învățământ superior, „prezintă o importanță cu totul deosebită, ea urmând să fie oglinda fidelă a operei noastre constructive în domeniul științei, culturii în general și o justificare a drepturilor noastre, pe baze de fapte și realizări, în fața lumii civilizate.”²³

Cuprinsul preconizatei „Istoria Universității” era alcătuit din 14 capitole, fiecare cu o atență detaliere a problematicilor cerute de o astfel de lucrare, numărul paginilor și desemnarea profesorilor responsabili cu redactarea acestora:

1. *Viața culturală a Românilor din Ardeal* (Prof. D. Popovici, Șt. Pașca/Pascu, I. Breazu).
2. *Lupta pentru crearea învățământului superior și a unei universități românești în Ardeal* (Prof. E. Poruțiu).
3. *Universitatea ungurească din Cluj și Românii* (Prof. I. Lupaș).
4. *Organizarea Universității românești din Cluj* (Prof. Al. Borza).
5. *Activitatea Universității din Cluj* (Prof. T. Pop).
6. *Profesorii Universității din Cluj între anii 1919-*

¹⁹ Înștiințare ... Nr.Ad.2099/1942, Sibiu, 14 iulie 1942 (Arh. S. 1942, nr. 31).

²⁰ Lecțiile de sinteză în „Problema Transilvaniei” abordau și chestiuni juridice (G. Sofronie, *Transilvania românească în lumina actelor juridice internaționale*; A. Ionașcu, *Revendicările naționale ale Românilor ardeleni în lumina principiilor de drept*), de demografie istorică, antropogeografie, economice, toponimice, istorice, etno-biopolitice, etnografice și medicale etc. (*Ibidem*, verso).

²¹ Înștiințare, Rectoratul Universității “Regele Ferdinand I” Cluj-Sibiu, Nr. 2575/1942, Sibiu, 17 iulie 1942, Rector ss. dr. Iuliu Hațieganu, Secretar General ss. Ioan A. Vătășescu (Arh. S. 1942, nr. 32).

²² Ministerul Propagandei Naționale. Direcția de Studii și Documentare, Nr. 03312, 17 iulie 1942 (Arh. S. 1942, nr. 34). În partea dreaptă sus a documentului, C. Petranu notează – o viitoare scrisoare – ca această contribuție a fost trimisă și la “Südosteuropa Handbuch”.

²³ Înștiințare, Sibiu, 18 iulie 1942, Președinte, Comisiunea de redactare a istoricului Universității, ss. indescrifabil (Arh. S. 1942, nr. 35).

1940 (Prof. L. Rusu, E. Pop, A. Ionașcu, V. Bologa). 7. *Biblioteca Universității* (I. Mușlea). 8. *Institute, Clinici, Laboratoare, Seminarii* (Prof. D.D. Roșca, C. Daicoviciu, E. Petrovici, P. Sergescu, E. Pop, T. Morariu, I. Hațieganu, E. Speranția). 9. *Universitatea românească din Cluj și relațiile cu străinătatea* (Prof. P. Sergescu). 10. *Opera de ocrotire a studențimii* (Prof. D.V. Ionescu, D. Todoran). 11. *Personalul științific și studenții minoritari la Universitate* (Prof. G. Giuglea). 12. *Opera științifică a Universității din Cluj* (Conf. I. Crăciun). 13. *Universitatea românească din Cluj și rolul ei în cultura românească* (I. Breazu). 14. *Refugiul Universității la Sibiu și Timișoara* (Prof. C. Negrea și D.V. Ionescu după indicațiile dlui Rector I. Hațieganu).²⁴

Activitatea de redactare a istoriei universității continuă într-un ritm susținut iar pentru redactarea unora dintre capitole ce se vroiau un răspuns documentat, bazat pe adevăr, la sfârșitul lunii august a.c., au fost trimise în traducere universitarilor clujeni două capitole din lucrarea *Erdély magyar egyetem* (Universitatea maghiară a Transilvaniei), Cluj, 1941, cu referință la Universitatea din Cluj între anii 1919-1941.²⁵ În prima decadă a lunii septembrie, Comisia de redactare a lucrării expediază pe adresa profesorilor un Formular tip prin care se solicită trimiterea listei lucrărilor elaborate între 1931 și 1940.²⁶

Între proiectele conducerii Universității Daciei Superioare se înscria și acela al adunării lecțiilor de Sinteză susținute de profesori „într-un volum care să însemneze un document de prestigiu științific la «problemele Transilvaniei»”.²⁷ În limitele acestui proiect sau consonant proiectelor elaborate în acest an de război, trebuie înțeles și răspunsul în trei puncte al Prof. C. Petran:

1. Adunarea fotografiilor și publicarea unui album al monumentelor ist.(orice) din Trans.(ilvania). Ungurii și Sașii au publicat albumele monumentelor lor, al nostru lipsește. Textul a apărut în anul 1938.²⁸ Albumul cu o scurtă descriere și caracterizare vorbește mai mult decât orice text și ne-ar face cu mult mai bine propagandă culturală, atunci când în „Siebenbürgen” ni se scrie că monum.(entele) rom.(ânești) se pot număra pe degetele unei mâini.

²⁴ În marginaliile sale și desigur în răspunsul Prof. C. Petranu înaintat Rectoratului la 3 august. a.c. insistă asupra necesității întocmirii „unei broșuri polemice în românește și traducerea părților privitoare la Români din cartea ung(urească)”. Înștiințare ...Universitatea “Regele Ferdinand I” Cluj-Sibiu, Sibiu, 18 iulie 1942 (Arh. S. 1942, nr. 35).

²⁵ Rectoratul Universității “Regele Ferdinand I”, din Cluj la Sibiu/ Comisia de redactare a istoricului Universității. Sibiu, 27 august, 1942 (Arh. S. 1942, nr. 38).

²⁶ Rectoratul Universității din Cluj la Sibiu (Comisiunea de redactare a istoricului Universității), Sibiu, 7 septembrie 1942 (Arh. S. 1942, nr. 40).

²⁷ Arh. S. 1942, nr. 47.

²⁸ *L'Art Roumain de Transylvanie*, în “La Transylvanie”, Academia Română, București, 1938.

2. *Cercetarea sistematică a jud. Alba, Turda, Sibiu, aproape necunoscute sub acest aspect; constituirea unei arhive fotografice a artei rom.(ânești) din Ardeal și publicarea materialului.*

3. *Combaterea tezelor noi ungurești cu privire la arta rom.(ânească). Costul lucrării l'am expus în proiectul de buget pe 1942-3 din 30 VIII 1942.*²⁹

La începutul lunii decembrie, 1942, Virgil Vătășianu, secretar la Accademia di Romania din Roma îl anunță pe Prof. C. Petranu că „*Articolului Dv., cuprinzând răspunsul cu privire la articolul maghiar, ce a apărut în revista «Europa Orientale», ianuarie 7-10 (...) un fascicol cumulativ, a apărut cu întârziere, lucrul explicabil în vremurile acestea, când s'au impus mari reduceri în consumul hârtiei.*”³⁰ Expedierea exemplarelor tipărite din Italia se va face doar pe adresa Direcțiunii de Studii și Comunicări din cadrul Ministerului, „*deoarece din Italia nu se pot expedia de către particulari niciun fel de imprimate pe poștă în străinătate.*”³¹

În cadrul manifestărilor cultural-științifice ale anului 1942-1943, prevalează cele ale instituțiilor germane, ale sașilor transilvăneni, ale austriecilor și profesorilor sau funcționarilor statului naționalist-socialist german. Documentele din Arhiva Seminarului consemnează însă și prelegeri ale unor profesori români la care a luat parte C. Petranu: Conferințele Prof. S. Dragomir (*Generația de la 3/15 Mai 1848*)³², Constantin Stoicescu – Universitatea din București (*Cultură clasică ori Modernism*)³³, I. Lupaș (*O încercare de maghiarizare totală a vieții publice transilvane în anul 1842*)³⁴ C. Petranu (*Opera pictorului Octavian Smigelschi*)³⁵ etc. La începutul lunii mai, universitarii români sunt invitați la întâlnirea cu grupul celor 12 scriitori sloveni și croați, conduși de Gaspar, Ministrul Propagandei Croate și cinci membri ai Societății Scriitorilor Români.³⁶

Printr-o adresă din 22 septembrie 1942, Prof. Romulus Vuia, Directorul Muzeului Etnografic anunță organizarea unui Congres al etnografilor și folcloriștilor germani și români. Manifestarea științifică (12-14 octombrie a.c.) era organizată de Universitatea „Regele Ferdinand I” în colaborare cu Institutul german din București. Profesorul C. Petranu, specialistul de necontestat în arhitectura bisericilor de lemn din Transilvania, era invitat să prezinte o comunicare în limba germană.³⁷

²⁹ Proiect buget pe 1942, Sibiu, 31 august 1942 (Arh. S., 1942, nr. 39 verso), Proiect Album, 8 februarie 1942 (Arh. S., 1942, 39 recto).

³⁰ Școala Română din Roma. Accademia di Romania. Valle Giulia, Roma, 8 decembrie 1942, ss. Virgil Vătășianu (Arh. S, 1942, nr. 61).

³¹ *Ibidem.*

³² Arh. S., 1942, nr. 10.

³³ *Ibidem*, nr. 8.

³⁴ *Ibidem*, nr. 60.

³⁵ Scrisoare olografă a Mariei Smigelschi, fiica maestrului, București, 4 decembrie 1942 (Arh. S., 1942, nr. 58).

³⁶ Sibiu, 5 mai 1942 (Arh. S., 1942, nr. 7).

³⁷ Muzeul Etnografic al Parcului Național din Cluj-Sibiu. Sibiu – Universitate, Nr. 230/1942-43, Sibiu, 22 septembrie 1942. Directorul Muzeului Etnografic, ss. Prof.Univ.Dr. Romulus Vuia (Arh. S., 1942, nr. 41).

Un alt invitat de seamă al Universității, Salvatore Riccobono, Profesor onorar la Facultatea de drept din Roma și Membru al Academiei Regale Italiene, a susținut prelegerea despre „*Funcțiunea dreptului Roman în timpurile moderne*”.³⁸

În săptămâna premergătoare Crăciunului anului 1942, apreciatul istoric Gheorghe Brătianu, Directorul Institutului de Istorie Universală „N. Iorga” din București, adresează lui C. Petranu invitația de a susține o prelegere în cadrul ciclului de conferințe cu tema: *Contribuții românești la istoria țărilor și popoarelor vecine*. Invitația va fi acceptată de profesor, cu observația adnotată olograf pe aceeași scrisoare, prin care precizează că această conferință va fi axată în exclusivitate asupra „*Influenței românilor ardeleni în arta popoarelor conlocuitoare și vecine*”.³⁹

Programa cursurilor și seminariilor în anul școlar 1943-1944 consemnează norma întregă a Prof. C. Petranu având drept temă de curs și seminar, *Istoria artei occidentale în sec. XVIII-XIX-lea*.⁴⁰ Instrucția studenților din anul întâi era completată prin „Cursurile de inițiere în viața universitară” și cele de „Sinteză asupra Transilvaniei și celorlalte ținuturi românești”, obligatorie pentru studenții din ultimul an, lecții ce făceau parte din programul educativ inițiat de Rectorul Universității, Prof. I. Hațieganu. În această secțiune a conferențiat și Prof. C. Petranu despre *Raportul dintre arta Transilvaniei și a celorlalte ținuturi românești*.

Conștient de valoarea propagandistică, în primul rând științifică a lucrărilor de istoria artei și nu numai, C. Petranu va răspunde prompt la sesizarea delegatului permanent al României pe lângă Biroul Internațional de Educație din Geneva, Gh. Bădărău, care deplângea faptul că nu-i mai parvin revistele românești de specialitate, nemaiputând fi astfel cunoscute și răspândite în cercurile științifice din foarte multe țări de pe mapamond. C. Petranu ar fi dispus a pune la dispoziția Ministerului propagandei, Serviciul de Schimburi, lucrările publicate de el, numai în condițiile în care se garantează cu certitudine primirea acestor materiale de către destinatar.⁴¹ În acest context înțelegem scrisoarea de mulțumire a Directorului Muzeului regional din Alba Iulia, I. Berciu, adresată Profesorului pentru prezentarea „Buletinului Muzeului” în paginile revistei müncheneze, „*Südforschungen*”.⁴²

³⁸ Conferința a avut loc în data de 23 noiembrie 1942 în cadrul Facultății de drept (Arh. S., 1942, nr. 53).

³⁹ Ministerul Culturii Naționale și al Cultelor. Institutul de Istorie Universală “N. Iorga”, București, 15 decembrie 1942, Nr. 203, Director, ss. G. Brătianu (Arh. S., 1942, nr. 63).

⁴⁰ Universitatea din Cluj “Regele Ferdinand I” Sibiu, *PROGRAMUL cursurilor și seminariilor în anul școlar 1943-1944*, Sibiu, 1943, p. 13.

⁴¹ Înștiințare, Rectorat, 23 ianuarie, 1943 (verso), Răspuns, 29 ianuarie, a.c., Director (Seminar) C. Petranu, recto (Arh. S., 1943, nr. 3).

⁴² Scrisoare, Alba-Iulia, 29 ianuarie 1943, Director, ss. I. Berciu (Arh. S., 1943, nr. 7).

Completarea inventarului Catedrei de Istoria artei cu material didactic (carte, fotografii, diapozitive) continuă și în această perioadă, în pofida diminuării fondurilor de achiziții din partea Ministerului de resort. Astfel, în 9 februarie 1943, Pr. Protopop Dr. Aurel Mihăiescu din Lugoj expediază pe adresa Seminarului de Istoria artei materialul solicitat, o comandă de fotografii realizate de maestrul Iuliu Derșida din Lugoj.⁴³ La sfârșitul lunii martie Ep. Veniamin Nistor, îl anunță pe C. Petranu despre iminenta sosire a clișeele solicitate de profesor, transmițându-i și rugămintea de a-i trimite, contra plată, lucrările referitoare la arta religioasă, cărți ce vor completa biblioteca episcopală. Sensibil la manifestările artistice, Ep. Veniamin îl informează pe specialistul arhitecturii vernaculare românești că: „În plasa Făget avem multe biserici de lemn, dintre cari unele cu picturi destul de frumoase, cari cred, că v'ar interesa. Am văzut și eu două din ele, pe cea din Zolt și Curtea, cu admirabilă pictură. Mi-ați face plăcere dacă ați veni pe aici și am vizita împreună acele biserici, în vacanța Paștilor (27.IV-4.V.).”⁴⁴ Din schița olografă a răspunsului Prof. C. Petranu (1. IV. 1943), înscrisă în colțul dreapta, sus, al scrisorii episcopale, reiese că au fost expediate pe adresa Episcopiei lucrările *Bisericile din Bihor, Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș, Revendicările artistice...*, și *Necesități ...* răspuns completat de solicitarea trimerii clișeele iconostasului bisericii ort. din Lugoj.

Activitatea de sprijinire a bibliotecilor școlare cu material științific continuă și în acest an, Școlile Normale, ortodoxă de băieți și de fete „Andrei Șaguna” din Sibiu, vor primi 42 exemplare – 24, respectiv 18 - din lucrarea *Muzeele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*, donate de C. Petranu pentru a fi repartizate bibliotecilor de clase, bibliotecii profesoriale sau drept recompensă absolvenților merituoiși ai școlii.⁴⁵ Valoarea de model, de cap de serie a cercetării arhitecturii vernaculare ardelenene realizată de C. Petranu, va fi apreciată de Prof. Octav Mărculescu, Directorul Gimnaziului Comercial de Băieți din Vaslui care, în scrisoarea sa din 21 ianuarie 1943, solicită sprijinul universitarului clujean: *Stimate Domnule Profesor, / cunoscând de la Academie valorosul Dvoastră studiu: Bisericile de lemn din Jud. Arad și fiind însărcinat de Prefectura Jud. Vaslui a întocmi un studiu referitor la bisericile de lemn din Județul nostru și socotind foarte utilă lucrarea Dvoastră, respectuos vă rugăm să binevoști a ne trimite un exemplar, cel puțin sub formă de împrumut spre a ne putea ghida în studiul ce ni-s'a propus.*⁴⁶

⁴³ Sfânta Episcopie ort. rom. a Caransebeșului, Nr. 839 Pres. 1943, Caransebeș, 9 februarie 1943, Episcop ss. Veniamin, Secretar eparhial, ss. indescifrabil (Arh. S. 1943, nr. 16).

⁴⁴ Crisoare olografă, Sfânta Episcopie a Caransebeșului. Consiliul Eparhial, 29 martie 1943, episcop, ss. Veniamin Nistor.

⁴⁵ Scrisori, Sibiu, 5 și 8 februarie 1943 (Arh. S., 1943, nr. 11, 13).

⁴⁶ Arh. S., 1943, nr. 4.

Din scurta însemnare olografă a lui C. Petranu (25.I.1943) de pe această scrisoare rezultă expedierea a două dintre lucrările sale pe adresa Gimnaziului: *Nouvelles discussions sur L'architecture de bois de Transylvanie și Monumentele istorice din Jud. Bihor*. O nouă scrisoare a Prof. Octav Mărculescu confirmă primirea acestor „valoroase studii” și înregistrarea lor în Biblioteca școlii⁴⁷, iar într-o altă epistolă cu antetul Episcopiei ort. rom. a Caransebeșului (19 aprilie 1943), Ep. Veniamin, confirmă primirea celor zece exemplare ale cărții *Muzeele din Transivania ...*⁴⁸

Viața universitară în întregul ei de organism armonios ce asigura instruirea și educația tineretului, era întregită și prin conferințele speciale și populare ale profesorilor, cât și prin acțiunile complementare ale Astrei, ale Centrului de Studii Transilvane, ale Asociațiilor Studențești și ale Prietenilor Universității din Cluj-Sibiu din anul 1943. Câteva dintre titlurile acestor prelegeri sunt grăitoare, consonând cu problemele contemporane ale Transilvaniei: *Contribuții la istoria Românilor în sec. XIII-XIV* (Șt. Pascu, 30.I.)⁴⁹; *Despre Ciangăi* (Dr. P. Râmneanțu, 25.II.)⁵⁰; *Desăvârșirea creștină* (Păr. Prof. Gh.T. Marcu, 9.III.)⁵¹; *Evoluția aviației și sburători celebrii* (Cpt. Comandor Aviator D. Săndulescu, 13.III.)⁵²; *Zur Geschichte der Rumänen și O scurtă descriere a Moldovei din secolul XV* (R. Căndea și Șt. Pascu, 16.VI.)⁵³; *Noui contribuțiuni documentare la istoria frământărilor sufletești transilvane în veacul al XVIII-lea* (I. Lupaș, 18.III.)⁵⁴; *Universitatea Daciei Superioare în al treilea an de refugiu* (I. Hațieganu, 31.X.)⁵⁵; *Unirea Transilvaniei* (S. Dragomir, 31.X.)⁵⁶; *Universitate și știință* (1.XI.)⁵⁷; *Correspondența mitropolitului Șaguna cu patriarhul Raičić* (S. Dragomir, 11.XII.)⁵⁸ și *Trei veacuri dela mucenicia mitropolitului Ilie Iorest* (I. Lupaș, 11. XII.)⁵⁹

În această activitate antrenantă și laborioasă era integrat și prof. C. Petranu prin prelegeri de specialitate, prin expertizele la monumentele istorice și obiectele patrimoniale și cu deosebire prin lucrările sale imperios solicitate în conjunctura politică de după arbitrajul din Viena. Câteodată, în dialogul cu reprezentanții unor ministere, scandalos de puțin informați în legătura cu problemele abordate, tonul

⁴⁷ *Ibidem*, nr. 5.

⁴⁸ *Ibidem*, nr. 42.

⁴⁹ *Ibidem*, nr. 10.

⁵⁰ *Ibidem*, nr. 20.

⁵¹ *Ibidem*, nr. 25.

⁵² *Ibidem*, nr. 29.

⁵³ *Ibidem*, nr. 54.

⁵⁴ Arh. S., 1943, nr. 75.

⁵⁵ *Ibidem*, nr. 77.

⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*, nr. 87.

⁵⁹ *Ibidem*.

și spiritul caustic al profesorului erau necruțătoare și direct exprimate. Este și cazul anchetei unui funcționar din Ministerul de Interne, care aflat în părțile Hațegului a avut ocazia să vadă biserica din Densuș, despre care a raportat Ministerului, că *biserica aceea e instalată într'un templu păgân, construit de romani și impropriu* (subl. n.) *pentru locaș bisericesc, atât în interior cât și ca exterior.*⁶⁰

Vicarul arhiepiscopal, I.P.S. T. Scorobeț va solicita Prof.- lui Petranu părerea sa în calitate de specialist, o descriere a bisericii și eventual propunerea pentru conservarea ei ca monument istoric, expertiză ce va fi înaintată ministerului de resort.⁶¹ Din răspunsul prompt al istoricului de artă, schițat pe aceeași pagină într-o grafie mărunță, rezultă importanța acestui obiectiv ce a beneficiat de atenția cuvenită în literatura de specialitate contemporană:

*(...) Bis.(erica) din Densuș este un mon.(ument) ist.(oric) și aparține confesiunii gr. cat. Clădirea nu este romană, ci creștină din sec. 12-13 este cea mai veche bis.(erică) rom.(ânească) din Tr.(ansilvania). Ea a fost clădită în parte din pietre romane, unele chiar cu inscripții romane, stilul este bizantin, iar turnul [în int.(erior) cu cupolă] în stil romanico-creștin. Biserica a fost tratată în lucrarea subs.(emnatului) „Die Kunstdenk. (mäler der Siebenbürgen Rumänen im Lichte der bisherigen Forschungen), Cluj, 1927, p. 16 ilustrația I.(a) pag. 5, în cartea subs.(emnatului) L'Art Roum.(aine) de Tr.(anslvanie), Buc.(urești), 1938, p. 14 și pe larg în monografia f.(ostului) meu elev V. Văt.(ășianu), Vechile bis.(erici) de piatră rom.(ânești) din jud. Huned.(oara), Cluj, 1940. **Este regretabil că un funcționar sup.(erior) al Min.(sterului) de Interne nu are cunoștință despre acest monument și raportează așa cum a făcut** (subl. n.).⁶²*

La sfârșitul anului 1942⁶³ și începutul anului următor, C. Petranu cercetează pictura maestrului Dimitrie Belizarie din interiorul bisericii ort., din Orăștie. Lăcașul cu hramul „Sf. Arhangheli Mihail și Gavril” edificat între anii 1936-1943, după planurile arh. George Cristinel (n. 1891), reprezintă una dintre reușitele stilului neobizantin românesc, cu un plan în cruce greacă, cupolă generoasă și clopotniță alăturată, de formă distinctă, tratată în manieră modernistă. La o astfel de arhitectură pictura lui Belizarie a fost pe măsura solicitatului și prolificului pictor-freschist menționat, cel căruia i se datorează însuflețitele imagini erminiale din Catedrala Patriarhiei române,

⁶⁰ Scrisoare, Arhiepiscopia ort.rom., de Alba-Iulia și Sibiu, Nr. 11.640, Sibiu, 9 februarie, 1943, Vicar arhiepiscopesc ss. T. Scorobeț, Secretar, ss. indescifrabil (Arh. S., 1943, nr. 18 a.).

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

⁶³ În scrisoarea sa din 24 noiembrie 1942, vicarul arhiepiscopal T. Scorobeț, mulțumește Prof. Petranu pentru acordul dat în privința deplasării la Orăștie în vederea expertizei și recepționării picturii maestrului Belizarie din biserica nouă ort. [Scrisoare, Arhiepiscopia ortodoxă română de Alba-Iulia și Sibiu, Nr. 13.066/942, vicar arhiepiscopesc ss. T. Scorobeț, secretar ss. indescifrabil (Arh. S., 1942, nr. 54)].

București (1932-1935), din biserica mănăstirii Vladimirești, de la mănăstirea „Sf. Ilie” din Toplița (1928), din biserica „Cărămidarii de Jos” București (1929-1930) și din biserica Grecească „Buna Vestire” din Brăila (1945-1946) etc.

„Referatul asupra picturii bisericii ort., din Orăștie” solicitat de Cons. Arhiepiscopal reprezintă un document cu totul inedit ce merită prezentat integral:

Biserica nouă ort. din Orăștie edificată după planul lui Cristinel este una dintre cele mai reușite ca arhitectură. Poate turnul e prea înalt și cere o altă soluție în partea superioară. Spațiul arhitectonic interior e bine conceput.

Pictura, opera pictorului Belzarie, este – cu excepția unor amănunte, cari pot fi ușor îndreptate – în general de calitate, de excelent efect decorativ, pompoasă chiar prin aurul mult întrebuițat. Decorul ornamental între scene norocos conceput și de nivel, el nu strică efectul scenelor, ci decorează suprafața fără a atrage prea multă atenție asupra sa. Din toate se poate constata, că artistul a depus maximum de râvnă, pentru a realiza o operă însemnată și pentru a corespunde cerințelor cunoscătorului și a publicului. Culorile sunt vii, plăcute, compozițiile în general mulțumitoare, desenul și proporțiile în spiritul artei bizantine abstracte, care nu caută redarea exactă a naturii. O excepție formează câteva figuri în reprezentarea Iadului și a unui Hristos în care dă oarecare atenție mai mare anatomiei. Draperiile sunt stilizate, liniile ei au o valoare decorativă și expresivă. Din punct de vedere iconografic nu am observat nimic de obiecționat. Opera realizată mulțumește pe toată lumea cu excepția unor amănunte. Examinarea devizului în raport cu ceiace s'a executat ne-a convins, că dacă unele scene lipsesc în execuție deși figurează în deviz, în schimb pietrarul a executat altele în plus, astfel că în privința aceasta nu i se pot aduce reproșuri.

Cercetând amănuntele excepționale de consiliul parohial și de public, am găsit că ele în mare parte sunt justificate. Astfel 1. ținuta capului la doi din evangheliștii cupolei este atât de sforțată și nenaturală, încât supără spectatorul. 2. La fel picioarele evanghelistului Ioan sunt monstruoase. La aceste trei figuri pictorul nu a calculat bine efectul ce-l produc ele sus pe pendentive față de vederea în proiectul desenat jos, probabil în dimensiune mică. 3. Draperiile pictate în partea de jos a altarului denotă puțină grijă în execuție, ele sunt mâzgălite, pătate, retușate în parte. 4. O neglijență a pictorului este că nu a izolat părțile egrasioase ale unor suprafețe mai mici de perete, decorate cu ornamente, drept urmare au ieșit eflorescențe, iar pictura se șterge atingând-o cu degetul, astfel la peretele dinspre altar a horei din dreapta, la ferestrele cupolei, etc.; ca norocul aceste părți nu sunt mari și nici numeroase. 5. În etajul horelor lipsește linia de îngrădire în jos a scenelor. 6. La cupola altarului pe cadrul ce înconjură chipul Fecioarei într-o parte se observă o scurgere ori o murdărie. 7. Lipsește icoana Cinei de taină de pe iconostas. 8. Inscricțiunile pe benzi albe cu litere mari latine a Vițiilor: beția, preacurvia, minciuna etc., cunoscând mentalitatea credincioșilor noștri sunt nepotrivite într-o biserică și chiar acolo unde vor sta femeile. 9. În schimb nu împărtășesc obiecția, că prea flutură hainele apostolilor dela cuminecătură, fiindcă chiar prin aceasta artistul a căutat și realizat un efect decorativ.

În urma expunerii mele, pictorul și-a dat seama de aceste amănunte nepotrivite și dorind a mulțumi atât pe Î.P.S.S., cât și pe enoriași s'a declarat dispus a-le îndrepta. O nouă recepționare va fi atunci necesară. Mai este nevoie de expertiza unui chimist, dacă nimburile și fondurile de aur sunt executate în aur veritabil, cum cere devizul ori nu. Aurul artificial negrește cu timpul și strică tot efectul.

Atât Consiliul parohial, cât și pictorul merită toată lauda pentru stăruința depusă și pentru realizarea operei, care după îndreptările de detaliu satisface pe toți.

Coriolan Petranu.⁶⁴

În anul 1941, Institutul de Istoria Națională din București luase inițiativa redactării unui răspuns beneficiind de colaborarea specialiștilor români, la lucrarea „*Siebenbürgen*” elaborată de specialiștii maghiari. Versiunea în limba germană a acestei monumentale opere în două volume deosebit de consistente, cuprinzând studii semnate de prestigioși universitari, într-o claviatură ce cuprinde toate domeniile științei, culturii și artei, remarcabilele realizări românești din intervalul 1919-1940, se vroia un răspuns argumentat, uneori de aspect polemic, în legătură cu drepturile românilor în Transilvania.

Prof. C. Petranu unul dintre autori va fi invitat să participe la prezentarea și lansarea acestei lucrări, în 20 februarie 1943, la Sibiu, cu participarea Prof. C.C. Giurescu, Directorul Institutului de Istorie Națională și a lui Zenovie Pâclișanu, Directorul general al Direcției de Studii din Ministerul Propagandei, cu sprijinul căruia s-a tipărit lucrarea. Universitatea din Cluj-Sibiu și numeroșii ei profesori care au colaborat vor primi câte un exemplar.⁶⁵

La începutul lunii mai, 1943, Prof. C. Petranu este delegat în juriul artistic pentru acordarea premiilor Rectoratului la concursul de Desen, Pictură, Sculptură și Fotografie, lucrări care au fost prezentate la secretariatul instituției. Din comisia de acordare a recompenselor (Premiul I, 3000 lei, Premiul II. 2000 lei) mai făceau parte Prof.-rii Romulus Vuia și Liviu Rusu. Decernarea premiilor urma să se facă în cadrul unei „*festivități academice deosebite* – la 22 mai a.c. - și în prezența Dlui *Ministru I. Petrovici*”.⁶⁶

⁶⁴ Scrisoare olografă, f.a., ss. Coriolan Petranu (Arh. S., 1942-1943, nr. 28 a.).

⁶⁵ România. Ministerul Culturii naționale și al Cultelor. Rectoratul Universității “Regele Ferdinand I” Cluj-Sibiu, Nr. 615/1943, Sibiu, 18 februarie 1943, Rector ss. Dr. Iuliu Hațieganu, Secretar general, ss. Ioan A. Vătășescu (Arh. S., 1943, nr. 18).

⁶⁶ Ministerul Culturii Naționale și al Cultelor. Rectoratul Universității “Regele Ferdinand I”, Cluj-Sibiu, Nr. 1536/1943, Sibiu, 6 mai 1943. Rector, ss. Dr. Iuliu Hațieganu, Secretar General, ss. Ioan A. Vătășescu (Arh. S., 1943, nr. 44); Pe recto-ul scrisorii Conf.- lui Dim. Todoranu adresată lui C Petranu, cu date despre concurs poate fi citită și notificarea: “desemnarea câștigătorilor din punctul de vedere al istoricului de artă; Premii: I. Victor Comes, II. Sipos, Mențiune: Dori Speranția. Fotografii: Mențiune, Educ.(ație) Fiz.(ică), Secția Turism, masivul Surul” (Scrisoare, Sibiu, 17 mai 1943, ss. Conf. Dim. Todoranu, Arh. S., 1943, nr. 48).

În aceeași lună, mai, Comitetul central al „Asociațiunii”, solicită Prof. C. Petranu o expertiză asupra unui tablou, presupus a aparține creației pictorului Mișu Pop, „*atât din punct de vedere al valorii artistice cât și asupra prețului, care s’ar putea da pentru acest tablou*”. D. Moga, Vicepreședintele asociației „Astra” opina că „*expertiza s’ar putea face eventual în localul Muzeului nostru, unde s’ar putea face și comparația tabloului cu celelalte tablouri ale lui Mișu Pop*”.⁶⁷

Diverse motive l-au împiedecat pe istoricul de artă clujean să se deplaseze la Sibiu pentru expertiza lucrării dar după cum reiese din scrisoarea secretarului Asociațiunii, Băilă, posesorul a fost sfătuit să compare semnăturile maestrului de pe lucrarea în discuție cu semnăturile de pe lucrările din Muzeu; picturile din Colecția Muzeului „Astra” nu erau semnate, astfel că sibienii au reînnoit invitația făcută profesorului pentru a examina la fața locului această operă.⁶⁸

Într-un întârziat răspuns, datorat unor motive obiective, profesorul, compozitorul și dirijorul Marțian Negrea, autorul înălțătoarei suite simfonice „Prin Munții Apuseni”, mulțumește Prof. C. Petranu pentru recenzia din „Südost-Forschungen” asupra studiului său despre Caioni.⁶⁹

Apreciat în cercurile științifice și cultural artistice din România, Prof. C. Petranu era frecvent invitat să publice în revistele de prestigiu ale epocii. Prof. D. Caracostea, Secretarul de redacție, Ovidiu Papadima și Redactorul delegat, Petru Comarnescu, cel din urmă un renumit istoric și critic de artă, îl solicită pe istoricul de artă transilvănean să scrie un articol pentru „Revista Fundațiilor Regale”, un material referitor la *manifestările pe care le socotiți importante de a fi cunoscute*”.

Potrivit noului program inițiat e Prof. D. Caracostea, „Revista Fundațiilor regale” va înfățișa mai sistematic decât până atunci manifestările din științele și preocupările timpului, consacrand cel puțin patruzeci de pagini, în fiecare număr, rubricii *Note*, în cuprinsul căreia vor exista rubricile: Literatură, Istorie Literară, Cultură clasică, Relații și colaborări culturale internaționale, Străinii despre noi, Folclor și Arte Populare, Teatru, Muzică, Plastică, Film, Arhitectură, Estetică, Istoria Artelor, Biologie, Istorie, Fizică, Chimie, Matematici etc.

⁶⁷ Scrisoare, *Asociațiunea... op.cit.*, Nr. 1653/1943, Sibiu, 6 mai 1943, Vicepreședinte, ss. D. Moga, secretar, ss. I. Băilă (Arh. S., 1943, nr. 43).

⁶⁸ *Asociațiunea... op.cit.*, Nr. 1653/1943, Sibiu, 11 mai 1943, secretar, ss. Băilă (Arh. S., 1943, nr. 48).

⁶⁹ *Recenzia d-voastră în “Südost-Forschungen” asupra studiului meu despre Caioni am primit-o cu mare întârziere, deoarece eu de 2 ani am părăsit Timișoara fiind chemat la București, unde ocup una din catedrele de compoziție la Academia de muzică. Vă rog să nu luați în nume de rău dacă abia acum Vă exprim cele mai călduroase mulțumiri p.(en)t.(ru) atențiunea ce mi-ați acordat. Cu deosebită stimă, M. Negrea.* [Carte Poștală, București, 8 mai 1943, ss. M. Negrea (Arh. S., 1943, nr. 46)].

Cunoscând activitatea de subtil „cronicar” al evenimentelor artistice contemporane, O. Papadima solicită Profesorului, istoricului de artă clujean, sprijinul de stimularea și inițierea tineretului în acest sector:

Totodată, vă rugăm a ne trimite și articole pentru Note dela colaboratorii sau ucenici Dvs., pe care îi prețuiți, astfel ca rubrica în care sunteți specialist să capete cu timpul o dezvoltare cât mai mare, revista dorind să aibă un mediu științific cât mai temeinic și mai viu. Ne gândim mai cu seamă la tinerii intelectuali și la asistenții universitari, care, lucrând sub călăuzirea Dvs., ar găsi în revista noastră loc de manifestare și, totodată, un prilej de mici venituri, articolele fiind plătite.⁷⁰

Anul 1943 a fost un an dificil pentru Prof. C. Petranu din pricina problemelor de sănătate pe care le-a avut. O boală insidioasă, gravă – nu știm dacă diagnosticul fatalei maladii a fost stabilit atunci – l-a condus spre sala de operație; dar să parcurgem răspunsul său la invitația adresată de O. Papadima pentru colaborarea cu „Revista Fundațiilor Regale”:

D-lor O. Papadima și P. Comarnescu, Buc.(urești)

*Arad, str. Ion
Petranu, NR. 3.
4/VII. 1943*

Dl. prof. univ. C. Petranu, membru cor.(espondent) al Academiei Germane din München fiind grav bolnav după operație mi-a încredințat ca să răspund următoarele la adresa Dv. din 20.VI a.c.: vă mulțumește pentru invitarea la colaborarea pe care o primește și va trimite note de istoria artei pentru Revista Fundațiilor Regale, îndată ce se va însănătoși. Aceasta cu atât mai ușor și bucuros, având aceiaș însărcinare și la „Südostforschungen” din München și la „Die Neue Pallas” din Geneva”.

Cu distinsă stimă ...⁷¹

Grafia petraniană evidentă ne spune că scrisoarea urma să fie dactilografiată de un colaborator și expediată la București.

Programa Cursurilor de **Inițiere** și a cursurilor de **Sinteză**, introduse în curricula universitară la inițiativa rectorului, Prof. Dr. Iuliu Hațieganu a fost completată de solicitarea adresată profesorilor în vederea întocmirii „*unui ghid al lecturilor necesare*” după expresia lui Mircea Eliade. Filosoful D.D. Roșca, Decanul Facultății de Filosofie și Litere, semnează o circulară în care profesorii trebuiau să ofere un răspuns urgent la următoarele întrebări:

⁷⁰ Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 20 iunie 1943, Secretar de Redacție, ss. Ovidiu Papadima, Redactor delegat cu partea informativă a Revistei și cu departamentul “Notelor”, ss. Petru Comarnescu (Arh. S., 1943, nr. 57).

⁷¹ *Ibidem*, recto.

1. Care sunt operele clasice românești și străine absolut indispensabile pentru cultura unui tânăr universitar.
2. Care sunt operele cele mai alese naționale și internaționale absolut necesare pentru cultura profesiunilor pentru care pregătește Facultatea noastră.

DI. Rector ar dori să fie indicate cât se poate de puține pentru a putea fi cetite de studenți în cursul anilor de studii. Dsa intenționează să aranjeze o amplă vitrină expusă în hall-ul Universității, cu inscripția „ce trebuie să citească în afară de studii un student universitar în vederea unei bune pregătiri pentru viață”.⁷²

Din Arad, localitatea natală unde Petranu își petrecea perioada de convalescență, va expedia decanatului următoarele două titluri de cărți aflate în biblioteca Seminarului de Istoria artei:

1. Knigge: *Umgang mit dem Menschen.*
2. W. Waetzoldt: *Einführung in die bildenden Kunst.*⁷³

În 21 iunie a.c., Ministerul Propagandei Naționale, solicita Prof. C. Petranu, prin intermediul Centrului de Studii și Cercetări privitoare la Transilvania, lucrarea „*Monumetele din Transilvania*” ce urma să fie tipărită prin grija și pe cheltuiala amintitei instituții. În același scop, la începutul lunii iulie, îi vor fi cerute manuscrisele lecțiilor de sinteză din cursul anilor 1941-1943: *Contribuția românească în artă și Români din Ardeal și arta lor*⁷⁴.

Lucrarea referitoare la monumentele Transilvaniei a fost predată Centrului de Studii și Cercetări privitoare la Transilvania din Sibiu dar despre soarta ei, Profesorul nu cunoștea detalii, de vreme ce într-o scurtă „interpelare” datată 26 iulie a.c., exprima nedumeririle sale:

*M.(ult) Sti.(mate) D.(omnule) Coleg/ de lungă vreme nu mai am nici o știre despre studiul meu predat. Am fost operat la 9 iunie și de atunci nu m'am mai sculat din pat. Acum cred că, chiar culcat, aș putea face corecturi fie tipografice fie ale textului dactilografiat. Te-aș ruga să mi-le trimiți manuscrisul și un exemplar dactilografiat, ev.(entual) și corecturi dacă sunt.*⁷⁵

În aceeași zi, C. Petranu adresează o scrisoare și rectorului Universității, Prof. dr. I. Hațieganu, anunțându-l că *am însărcinat pe d.(omnul) Băilă secr.(etarul) Astrei ca să predea manuscrisul meu „Arta rom.(ânească) din Ardeal” care reprezintă textul conferinței mele de sinteză din 11 Ian.(uarie) 1943. Întrucât ar întârzia rog binevoii a interveni la d.(omnul) Băilă ori Agârbiceanu.*

⁷² Înștiințare, Nr. 268-1943, Sibiu, 26 iunie 1943, Decan, ss. D.D. Roșca (Arh. S., 1943, nr. 60).

⁷³ *Ibidem*, recto.

⁷⁴ Arh. Sem., 1943, nr. 64, 67.

⁷⁵ Scrisoare olografă, Arad, 26 iunie (1943), Arh. S., 1943, nr. 68.

Scrupulozitatea profesorului e ilustrată de rândurile trimise și Secretarului Asociațiunii, Băilă: *studiul meu „Arta Rom.(ânească) din Ardeal ce urmează să apară în Bibl.(ioteca) Dv. pentru intelectuali neavând perspective de a fi admis timp nedeterminat de cenzură, rog să binevoiiți a- l preda dlui Rector I. Hațieganu în numele meu. Îmi rezerv dreptul de a- l restitui atunci când se va putea imprima de către Astra.*⁷⁶

În programul pe anul 1943-1944 al Universității Cluj-Sibiu au fost fixate conferințele de Sinteză din ciclul Transilvania și celelalte ținuturi. Prof.- lui C. Petranu i s-a propus, din partea rectoratului, tema: *Legătura dintre arta bisericească a Transilvaniei și a celorlalte ținuturi românești*.⁷⁷ La subiectul propus, profesorul răspunde pozitiv (14 iulie 1943) însă cu un mic amendament:

Domnule Rector,

*La adresa Dv. 2164/943 am onoarea a răspunde, că sunt de acord cu următorul titlu pentru conferința de sinteză pe 1943-44: „Raportul între arta Transilvaniei și a celorlalte ținuturi românești”. Modificarea titlului se explică prin faptul, că doresc să tratez nu numai arta bisericească, dar și cea populară-țărănească.*⁷⁸

În vara anului 1943, un grup de intelectuali și instituții arădene (Episcopia și Primăria) reușesc să cumpere tipografia fostului cotidian maghiar „Aradi Közlöny”, cu scopul de a edita în Municipiul Arad, un ziar în limba română, *menit să continue spiritul de înaltă ținută gazetărească al „Tribunei” și al „Românului”*.

*Acest ziar, care se va numi „Tribuna Română” – ca un semn al egalei îndreptățiri făcute celor două tabere adverse de odinioară de generația tânără de azi – va apare în ziua de 1 septembrie 1943.*⁷⁹

Apreciind contribuția și sprijinul acordat de C. Petranu presei românești locale încă înainte de Unire, Redacția și Primăria îi solicită colaborarea începând chiar cu primul număr al noii publicații. Răspunsul redactat de profesor la doar câteva zile dezvăluie atașamentul său necondiționat față de viața culturală a orașului în care și-a început școala, care l-a propulsat spre cea mai distinsă profesiune din societatea vremii.⁸⁰

⁷⁶ *Ibidem*. O carte poștală expediată de Secretarul “Astrei” la Arad face cunoscută predarea manuscrisului rectorului Hațieganu (Arh. S., 1943, nr. 69).

⁷⁷ Arh. S., 1943, nr. 63.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Scrisoare, “Tribuna Română” Arad, 19 august, 1943, ss. indescifrabil (Arh. S., 1943, nr. 70).

⁸⁰ *Stim.(ate) Dle Primar/, în urma apelului Dv. Am onoarea a Vă aduce la cunoștință că voi scrie articolașul pentru numărul prim al “Trib.(unei) Rom.(âne), cu titlul “Amintiri din vremea Războiului” Îl voi termina în 2-3 zile, deși îmi vine greu fiind reconvalescent după o lungă și grea boală./ Primiți cu această ocazie felic.(itățile) mele p(en)t.(ru) alegerea de primar al Municipiului”. Cu distins salutări (C.P.), Arad, 21/VIII. 1943. Exp. Art.(icolul) la 23/VIII (Ibidem, recto).*

În vara și în toamna aceluiași an atât de dificil pentru profesorul și expertul în artă C. Petranu, solicitările de îndrumare de expertize nu se întrerup. Astfel, Enea Hulea asociat la întreprinderea de ceramică din Turda, care plănuia înființarea unei secții de ceramică cu motive populare românești, în care să fie recreate piese de veche artă, ceramică țărănească din diferitele regiuni ale Țării, după modelele originale ce vor fi achiziționate, solicită recomandarea unei bibliografii de specialitate, *cărțile care ar trebui consultate în materie de artă țărănească veche și sursa de unde ar trebui procurate.*⁸¹

Educația serioasă primită, o deplină seriozitate în exercițiul stilului epistolar – propriu de altfel intelectualilor de calibru ai epocii - explică numărul însemnat al scrisorilor petraniene din Arhiva Seminarului, cu răspunsuri neîntârziate, prompte, chiar și în cazurile când problemele nu erau de primă stringență. La mijlocul lunii octombrie a.c., va oferi informațiile solicitate de „Centrul Român de Documentație”, pentru publicarea unui ghid al documentației științifice din România, cuprinzând date asupra înființării, constituirii și funcționării instituțiilor românești care servesc cunoașterea științifică: biblioteci, muzee, arhive, laboratoare, colecții, institute de cercetări și societăți savante.⁸²

În 19 octombrie a.c., se încheie și „chestiunea” tabloului atribuit maestrului brașovean Mișu Pop. Autenticitatea lui, confirmată de un urmaș al acestei ilustre familii, Ștefan Pop, președintele despărțământului *Astrei* din București, va asigura vânzarea lucrării, respectiv achiziționarea operei de Asociațiune, cu suma de 15.000 lei. În egală măsură expertiza realizată de prof. C. Petranu, atribuirea și evaluarea corectă a două tablouri datorate pictorului Constantin Lecca, vor convinge conducerea *Astrei* să le cumpere.⁸³ De altfel în Arhiva Seminarului se păstrează o emoționantă epistolă a posesorului celor două tablouri, care își exprimă satisfacția că aceste lucrări vor intra în patrimoniul unui muzeu național:

Dragă Coriolan,

Înainte de a trece la chestiunea amintită în cartea ta poștală din 20 I.a.c., primită ieri, îmi țin de plăcută datorie a-ți exprima recunoștința mea și a te ruga să primești sincere, calde mulțumiri pentru binevoitorul tău sprijin și desinteresata ta intervenție în chestie. Sunt de acord în principiu de a vinde tablourile, și conformându-mă informațiunilor tale, trimit aci anexat oferta, fixând prețul de Lei 50.000, cu care aș fi aplicat să le vând. Am fixat acest preț condus de sentimentul meu național, știind tablourile în proprietatea unei

⁸¹ Scrisoare, ss. Enea Hulea, Turda, 29 iunie 1943 (Arh. S., 1943, nr. 62).

⁸² Arh. S., 1943, nr. 72.

⁸³ Scrisoare, Asociațiunea ... *op.cit.*, Sibiu, 19 octombrie 1943, ss. M. Băilă (Arh. S., 1943, nr. 76).

instituțiuni culturale românești, cum este „Astra”. Eventual aș fi putut obține dela vreun amator în capitală un preț mai mare, considerând, că sunt opere, de-a unui pictor de mare renume și că sunt căutate cu deosebire tablourile lui Lecca din a.(nul) 1850, dar nu am voit să le știu în mâni particulare de unde ar fi trecut în alte mâni poate chiar străine de neamul nostru, făcându-se speculă cu ele. Pe lângă aceste împrejurări am ținut să le păstrez un loc demn, un loc onorific, cum ar fi Muzeul Astrei, având în vedere că la vârsta mea înaintată mă gândesc, că cine știe pe ce mâni vor ajunge după moartea mea.

În proprietatea Astrei sunt liniștit, că sunt bine păstrate și că rămâne în păstrare acolo, fără a fi înstrăinate.

Dragă Coriolan, sunt convins, că te vei ști impune cu cunoștințele tale de expert în chestii de arte frumoase și vei ști documenta aprecierea tablourilor, recomandându-le în mod favorabil, așa după cum ai binevoit a mă asigura în ... c.(artea) p.(ostală), pentru a obține prețul.

Oferta îmi iau voe a o trimite pe adresa ta cu rugarea a o prezenta secretarului D-lui Băilă, cu care ocaziune vei binevoi a reînoi recomandarea. Nu am menționat în ofertă considerentele arătate ție în prezenta, ci te rog a le expune tu, dacă va fi nevoie.

Închei prezentele rânduri transmițând sincere prietenești salutări,

Devotat Costi⁸⁴

Din scurta însemnare olografă de pe recto-ul paginii rezultă că Referatul pentru tablourile maestrului Lecca a fost întocmit de C. Petranu, care concluziona:

Cunoscând din Cluj cele două portrete⁸⁵ cari sunt incontestabil de Lecca pictorul brașovean, și de bună calitate și în bună stare, în plus în cadrul original. Recomand cumpărarea lor.

1 Nov. 1943

Petranu.⁸⁶

O scrisoare primită de C. Petranu din partea Cercului de Studii Istorice „Gh. Șincai”, care l-a proclamat pe profesor, în Adunarea Generală din 15 noiembrie 1943, membru de onoare al organizației, „ca omagiu pentru activitatea D-Voastre științifică și grija ce purtați studențimii clujene”, schimbă optica sub care, ani la rândul, acesta a fost privit în „istoria orală” a unora dintre aceia care l-au cunoscut.

⁸⁴ Scrisoare olografă, Timișoara, 28 octombrie (19)43, ss. Costi (Arh. S., 1943, nr. 79).

⁸⁵ Nu cunoaștem rezultatul achiziției acestor tablouri, ceea ce putem preciza este că în patrimoniul Muzeului de Artă din Cluj, azi, se păstrează următoarele portrete în ulei pe pânză, datorate lui C-tin Lecca (1807-1887): *Portretul lui Vasile Racotă (1856)*, *Portretul pahamicului Constantin Obedeau (1860)*, *Portretul lui Grigore Oteteleşanu (1860)*. Paul Rezeanu, *Constantin Lecca*, Editura Arcade, București 2005, fig. la pp. 137, 164, 165.

⁸⁶ *Ibidem*, recto.

Dovada irefutabilă a acestei apropieri de suflet între dascăl și elev e oferită de emoționanta scrisoare a unui fost student expediată din zona frontului răsăritean profesorului istoric de artă. Scrisoarea e însoțită de cinci fotografii, patru cu statui *rondo bosso* având o tematică sportivă, a cincea reprezintă doi „gisanți”, piese de plastică funerară arhaică(?) dar și portretul expeditorului în uniforma armatei române, sprijinit de un fragment sculptural.⁸⁷

Arhiva Seminarului și Catedrei de Istoria artei păstrează un important număr de invitații trimise pe adresa Prof. C. Petranu la diferitele manifestări științifice și culturale ale anului 1943-44; din intensa colaborare și comuniune universitară de odinioară dintre oamenii de știință europeni, cu prioritate francezi, cehi, slovaci, polonezi, suedezi, danezi, cei din Țările baltice, a rămas doar o nostalgică amintire, acum, aproape în exclusivitate, invitații fiind conferențieri sau instituții și asociații de origine germană: *Das Deutsche Wissenschaftliche Institut in Bukarest* (Institutul German pentru Știință din București) dar și secția din Sibiu, *Asociația Româno-Germană*, Filiala Sibiu, Dr. Julius Bielz, Prof. dr. Heinrich Ritter von Sribk de la *Universitatea din Viena*, Prof. Univ. Dr. Erich Schenk Directorul *Institutului Muzical din Viena*, Johanes Linke, Prof. Ernst Gamillscheg, Directorul *Institutului German pentru Științe*, Prof. Dr. Adolf Günther, Membru al Academiei de Drept Germane, Prof. dr. Hermann Schneider de la *Universitatea din Tübingen*, H. Fr. Blunck, *Președintele Camerei Scriitorilor Reichului*, poeta Ata Südhaus – Berlin etc. Din partea Institutului de Cultură Italiană în România au participat muzicianul Renzo Sabatini, Dr. Gustavo Carelli, Prof. dr. Paolo Toschi de la Universitatea din Roma. O comemorare de suflet a fost aceea a regretatului romanist italian Prof. Giulio Bertoni, Membru al Academiei Regale Italiene și Membru de Onoare al Academiei Române, care dovedise în toate domeniile de activitate o mare și statornică prietenie pentru România. Manifestarea a fost organizată de Seminarul de Limbă și Literatură Italiană al Facultății de Litere și Filosofie din cadrul Universității, condus de Prof. Umberto Cianciolo.⁸⁸

⁸⁷ *Domnule professor, Am cutreierat sudul U.R.S.S. până la Anafa, în 1941 și 1943. În aceste peregrinări – militare – am văzut destule lucruri, cari ar fi putut interesa pe oricine și cu atât mai mult pe omul de știință. N'am avut, din păcate, de cele mai multe ori, nici timpul și nici mijloacele necesare pentru a-mi fixa impresiile. În luna noiembrie a.c., însă, am avut un oarecare răgaz la Eupatoria și, cu acest prilej, am luat o serie de fotografii, dintre care cinci vi le trimit acum Domniei Voastre. / **Ca fost auditor al interesantelor și substanțialelor cursuri universitare ale Domniei Voastre, de Istoria Artelor, și am gândit că aportul meu – deși în fond neglijabil – constituie totuși o slabă informație despre arte la sovietici – domeniu aproape necunoscut nouă., (...)**". Scrisoare olografă, Crimeia, 22 decembrie 1943, ss. Valentin Lazăr (Arh. S., 1943, nr. 90).*

⁸⁸ Arh. S, Invitații, 1943-44, nr. 1-53).

Ultimul an al refugiului și cel al războiului nu au împiedecat desfășurarea cursurilor universitare. În programa pe anul 1944-1945, Prof. C. Petranu va propune cursul și seminarul referitor la *Istoria artei în evul mediu*. Din multitudinea documentelor acestei perioade ne vom opri doar asupra acelor legate de problemele de specialitate, cursuri, conferințe, expertize, doctorate, activitatea științifică a cercului de Studii Istorice „Gh. Șincai” etc.

De la jumătatea lunii ianuarie 1944 debutează corespondența dintre G. Popescu-Vâlcea și Prof. C. Petranu, al cărei conținut și scop erau susținerea doctoratului în istoria artei pe lângă Universitatea „Regele Ferdinand I” Cluj-Sibiu. Tânăr, cu studii temeinice în România și Franța, Popescu –Vâlcea, conștient de propriile capacități și de reputația școlilor frecventate, urmărirea finalizarea la nivel doctoral a specializării făcute în străinătate, pe lângă o Universitate românească. Pasaje din prima sa scrisoare apar concludente în acest sens:

Prin bunăvoința Prea Sfințitului Părinte Scorobeț, îndrăznesc a Vă scrie, cu toate că n'am avut fericirea să vă cunosc personal. Atât autoritatea științifică precum și opera Domniei Voastre, îmi sunt demult cunoscute însă.

Faptul care mă îndeamnă să vă scriu, este explicarea unei situații în care mă găsesc, pentru care doresc să am binevoitorul sfat al Domniei Voastre.

Până la începutul războiului actual, am urmat în Franța –întâi la Strasbourg și apoi la Hautes Études - cursurile de Istoria artei bizantine ale Domnului André Grabar. Sub direcția Domniei Sale lucrăm și o teză de doctorat pe care trebuia să o susțin la Facultatea de litere din Strasbourg. Evenimentele s'au precipitat iar eu am fost chemat în țară, unde la început concentrat, apoi mobilizat în războiul contra Rusiei, am mers până departe în stepele rusești. Rănit ușor și întors în țară, de câțva timp mă găsesc liber.

La plecarea mea din Franța, Domnul Grabar mi-a spus: „Dacă vei avea vre-o neplăcere în țară cu studiile și cu situația d-tale, să faci apel la Domnul Petranu, Prof. la Universitatea din Cluj. Domnia Sa este printre marii savanți ai țării d-tale și de care m'am legat mult sufletește”.

Vă scriu în numele acestor cuvinte pe care mi-le-a spus fostul meu profesor.

Sunt licențiat în teologie și în litere. M'am dedicat mai mult literelor și anume Istoriei artei bizantine, datorită și studiilor mele teologice. Teza mea de doctorat în litere are subiectul intitulat: „Monumentele de artă religioasă de la Dragomirna”.- Din monumentele bucovinene, despre care mulți au scris socotindu-se cu autoritate, dar în fuga condeului, eu am ales un singur monument, Dragomirna, pe care l-am privit din toate punctele de vedere. Planul lucrării pe care vi-l anez, este mai lămuritor. În special, la Dragomirna, în afară de pictura bisericii, m'au preocupat manuscrisele cu miniaturi, care au făcut o adevărată școală miniaturistică și asupra cărui capitol am insistat cel mai mult sub îndrumările Domnului Grabar.

Cuprinsul lucrării se ridică la aproape 400 de pagini mari, scrise la mașină. În afară de aceasta, lucrarea este completată cu albume de planșe, planuri, anexe etc.⁸⁹

În continuarea scrisorii, G. Popescu-Vâlcea solicita profesorului clujean informații referitoare la chestiunile birocratice-administrative ce urmau să fie îndeplinite pentru doctorat și desigur aprobarea profesorului pentru a-i conduce și a întocmi referatul tezei. Pe fila nr. 3 a scrisorii parcurgem, în rezumat, răspunsul universitarului clujean la scrisoarea lui Popescu-Vâlcea, datat 17.01. a.c.:

Stimate D-le, în răs.(puns) scrisorii Dv. am consultat pe cei în drept și mi-au răspuns, ca să faceți o cerere Facult.(ății) noastre. În principiu va decide Com.(itetul) consultativ a Fac.(ultății) și Consiliul (...). Regulamentul nostru a apărut în 1937 la Cluj și îl găsiți și la Bibl.(ioteca) Academiei cu titlul Reg.(ulamentul) Fa.(cultății) de Fil.(osofie). Cererea o faceți referindu-vă la art. 36-39. Dacă atâț Com.(isia) cât și Con.(siliul) Vă admit la Doct.(orat) va urma să faceți o completare a lucrării Dv. în baza metodei după care se lucrează la Seminarul meu, ceiace nu va fi greu. Eu nu fac parte din Comisia Consultativă dar voi da opinii favorabile în Consiliu. Ceiace îmi lipsește din planul lucr.(ării) Dv. este: Rolul monum.(entelor) în dezvolt.(oltarea) gen.(erală) art.(istică). A. Efectul și urmările a) la scriitori contemporani și posteriori b) la artiști [școală, direcție, cercetarea influențelor, copiile, reprod.(ucerile)]. B Noul adus în dezvoltare și rolul operelor în istoria artei.

Cu deosebită stimă,⁹⁰

În răspunsul său, G. Popescu-Vâlcea își exprimă recunoștința față de atitudinea binevoitoare a universitarului clujean, fiind întru totul de acord cu completarea lucrării pe baza metodei de lucru, de cercetare științifică a Seminarului Universității din Cluj-Sibiu.⁹¹

Ca de fiecare dată când Ministerul Propagandei i-a solicitat lui C. Petranu lucrările sale în scopul popularizării științei și artei românești peste hotare, profesorul clujean a răspuns cu cea mai mare sollicitudine. De data aceasta era vorba despre o expoziție a cărții românești la Biblioteca Națională din Paris, pentru care istoricul de artă va pune la dispoziție 3 volume și patru broșuri. În scrisoarea de răspuns trimisă ministerului, C. Petranu face cunoscută trista sa experiență trăită cu prilejul altei manifestări externe, Expoziția Internațională din Parisul anului 1937:

(...). Având în vedere scopul național Vă servesc cu plăcere. Am onoarea a Vă atrage atenție asupra abuzurilor ce se fac cu asemenea ocazii: se expun numai cărțile prietenilor și cunoșcuților sub pretextul selecționării iar operele întră într-o bibliotecă

⁸⁹ Scrisoare olografă, București, 15 ianuarie 1944, ss. G. Popescu-Vâlcea, str. Justiției, nr. 52, București (Arh. S., 1944, nr. 3a).

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ Scrisoare olografă, București, 21 ianuarie 1944 (Arh. S., 1944, nr. 3 b).

*particulară, a cutărui organizator ori ajutor. Am făcut personal asemenea tristă experiență, ultima oară la Expoz.(iți) Inter.(națională) din Paris 1937 când mi-s'au cerut operele, cari însă cu toată calitatea lor nu au fost expuse și nici nu mi-s'au restituit, nici cineva nu mi-a mulțumit. Vă rog să binevoșiți a interveni, ca să știu care sunt persoanele însărcinate cu executarea și responsabile, să primim o listă a cărților expuse și să ni-se trimită o adeverință de la Inst.(ituția) care le-a primit și o scrisoare de mulțumire pentru darul făcut (...).*⁹²

O situație asemănătoare a provocat noi nemulțumiri și neîmplinirea unui proiect la care profesorul clujean a pus tot sufletul. Este vorba despre studiul de sinteză asupra artei românești din ampla operă miscelaneă menționată, *Siebenbürgen*. Dar mai bine să prezentăm opiniile scrise ale lui C. Petranu, în sesizarea – o „plângere” adresată rectorului Universității, Prof. dr. I. Hațieganu:

Domnule Rector,

la invitarea dlui prof. C. Giurescu dela Universitatea din București de a colabora la opera „Siebenbürgen” am trimis la termen un studiu, iar la 23 Febr.(uarie) 1942 o ladă cu clișee, negative și fotografii pentru ilustrarea studiului meu. Opera a apărut în 1943, iar studiul meu a fost ilustrat în loc de 240 ilustrații numai cu 14 nepotrivite și fără consultarea mea. Fiind prejudiciată astfel atât cauza românească, cât și eu personal am protestat la timp atât la d.(omnul) Giurescu cât și la Academia Română, fapt despre care v-am raportat la 23/V. 1943. Dela apariția lucrării în repetite rânduri am cerut (verbal și în scris) restituirea fotografiilor și clișeelelor. D-sa mi-a comunicat verbal, că va scoate ediții și în alte limbi și că nu va putea reproduce decât numai o parte din ilustrații. În asemenea condiții însă eu nu pot colabora și nici nu m'am angajat la alte ediții decât cea germană. Am atras atenția dsale, că clișeele, cât și cea mai mare parte a fotografiilor aparține inventarului Seminarului de istoria artei și trebuiesc restituite, fiindcă Seminarul are nevoie de ele și lipsa lor paralizează activitatea științifică.

Au trecut doi ani dela trimiterea clișeelelor și fotografiilor fără a-le reprimi. Prin lipsa lor nu numai învățământul a avut de suferit dar și propaganda românească prin împiedecarea colaborării mele la revistele din străinătate. Cinci edituri străine mi-au cerut contra onorar apreciabil, lucrări cu ilustrații asupra artei românești din Transilvania, pe cari le prezint în original rugând ale restitui după consultare, și în toate cazurile am fost silit să le refuz în lipsa ilustrațiilor. În trecut niciodată nu am refuzat asemenea invitații cari numai cinstesc pot face Universității și mie.

Domnule Rector, fiind vorba de avutul unui Seminar al Universității, rog să binevoșiți a invita pe d. Giurescu ca să-l restituie atrăgându-i atenția asupra daunelor ce le-a făcut pîn'acum Universității și mie personal. Cum este de prevăzut răspunsul său negativ rog

⁹² Arh. S., 1944, nr. 7.

binevoîți a încredința chestiunea unui jurist expert, pentru a reclama în caz de refuz pe calea justiției avutul Seminarului, constituindu-mă parte civilă pentru daunele morale și materiale ce mi le-a pricinuit.

Cu distinsă stimă (C.P).⁹³

Documentele din arhiva seminarului de istoria artei nu consemnează epilogul acestei întâmplări în care universitarul clujean avea în cea mai bună parte dreptate, cu singura excepție aceea a pretenției publicării celor 240 de ilustrații la studiul său, o performanță nemaîntâlnită până atunci la un volum miscelaneu!

Impresia, la prima vedere, de răceală și de o anume mândrie ce era asociată figurii Prof. Petranu de către unii dintre confrăți era falsă și contrazisă de o serie de specialiști, tineri sau mai vârstnici din capitala României, absolvenți ai Universității clujene care îi solicitau sprijinul, sfaturile și recomandările sale. Este cazul Luciei Dracopol- Ispir, distinsă specialistă, istoric de artă care a abordat, în perioada interbelică, problema Clasicismului în pictura românească.⁹⁴ Emoționantă apare această epistolă a unei iubitoare de frumos, care încearcă să spargă monopolul bărbaților în specialitatea - istoria artei - atât de nouă pe eșichierul științelor umaniste din România:

Mult Stimate Dle Profesor,

Vă trimit cele câteva lucrări ale mele care au văzut lumina tiparului, cu întârziere, deoarece ajunsă în București a trebuit să iau drumul altor meleaguri. Nu sunt, fără îndoială, ca formă, ceiace aș fi vrut, datorită condițiilor în care pot apare la noi asemenea lucrări. Sunt însă, ca fond publicații care încearcă să se sprijine pe o informație serioasă și bogată, pe o pregătire metodică și cu vădite preocupări de expunere în formă. Prima, „Arta Domnițelor” este o culegere de conferințe, de unde și prezentarea sintetică a faptelor și a concluziilor, fără ample discuții, sau trimiteri la sursa informativă.

Cea de a doua „Clasicismul în Pictura Românească” este o introducere la o colecție de monografii în care aveau să apară separat artiștii epocii respective. Este o lucrare de sinteză care trebuie să pregătească un cadru lucrărilor care aveau să vină; dar cu atât mai important cu cât ea stabilește o altă clasificare a artei moderne românești decât cele cunoscute până acum. Mai mult, fondându-se pe realitate și atenta ei observare și nefiind izvorâtă din prejudecăți subiective, această lucrare vine astfel să pună la punct, în mod modest, o serie de greșeli de informație și de apreciere aduse în discuția criticii prin haosul creat de Pictura Românească în sec. XIX-lea a lui Pr.(of.) G. Oprescu.

⁹³ Scrisoare olografă, Sibiu, 1 martie 1944 (Arh. S., 1944, nr. 15).

⁹⁴ Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, Editura Meridiane, București 1984, p. 181.

Ultima lucrare pe care vi-o trimit este o monografie cu dublu caracter: informativ și de apreciere cu privire la primul artist modern în arta Munteniei. Este întâi o lucrare de informație, fiindcă nu s'ar fi putut altfel în prima publicație completă, cu privire la un artist în care neaparat trebuie publicate o serie de date. În a doua parte, sau mai exact în al doilea rând este o lucrare de apreciere, în special în ultimele capitole, așa cum aceasta poate reeși din datele prezentate.

În afară de aceste lucrări, am mai publicat în 1934, cu prilejul Retrospectivei Negulici, un Catalog al expoziției, cu o prezentare rezumativă a artistului și cu o serie de planșe (20), dar pe care nu vi-l pot trimite fiind epuizat. Este tot ce am putut publica până astăzi, în condițiile grele în care trăiește un om de artă, așa spune chiar o femeie care se încumetă să se intereseze de preocupări pe care mulți încă le mai socotesc, la noi, un apanaj al bărbaților. Sper că în cursul acestui an să public o monografie în cadrul colecției Arta a lui Guguianu. Cât privește Antologia, care este anunțată în ultimul volum, este (...) la care am lucrat mult, dar care probabil că nu va putea apare decât, după război.

Încheind v'aș ruga încă odată Dle Profesor să ne faceți deosebita cinste de a ne vizita, atunci când veți veni prin capitală și până atunci ori de câte ori aveți vreo nevoie oarecare aici, vă stăm cu toată plăcerea la dispoziție, atât eu cât și soțul meu Prof. Eugen Ispir.

Cu cele mai alese sentimente

Dr. Lucia Dracopol Ispir

București, Str. Buzești 53.⁹⁵

Dintre prelegerile susținute la ședințele de lucru ale Cercului de Studii Istorice „Gh. Șincai”, la care cadrele didactice universitare erau invitate, pe parcursul anului universitar, menționăm următoarele teme: *Gheorghe Șincai* (Alexandru Neamțu), *Inocențiu Micu Klein* (Sora Margareta Naghi), *Bălcescu și Transilvania* (Nicolae Gostar), *Fra Girolamo Savonarola, un capitol din Renaștere* (Ion Casapu) iar la ședințele lunare ale „Asociațiunii”, la prelegerile susținute de Profesorii, Șt. Pascu (*Din răsunetul procesului memorandist în masele populare*), Al. Filipașcu (*Manuscrisul protop. Moga despre revoluțiunea din 1848 în Zarand*) etc.

C. Petranu va răspunde pozitiv la invitația *Centrului de Studii și Cercetări privitoare la Transilvania*, de a publica în paginile *Revue de Transylvanie* lucrări „prin care să susțină, în fața opiniei europene teza românească cu privire la Transilvania (...) combătând prin articole de polemică ponegririle îndreptate împotriva noastră (...)”

⁹⁵ Scrisoare olografă, ss. Dr. Lucia Dracopol Ispir, București, f.a. (Arh. S., 1944, nr. 17).

în care să arătați rezultatele obținute și progresele realizate de noi în Transilvania dela Unire încoace, în domeniul specialității fiecăruia”⁹⁶. Tot în luna aprilie, universitarii specializați în istorie puteau consulta la Biblioteca Universitară memoriul trimis de Pompei Tolcan (176 pp.) cuprinzând greutățile care au provocat emigrarea în masă a românilor din Transilvania de Nord.⁹⁷

În primele luni ale anului 1944 activitatea științifică, colaborările cu străinătatea prin obișnuitul mijloc epistolar ale Prof. C. Petranu sunt destul de evidente. De acum percepem o temerară încercare de reluare a relațiilor cu specialiștii francezi. O scrisoare a colegului de facultate, Prof. H. Auger, ne vorbește despre reactualizarea adreselor la care pot fi găsiți profesorii Alzard (Alger, Musée d’Art Modernne sau Faculté des Lettres), L. Reau (Rue de la Faisanderie, 54, XVI, Paris – Institutul Francez din Viena ne mai activând de mult) și P. Henry (Rue Colbert, 23, Clermont-Ferrand), cunoscuți în anii treizeci, pentru a le trimite lucrările publicate ulterior.⁹⁸

Colaborarea dintre universitarii de diferite specializări era curentă atunci și cu siguranță mult mai consistentă decât în zilele noastre. Reputatul lingvist și filolog Sextil Pușcariu (1877-1948), inițiatorul „Atlasului lingvistic român” solicită părerea colegului C. Petranu în legătura cu traducerea unor termeni tehnici de arhitectură (sisteme de boltire) din limba germană în românește: *Echogewölbe*, sinonim: *Flüstergewölbe*. Un răspuns a existat (mențiunea din 3/III a.c.), dar traducerea va fi avut contingente cu înțeles literar nemijlocit – bolta cu ecou foarte puternic – și mai puțin cu variantele constructive ale sistemelor de boltire specifice perioadei clasice greco - romane, artei medievale – romanicului, goticului și epocilor moderne, Renașterii, Barocului, Neoclasicismului etc.⁹⁹

În legătură cu o întrebare mai veche a istoricului de artă C. Petranu adresată lui C. Sassu, Directorul Arhivelor Statului, Direcțiunea Regională Brașov, referitoare la picturile maestrului Tornayi János (n. 1869) în orașul de sub Tâmpa, răspunsul este negativ. Întrebarea a fost adresată bisericii romano-catolică și parohiilor ortodoxe din localitate dar și participanților la Conferința preoțească a parohiilor din toată circumscripția protopopiatului. Rezultatul a fost tot negativ, deoarece la nici o biserică nu s-au executat «*picturi ce ar putea fi eventual atribuite lui Tornayi János, cu o singură excepție, destul de problematică, și anume la biserica „Sfintei Adormiri” din*

⁹⁶ Arh. S., 1944, nr. 18.

⁹⁷ Arh. S., 1944, nr. 26.

⁹⁸ Scrisoare olografă, Sibiu, 22, februarie 1944, ss. Auger (Arh. S., 1944, nr. 12).

⁹⁹ Scrisoare olografă, Sibiu, 1 martie (19)44, ss. Sextil Pușcariu (Arh. S., 1944, nr. 20).

Brașov-Cetate (paroh. V. Coman) (unde) s'au pictat mai multe icoane în anul 1898 de liceul industrial din Brașov. N'ar fi exclus ca ele să se fi făcut sub îndrumarea lui Tornyai.»¹⁰⁰

În a doua jumătate a lunii martie 1944 Gh. Popescu-Vâlcea trimite la Sibiu, prin mijlocirea Pr. Scorobeț, o parte din corespondența Prof. A. Grabar conținând aprecieri referitoare la activitatea universitară a „doctorandului”. Cu aceeași ocazie candidatul a înaintat Secretarului principal al Universității, Vătășescu, completările la teză, cerute de Prof. C. Petranu. Deoarece după sărbătorile Paștelui va fi din nou concentrat, adresează rugămintea să i se stabilească cu precădere data susținerii disertației. Probabil, conducătorul lucrării, C. Petranu, nu a fost pe deplin convins de dovezile prezentate de doctorand, de vreme ce într-un bilet – rezumat al unei Adrese – transmis Secretarului Vătășescu (8.IV.1944) solicită să i se „procure dovezile prin care rezultă: 1. ce cursuri de istoria artei a urmat d. Popescu la București și Strasbourg înainte și după licență? Cereți lămuriri Fac.(ultății) din București și dlui Grabar director la Hauts Études din Paris. 2. Ce lucrări de seminar a prezentat candidatul la Strasbourg și București. 3. Dacă la cursurile de bizantinologie din București audiate de candidat s'a propus și istoria artei bizantine?”¹⁰¹

În cele din urmă Referatul Prof.- lui C. Petranu la teza de doctorat înaintată de G. Popescu-Vâlcea (*Mănăstirea Dragomirna*), a fost schițat, două fiind argumentele doveditoare în acest sens: o filă documentară olografă scrisă cu penița și cu creionul de profesorul clujean (*Observațiile mele la teza de doctorat a d. Popescu-Vâlcea*)¹⁰² și un bilet prin care Secretarul Vătășescu confirma restituirea manuscrisului tezei de doctorat și a anexelor către Gh. Popescu Vâlcea; detalii care confirmă o fază avansată în preliminariile birocratice ale susținerii tezei de doctorat pe lângă Universitatea Cluj-Sibiu; Informații nemijlocite despre acest eveniment nu se păstrează¹⁰³.

¹⁰⁰ Arhivele Statului. Direcțiunea Regională Brașov, Nr. 195/1944, Brașov, 8 martie 1944, Director General ss. Dr. C. Sassu (Arh. S., 1944, nr. 22).

¹⁰¹ Scrisoare olografă, 8 aprilie 1944 (Arh. S., 1944, nr. 28).

¹⁰² Observațiile sunt următoarele: *pe lângă inf.(luențe) străine trebuie căutate interpretări și note naționale; naționalitatea arhitecților; nota populară și în Ardeal; (p. 169) expresia, caract.(eristica) infl.(uența) nu e o notă italiană.; evitarea cuvântului frumos! ... prin Rusia nu e posibil prin Austria; locul ori țara (în care au fost) exec.(utate) odoarele bis.(ericești); XLVII infl.(luență) barocă; XXXVII, XXXVIII, infl.(uență) turco-persană ori barocă; XXV. De unde? Signaturi la orfevrărie există? Infl.(uența) săsească în ceramică [v. Bielz, Deutsche Forschung in Südosten, 1942, H.2; Deutsche sieb.(enbürgische Hafnerarbeit f.(ür) die Moldau]; Disc, Potir, Stea, Candelă, Lista reprod.(ucerilor), unde au fost lucrate, greutatea? (Arh. S., 1944, nr. 25 a).*

¹⁰³ Arh. S., 1944, nr. 25 b.

iar datele curriculare de mai târziu nu consemnează acest eveniment.¹⁰⁴

Schimbările politico-militare de pe teatrele de operațiuni din al doilea Război Mondial se vor repercuta în chip nemijlocit și asupra vieții universitare românești: problema evacuării facultăților Universității din Cluj-Sibiu, ca urmare a bombardamentelor efectuate de aviația trupelor aliate asupra capitalei și a evacuării precipitate a Iașului.¹⁰⁵ Procesul verbal al Ședinței Senatului Universitar din 9 mai 1944, desfășurată sub Președinția Rectorului Prof. Dr. Iuliu Hațieganu, Prorectorului Silviu Dragomir, Decanilor, Aurelian Ionașcu, D.D. Roșca, și Victor Papillian, a Delegaților, Gheorghe Sofronie, Alexe Popovici, Coriolan Tătaru și Secretarul General Ioan A. Vătășescu, a consemnat în detaliu *Chestiunea dispersării averii Universității spre a o feri de bombardamentele aeriene*, pusă în discuție încă din data de 4 aprilie a.c., în urma acestor solicitări la care s-a asociat și Ministrul Educației, Prof. Petrovici, conducătorii facultăților și-au exprimat o serie de opinii contradictorii, cele mai multe opunându-se unei evacuări și dispersări totale care ar fi condus spre paralizarea funcțiilor instituției (C. Daicoviciu, V. Papillian, A. Procopovici). Propunerea noii locații a Institutului de Studii Clasice la Sarmisegetuza ar bloca cu totul desfășurarea anului universitar. În contextul acestor ample schimbări, Prof. A. Procopovici ridică următoarea întrebare: (...) *cum va putea reîncepe activitatea la toamnă și în special unde a ar fi materialul și personalul științific mai bine plasat când profesorul trebuie să rămâe sub steag la sediul instituției. Cine mai asigură girul moral al Universității când profesorii se îndepărtează de ea?*¹⁰⁶

¹⁰⁴ Istoricul de artă și teologul (nehirotonit) Gheorghe Popescu-Vâlcea a studiat la Seminarul Teologic "Sfântul Nicolae" din Râmnicu Vâlcea (1924-1932), la Facultatea de Teologie din Chișinău (1932-1936), Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din București, Institutul de artă bizantină și a sud-estului european de la Universitatea din Strasbourg, a urmat cursuri de artă creștină și Bizantinologie la École Pratique des Hautes Études din Paris. Doctoratul în arte îl va susține la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din București. Ofițer în al Doilea Război Mondial, inspector general în Ministerul Educației Naționale, Cultelor și Artelor: în 1947 a inițiat mișcarea de rezistență anticomunistă "Vlad Țepeș", drept urmare a fost arestat în 1948 și condamnat la 20 de ani muncă silnică. A executat 16 ani și jumătate de detenție politică la închisorile din Jilava, Văcărești, Aiud, Lugoj și Gherla, fiind eliberat în 1964. A fost încadrat ca inspector general de specialitate, vicepreședinte și profesor la Comisia de pictură bisericească a Patriarhiei Române (1964-1977). Din opera sa științifică consemnăm: *Simbolul crucii în gândirea și arta creștină* (1940), *Rapports entre la miniature et l'imprimerie roumaine* (1940), *Le probleme de l'entrelacs et l'ornementation des vieux manuscrits roumains* (1941) și *Considerații asupra artei bizantine* (1941). V. <http://www.basilica.ro/comemorări/>.

¹⁰⁵ Hotărârea Senatului Universității, Nr. 1137/2 mai 1944 (Arh. S., 1944, nr. 36 a).

¹⁰⁶ Proces-Verbal, Sibiu, 9 mai 1944 (Arh. S., 1944, nr. 36 b).

În final s-a efectuat prima fază de evacuare a materialelor de urgență, la următoarea fază (II) urma să se asocieze și Șeful Catedrei și Seminarul de Istoria artei: însemnarea olografă de pe ultima filă a Procesului Verbal consemnând împlinirea acestei misiuni:

29 Iunie 1944.

D-le Rector,

Am onoarea a vă aduce la cunoștință că în 20 I.c. am terminat împachetarea avutului seminarului în 17 lăzi și 38+11 cutii. Împachetarea a reclamat 2 săptăm. (mâni) din cauza că nu am deloc personal și a trebuit să recurg la servitorul Decanatului, care numai atunci putea să mă ajute când avea timp liber. Înainte cu vre-o 2 săpt. (ămâni) am cerut dlui administrator ca să-mi pună la disp.(oziție) autocamionul Universității pentru a le transporta la locuința mea de la Dumbrava, unde consider că e locul cel mai potrivit p.(en)t(ru) a fi cruțate de un event.(ual) bombardament. Colecția de fot.(ografii) și diap.(ozitive) ar fi expuse la stricăciuni în cazul unui transport la distanță mai mare și nu dispun de mijloace p.(en)t(ru) a comanda lădițe coresp.(unzătoare) care să le apere de deteriorările unui drum mai lung. Mi s'a pus în vedere că probabil vine de 21 iunie pentru a le transporta. Am așteptat ore întregi, dar camionul nu mi-s'a dat.

În asemenea împrejurări rog să binevoiți a dispune în consecință deoarece consider, că răspunderea nu mai poate cădea asupra mea. Întrucât Dv. ați fi de altă părere în privința locului unde se dispersează lăzile, Vă rog să binevoiți a mă informa, ca să mă conformez.¹⁰⁷

Vremurile dificile cereau soluții adecvate, universitarii numărându-se prin militanții cei mai activi în promovarea și ranforsarea idealurilor naționale, a promovării tăriei de caracter și a optimismului în rezolvarea problemelor grave trăite de români. Astfel, Senatul Universității a decis, pentru „vara fierbinte” a anului 1944, să organizeze, în cursul vacanței școlare, o serie de lecții publice pentru „ca să afirme voința neclintită a neamului românesc de a-și păstra comoara cea mai scumpă a ființei sale, naționalitatea, și să dea dovadă, în chiar împrejurările grave de azi, de puterea neegalată ce o are cultura și știința pentru viitorul său.

Lecțiile (...) trebuie să fie un imn închinat naționalității, o reafirmare solemnă a misiunii noastre culturale și un protest auzit departe în împărăția științei, ai cărei mandatarii noi singuri am rămas, după distrugerea laboratoarelor și bibliotecilor înfloritoare de altădată. „Cultura și știința în serviciul neamului” ar constitui, (...), preocuparea de căpetenie a acestor lecții, care s'ar ține între 10 și 15 Iunie a.c., în număr de douăzeci”.¹⁰⁸

¹⁰⁷ *Ibidem.* V. și scrisoarea olografă către Rectorat, mai amplă în conținut, datată 5 Iulie, 1944 (Arh. S., 1944, nr. 42).

¹⁰⁸ Universitatea “Regele Ferdinand I” Sibiu, Rectoratul, Nr. 1487/1944, Sibiu, 13 mai 1944, Rector ss. Dr. Iuliu Hațieganu, Secretar General ss. Ioan A. Vătășescu (Arh. S., 1944, nr. 37).

Între cele 20 de lecții estivale ale Universității „Regele Ferdinand I” din Sibiu s-a numărat și prelegerea Prof. C. Petranu, despre *Istoria artei în serviciul neamului*.¹⁰⁹

Luna iunie a anului în curs debutează cu adevărate „curbe de sacrificiu”. Potrivit ordonanțelor Președinției Consiliului de Miniștri și Ministerului Culturii Naționale, s-a dispus că, „*pentru a se realiza economiile reclamate de situația actuală, sunt interzise orice numiri sau avansări în posturi vacante*”.¹¹⁰ Chiar și în aceste condiții, încă în a doua jumătate a lunii iulie a.c., Senatul Universitar hotărăște că deschiderea anului universitar se va face la data obișnuită, adică 1 septembrie 1944 iar fiecare Facultate să-și eșaloneze cursurile și examenele numai în localitățile de reședință ale Facultăților „*și numai în caz de forță majoră se va dispune o deplasare*”.¹¹¹ În vara aceluiași an, Rectoratul Universității îndeamnă pe universitari să facă donații de cărți, de publicații apărute sub egida Universității „Regele Ferdinand I”, pentru biblioteca Muzeului Regional din Alba Iulia, muzeu organizat cu sprijinul Institutului de Studii Clasice al Universității Daciei Superioare, „*care pe lângă biblioteca sa de specialitate, cu greu adunată, a întemeiat și o bibliotecă publică, devenită azi, prin refugiul Universității din Iași de o necesitate imperioasă*”.¹¹²

Sfârșitul lui august, 1944, găsește corpul profesoral în activitate, evenimentul de la 23 al lunii a condus spre o radicală schimbare a opțiunilor alianțelor beligerante. Senatul Universitar în mai multe ședințe a discutat problemele de actualitate luând atitudinea cea mai adecvată în fața ultimelor evenimente. Astfel, acum, „*cele trei Universități românești prin Rectorii lor au exprimat imperios necesitatea ieșirii din Axă și colaborarea cu Națiunile Unite pentru salvarea existenței statului român. Prin această atitudine Universitățile păstrătoare a valorilor spirituale s’au plasat pe drumul care înaintează națiunea*”. În ședința din 30 august a.c., alături de rememorarea tristului eveniment al Dictatului din Viena, a fost apreciată pozitiv perspectiva reîntregirii Transilvaniei, devenită certitudine „*datorită înțelepciunii M.S. Regelui și drept urmare alegerea unei comisii care să pregătească revenirea Universității la Cluj*”.¹¹³

Toamna anului 1944, în documentele Universității din Arhiva Seminarului de Istoria artei, consemnează emoționantul discurs – adevărată profesiune de credință – a Dr.- lui Iuliu Hațieganu la „*părăsirea demnității de Rector*”, prilej de sincere mulțumiri colegiale pentru sprijinul acordat și mai cu seamă pentru activitatea

¹⁰⁹ *Ibidem*, însemnare olografă, 8 iunie a.c.,

¹¹⁰ Universitatea “Regele Ferdinand I” Cluj-Sibiu, Rectoratul, Nr. 1562/1944, Sibiu, 2 iunie 1944, Rector ss. Dr. Iuliu Hațieganu, Secretar General, ss. Ioan A. Vătășescu (Arh. S., 1944, nr. 40).

¹¹¹ Înștiințare, Sibiu, 4 august 1944 (Arh. S., 1944, nr. 45).

¹¹² Universitatea “Regele Ferdinand I” din Cluj-Sibiu, Rectoratul, Nr. 1785/1944, Sibiu, 21 iunie 1944, Rector, ss. Dr. Iuliu Hațieganu, Secretar general, ss. Ioan A. Vătășescu ; Cerere Muzeu, Director ss. Ion Berciu (Arh. S., 1944, nr. 41).

¹¹³ Înștiințare, 31 august 1944 (Arh. S., 1944, nr. 48).

profesorală științifică și culturală prin care universitarii clujeni și-au adus contribuția la ridicarea prestigiului Universității în timpul refugiului la Sibiu. Era aceasta o dare de seamă, un bilanț al acelor ani grei, în care dincolo de rezolvarea problemelor specifice universitare, *în tot timpul, cu ajutorul (...) tuturor colegilor – prin conferințe, broșuri, lucrări științifice, solemnități, serbări – s-a ținut trează conștiința națională a Transilvaniei, dând cea mai susținută luptă contra dictatului de la Viena și pentru dreptatea românească.* Într-o perioadă a radicalelor răsturnări politice Dr. Iuliu Hațieganu sublinia că: *Funcția de Rector nu am înțeles-o niciodată ca o funcție politică, niciodată nu m'am considerat și nu m'am comportat ca exponent al politicei Guvernului.*

Dvoastră cunoașteți expunerile mele în colegiu, în senat, cunoașteți atitudinea mea în politica externă și atitudinea ce am luat-o în luna Iunie al acestui an, cunoașteți articolele mele din „Viața Universitară”, știți că în două rânduri am refuzat portofoliul ministerial, ce mi-a fost oferit (...). Cunosc și eu concepțiile marelui majorității a colegilor, pentru care deseori am fost taxați la Berlin în tot timpul rectoratului meu de anglofili.

Cu sprijinul material și moral dat de mine ca Rector al Universității Transilvaniei s'au tipărit nu numai lucrări ce discutau marea problemă a Transilvaniei într'un spirit ostil axei, dar s'au publicat cărți, care cu un curaj mare și unanim recunoscut chiar și de democrații cari în zilele noastre s'au descoperit ca atare, au combătut însuși principiile de temelie ale nazismului și dictaturilor”

În alocuțiunea sa, Rectorul Hațieganu respinge atacurile „noilor democrații” din presa timpului, pamfletele și „pasiunile” celor puțini care au atacat corpul profesoral în corpore și pe Rectorul lor. Ca într-un capăt de spirală Joyce-ană, cu reverberații peste vremi, Prof. dr. Hațieganu milita pentru adevărata autonomie Universitară:

Să fim solidari și fără frică în apărarea autonomiei universitare, să fim demni și curajoși în apărarea înaltei noastre instituții contra căreia din nou se aruncă cu noroi din partea unor indivizi, cari nu știu ce înseamnă Universitatea. (...). Când ne apărăm, nu ne apărăm persoana noastră, fiind conștienți cu toții, că ne-am făcut datoria, dar apărăm Universitatea Daciei Superioare, care dela începutul existenței sale a fost farul luminător al neamului, luptând cu armele spirituale totdeauna victorioase pentru dreptatea și libertatea neamului.¹¹⁴

Ca Rector al Universității clujene a arătat față de toți membrii ei cea mai obiectivă și sinceră colegialitate, chiar și față de puținii opozanți, care probabil din motive personale i-au arătat o vădită ostilitate. În același timp, ca într-o adevărată „Universitas” el, „*primus inter pares*”, a respectat cea mai largă libertate de gândire, intervenind adeseori, chiar cu expunerea funcției ce o avea, pentru unii colegi, care

¹¹⁴ Universitatea “Regele Ferdinand I” Sibiu, rectoratul, Nr. 2542/1944, Sibiu, 17 octombrie 1944, Rector, ss. Dr. Iuliu Hațieganu (Arh. S., 1944, nr. 50, pp. 1-2).

erau urmăriți și maltratați pentru convingerile lor politice. Acești colegi au fost poate chiar favorizați uneori, tocmai pentru a arăta, că în concepția Rectorului-medic, Universitatea este amvonul libertății de gândire.¹¹⁵

În a doua jumătate a lunii octombrie, Universitatea trebuia să facă față la probleme care-i puneau în discuție buna funcționare. Ce poate să spună o circulară ca aceea din 20 octombrie 1944, prin care Comisiunea Română pentru executarea Armistițiului, solicita informații în scris referitoare la bunurile ridicate de la Instituțiile publice, de către unitățile armatei sovietice.¹¹⁶

În paralel, chiar în primul an al rectoratului Prof. Alexandru Borza, „noua” cenzură își intră în drepturi transmitând ordinul Ministrului Afacerilor Interne care a dispus urgente măsuri pentru retragerea din comerț și nu numai, a tuturor hărților României care cuprind Basarabia și Bucovina de Nord drept provincii românești.¹¹⁷

În pofida acestor dureroase schimbări, viața universitară își urmează cursul firesc în Sibiu, fiind animată de o serie de întruniri, conferințe, reprezentații, precum aceea a Teatrului Național din București, aflat în turneu oficial cu „Edipos” tragedia lui Sofocle, spectacol fastuos care se prezenta pentru adunarea fondurilor în vederea reconstrucției teatrului național distrus în bombardamentul asupra capitalei. Victor Eftimiu; Directorul General al Teatrelor din România, a rostit cu acel prilej un discurs încurajator.¹¹⁸ Cuvântări ale rectorului Al. Borza, Conf. I. Crăciun și a unui student erau preconizate pentru comemorarea zilei de 1 decembrie 1918.¹¹⁹

O nouă circulară - 18 decembrie 1944 - amplifică prohibiția ce se extinde de la hărțile „României Mari” la manualele didactice de orice grad, cele care nu au fost aprobate și puse în acord cu indicațiile date de Consiliile de Control instituite de Minister dar și cele ce ar conține pasagii ce contraveneau convenției de armistițiu, texte ce puteau aduce o „tulburare a relațiilor de amicitie cu Națiunile Unite”.¹²⁰ Pe aceeași linie, actele Arhivei seminarului, anul 1945, debutează cu un „Index” al lucrărilor prohibite care trebuiau scoase din circulație într-un termen de 3 zile, distrugerea publicațiilor de propagandă nazistă cuprinse într-o listă din care fac parte edituri și autori precum, fosta **Editură a Ministerului Propagandei Naționale** (Gen. Antonescu, Mihail Antonescu, Iacobici și N. Crainic, dr. I. Frunză, D.C. Amzer, Guido Landra, Gh. N. Leon, R. Suster, P. Mihăilescu, Traian Horia, I. Ardeleanu, P. Ionescu, B. Sendrea, C. Penescu, E. Buftea, F. Sențeanu, Smochină și Strugaru), **Editura Cugetarea** (G. Acsinteanu, Radu Cernea, A.G. Cuza, G. Drăgan, Ștefan

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 3.

¹¹⁶ Arh. S., 1944, nr. 51.

¹¹⁷ *Ibidem*, nr. 52.

¹¹⁸ *Ibidem*, nr. 55.

¹¹⁹ *Ibidem*, nr. 58.

¹²⁰ *Ibidem*, nr. 59.

Ionescu, Pompiliu Nicolae, Toma Petrescu, Magda Raiu, T.N.Wolther, Al. Gregorian, Dr. Al. Gorner, Wilhelm Jung, Hans Dittner, B. Mussolini, Dem. Rădulescu, Gh. Paschia). **Editura Cartea Românească** (Olga Rahmanova, S. Ghișa, N. Hodoroabă, Al. Brătescu Voinești, Mihail Manoilescu, Dr. Ion Matei, Al. Moroianu, L. Mihail Maior, Vasile Netea). **Editura Bucur Ciobanu** (C. Coravu). **Editura Universul** (Eugen Fetit, Valeriu Mardare, Victor B. Stoica, Dem. Popescu, Horia Filip, Cosma Aurel, Elena T. Protopopescu, Morel B. Ionescu, Elena Ștefan Popescu, Dumitru Smeu, Alexandru Botârlă), apoi **Editurile Cultura Românească și Curentul**.¹²¹

O nouă „Adresă” și mai explicită, datată 28 martie 1945, semnată de Rectorul E. Petrovici lărgeste această listă a cărților interzise, ajungându-se până la 168 de titluri apărute la editurile: **Ministerului Propagandei Naționale** (49 titluri), **Cugetarea** (26 titluri), **Cartea Românească** (8 titluri), **Editura Proprie** (4 titluri), **Bucur Ciobanu** (1 titlu), **Universul** (18 titluri), **Națională Mecu** (4 titluri), **Românească** (8 titluri), **Casa Școalelor** (1 titlu), **Vreamea** (1 titlu), **Dacia Traiană Sibiu** (1 titlu), **Remus Cioflec** (9 titluri), **Bucur Ciobanu** (1 titlu), **Oficiul Național de Turism** (11 titluri), **Universul** (4 titluri), **Tiparul Românesc** (1 titlu), **Universul** (7 titluri), **Universul Literar** (1 titlu), **Editură proprie /tip „imprimeria națională/** (1 titlu), **Cartea Românească** (3 titluri), **Casa Școalelor** (1 titlu), **Cugetarea Georgescu Delafras** (2 titluri), **Fundația Culturală Principele Carol** (4 titluri).¹²²

Un semn de întrebare, o constatare de aspect hilar dacă nu ar fi plină de amărăciune, stăruie atunci când citim între publicațiile interzise și cele tipărite de Oficiul Național de Turism, *Plajele României, Vânătoarea în România, Sporturi de iarnă, Sporturi nautice în România, Călăuza oficială a stațiunilor balneare și climatice din România etc.* Desigur în timp, odată cu progresele „noii democrații”, vor fi întocmite alte liste cuprinzând titluri și autori din toate sectoarele culturii și artei din România. În anul 1945, acela care va fi ultimul din viața profesorului și istoricului de artă C. Petranu, nici una dintre lucrările sale nu s-a regăsit pe acest Index.

În acest început de an, C. Petranu continuă buna colaborare cu „Direcțiunea Comisiunii Monumentelor Istorice” din București, expediind la solicitarea arh. V. Brătulescu, cinci exemplare din lucrarea sa, de curând apărută, *Ars Transsilvaniae*.¹²³ În ciuda sănătății sale precare, participă cu aceeași râvnă la activitatea și manifestările universitare, precum aceea a jubileului de 25 de ani de la crearea „Institutului de

¹²¹ De menționat că la fiecare autor este trecut și titlul cărții sau a broșurii. Ordonanța impune ca lucrările ce trebuiau retrase să fie trimise fabricilor de hârtie pentru a fi topite, la fel cum era prevăzut să se procedeze și cu medaliile și insignele metalice purtând inscripții sau figuri cu caracter similar, piese ce urmau să fi trimise spre topire la Monetăria Statului, fotografii, tablouri (Arh. S., 1945, nr. 1, 14).

¹²² Arh. S., 1945, nr. 19.

¹²³ Ministerul Cultelor și Artelor, Comisiunea Monumentelor Istorice, Nr. 144/24 ianuarie 1945, Director ss. V. Brătulescu, Șef de secție, ss. Gh. Croitoru (Arh. S., 1945, nr. 3).

Istorie Națională” al Universității din Cluj, instituție întemeiată de Regele Ferdinand I, care i-a dăruit un fond ce-i purta numele, ședință comemorativă la care au prezentat comunicări Profesorii I. Lupaș (*Regele Ferdinand I ca ctitor și binefăcător al instituțiilor culturale-științifice*), I. Moga (*Contribuția Institutului de Istorie Națională din Cluj-Sibiu la dezvoltarea istoriografiei române dela 1920-1945*) și I. Crăciun (*Publicațiunile Institutului și colaboratorii lor dela 1920-1945*)¹²⁴, la ședințele lunare ale aceluiași Institut și ale Secțiunii istorice a „Asociațiunii” din data de 19 februarie când s-au prezentat comunicările Profesorilor I. Crăciun (*Catehismul românesc din 1544. La 400 de ani de la tipărirea primei incunabule în limba română*) și V.L. Bologa (*Figuri de medici români din Transilvania*)¹²⁵, cât și aceea din 10 martie 1945, unde comunicanții au fost Profesorii Al. Borza (*Cele dintâi publicații botanice străine cu numiri de plante românești*) și V.L. Bologa (*Medici români în învățământul superior maghiar*).¹²⁶

În vremuri deosebit de dificile pentru Universitate și profesorii ei, C. Petranu va participa la o bună parte dintre ședințele în care se dezbătea soarta instituției, precum aceea a Colegiului Universitar din 4 martie a.c., în care s-au reluat discuțiile asupra „*Problemelel autonomiei universitare*”, cât și „*Chestiunea Sindicalizării la Universitate și a reactivării Asociației profesorilor universitari*”.¹²⁷ Răspunde cu seriozitatea și acribia ce-l caracteriza la solicitările de expertiză artistică, între care aceea cerută de fostul său Rector, Prof. dr. Iuliu Hațieganu, care-i „*mulțumește foarte – pentru „consultul artistic” – care a avut rezultat terapeutic excelent ...*”.¹²⁸

C. Petranu, european prin educație/mentalitate, admirator, propagator și divulgator al artelor plastice a al țărilor „vechii Lumi”, prin cursurile sale, prin conferințele și opera sa, a putut fi bănuț, la un moment dat, de un necondiționat atașament față de lumea germană, față de aceea *Mitteleuropa* în care și-a desăvârșit pregătirea și dobândit serioasele cunoștințe de specialitate. Ar fi fost suficient în primul an al presiunilor sovietice, pentru un „fabricat” cap de acuzare ce l-ar fi condus spre detenție. Era încă prea devreme iar anul 1945, momentul plecării sale definitive, nu i-a adus emoții personale suplimentare poate tocmai din pricina suferinței sale fizice. Le-a trăi totuși și împărtășit pe acelea ale unor colegi apropiați, precum Prof. Al. Procopovici, conducătorul „Muzeului Limbii Române” și a lucrărilor „Dicționarului Academiei Române”, care, împreună cu familia sa, a trăit momente de teamă, de presiune și opresiune din partea „noilor organe” instaurate în funcție. Ilustrul lingvist, care presimțea probabil aceste schimbări, va încerca să câștige

¹²⁴ Institutul de istorie Națională din Cluj-Sibiu, Fondațiune a Regelui Ferdinand I, Nr. 29/1945, Sibiu, 25 ianuarie 1945 (Arh. S., 1945, nr. 4).

¹²⁵ Arh. S., 1945, nr. 10.

¹²⁶ *Ibidem*, nr. 12.

¹²⁷ *Ibidem*, nr. 6.

¹²⁸ Scrisoare olografă, Facultatea de Medicină din Cluj-Sibiu, Clinica medicală I, Prof. Iuliu Hațieganu, Sibiu, 12, martie 1945 (Arh. S., 1945, nr. 13).

adeziunea și sprijinul colegilor săi, între care și C. Petranu, căruia îi trimite, încă la sfârșitul lunii ianuarie 1945, o scrisoare în care îi solicită „câteva clipe pentru o comunicare pe care aș dori să ți-o fac.”¹²⁹ Intuiția sa a funcționat, împlinindu-se nefast în noaptea de „sâmbătă spre duminică, 24 spre 25 martie, când a fost arestat și condus la chestura de poliție, împreună cu alți colegi universitari”. Această flagrantă încălcare a libertății individuale este adusă la cunoștința Prof. Al. Borza, Rectorul Universității clujene.¹³⁰

Soția lingvistului arestat, Veronica Procopovici, va solicita sprijinul Prof. Petranu și probabil al altor universitari, printr-o scrisoare deschisă, deplângând poziția Decanatului și a Consiliului facultății care nu a dezbătut, nu a citit, în plen scrisoarea menționată mai sus, situație care o determină să împlinească dorința soțului de a transmite colegilor o copie a documentului în discuție.¹³¹

Ultimele acte din arhiva Seminarului de Istoria artei (3 și 9 aprilie 1945) vorbesc despre preparativele făcute pentru revenirea Universității la Cluj: lista obiectelor de inventar și necesitățile de transport ale acestuia. O însemnare olografă a Prof. C. Petranu din 6 aprilie a.c., consemnează cu exactitate necesarul Catedrei și a Seminarului pentru transportul în bune condițiuni a mobilierului și a materialului didactic (diapozitive, aparat de proiecție, bibliotecă, fotografii, clișee etc.)¹³²

¹²⁹ Arh. S., 1945, nr. 9.

¹³⁰ Emoționanta cronică a arestării se poate citi în Memoriul adresat Rectorului, document care pentru mesajul său peste timp merită publicat integral: *Domnule Rector, / În noaptea de sâmbătă spre duminică, 24 spre 25 martie (a.) c. s'a prezentat la miezul nopții o numeroasă comisiune, compusă din indivizi necunoscuți mie și subț excortă militară, la locuința mea. Mi-a răvășit casa, m'a ridicat și m'a condus la chestura de poliție. Sunt deținut astfel de două zile, într-o cameră lipsită de orice confort și cu desăvârșire neigienică. Suntem aci zece inși; din Universitate se găsește împreună cu mine dl. Grigore Popa, asistent, și studentul în medicină și filosofie Aurel Pintilie. Până aseară l-am avut tovarăș și pe dl. Vaida-Voievod, fost prim ministru. Două nopți am fost ținuți să dormim în scaune într'un aer infect. Până acum nu ni s'a comunicat motivul deținerii noastre și nici nu ni s'a luat vreun interogatoriu, fără ca să ni se facă vreo indicație măcar până când s'ar putea prelungi situația aceasta.*

Desigur, faptul că undeva se va fi gășind o reptilă de denunțiant mincinos sau o pocitanie de om înfuriat de răutate sau de nu știu ce dor de răzbunare, nu mă poate înfrânge și nu poate să scadă nimic din omenia și vrednicia mea, nici să aducă vreun prejudiciu bunului meu nume și operei mele de creație. Am doar regretul de a lipsi în zilele acestea dela lucrările mele, din mijlocul personalului științific ajutător de subț conducerea mea și dela cursuri.

Am stat totdeauna drept în fața problemelor pe care mi le-a pus vieța și voui rămâne așa. Scrisoarea mea nu are așa dar scopul de a cere vreun ajutor pentru mine personal.

Negreșit însă că autoritățile universitare nu pot fi indiferente și nu sunt indiferente, când un profesor universitar – acesta mai are 61 ani și marea vină de a-și fi iubit și a-și iubi cu pasiune țara și neamul și vocațiunea sa științifică – este tratat în felul acesta. De aceea am ținut să vă fac această comunicare./Sibiu, 26 martie 1945, Prof. Al. Procopovici. (Arh. S. 1945, nr. 16).

¹³¹ Arh. S. 1945, nr. 18.

¹³² Un vagon de 10 tone p.(en)t(ru) Seminar, 1 vagon de 15 tone (pentru) obiectele și mobilierul pers.(onal). Universitatea “Regele Ferdinand I” Cluj-Sibiu, Nr. 993/1945, Sibiu, 3 aprilie 1945, Rector, ss. Emil Petrovici, Secretar General, ss. Ioan A. Vătășescu (Arh. S., 1945, nr. 21).

Din vara și până în toamna anului 1945, după cinci ani de refugiu, Universitatea cu cele patru Facultăți ale sale, se întorcea acasă, la Cluj, în locațiile de odinioară: *Catedra și Seminarul de Istoria artei* revenind în monumentală clădire a Institutului de Studii Clasice de pe Str. General Gherescu (C-tin Daicoviciu de azi, Muzeul de Istorie a Transilvaniei), unde în circumstanțe faste și-a conservat până astăzi vechea bibliotecă de specialitate, o parte a mobilierului original și valoroasa colecție de diapozitive, devenită reper patrimonial al învățământului interbelic european dar și prețuit material ilustrativ pentru seriile viitoare de studenți înscriși, începând cu anul 1963, la reînființata specializare de istoria artei, sub îndrumarea Academicianului Virgil Vătășianu (1902-1993), la Facultatea de Istorie-Filosofie, a „resuscitatei” „Alma Mater Napocensis”-devenită Universitatea „Babeș-Bolyai”-, care pentru o scurtă perioadă reformatoare și-a deschis brațele spre curricula unor noi discipline de învățământ.

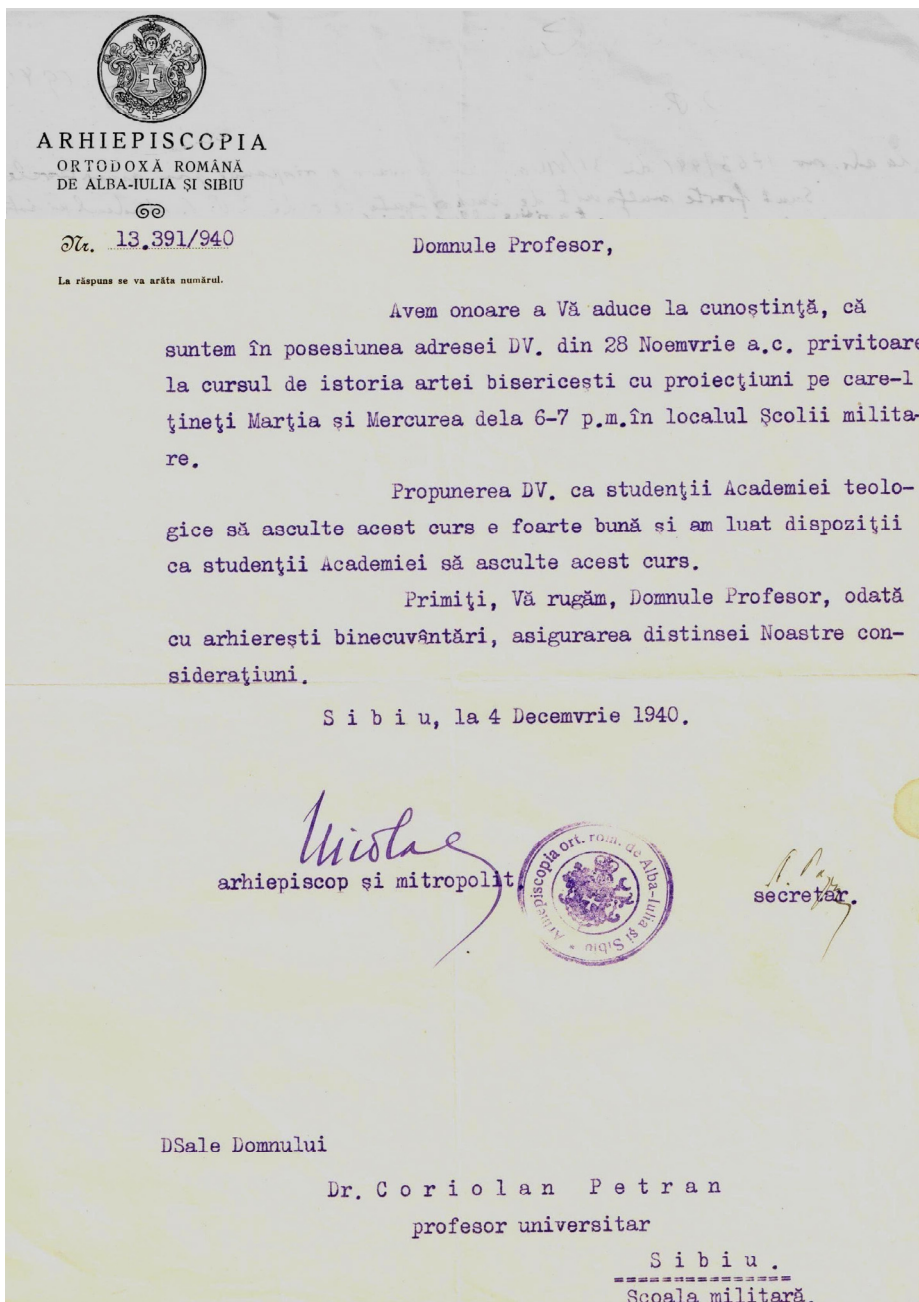


Fig. 1. Scrisoarea Arhiepiscopului și Mitropolitului ort. rom., de Alba Iulia și Sibiu, Nicolae, 04.12.1940.

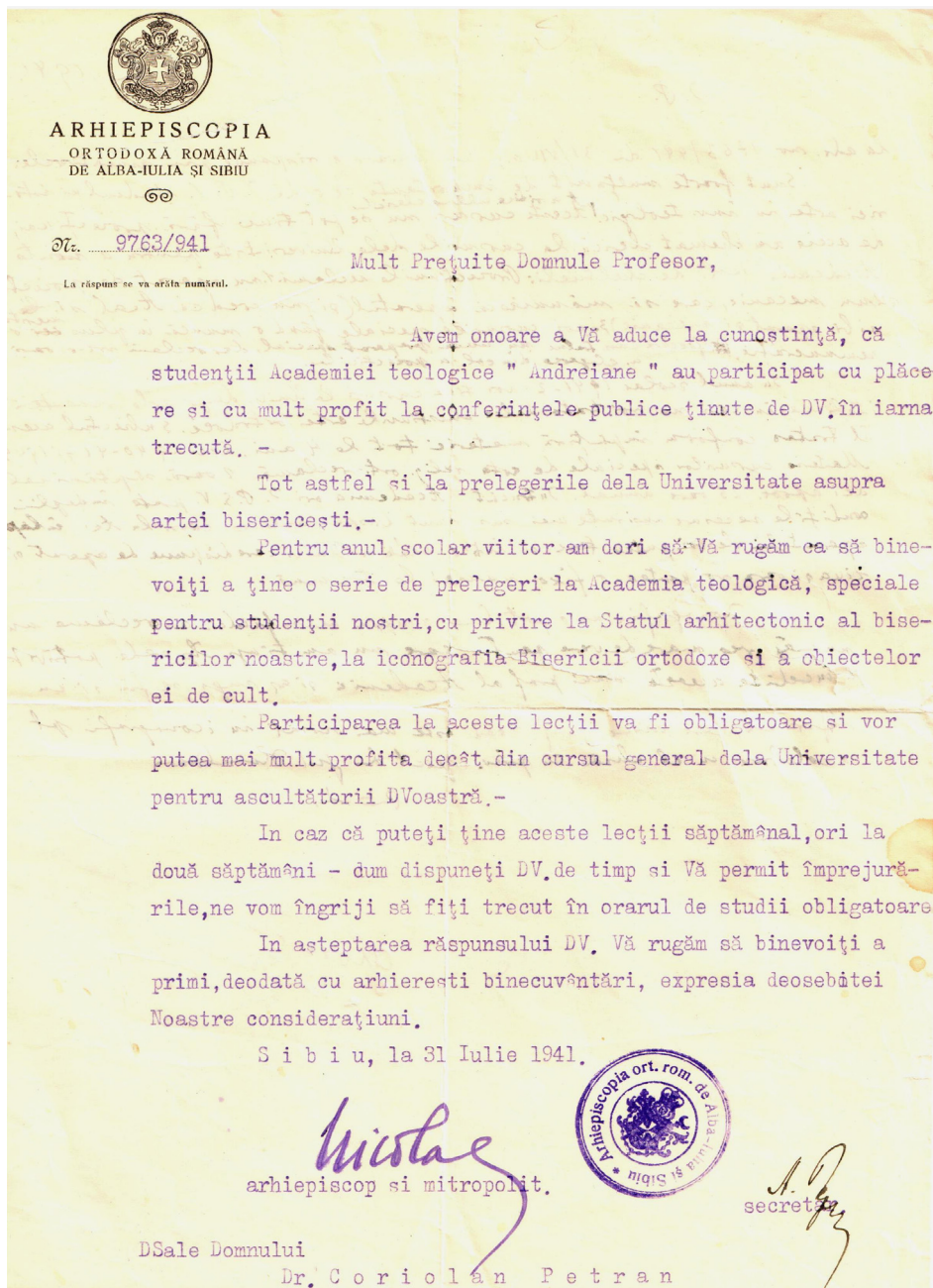


Fig. 2. Scrisoarea Arhiepiscopului și Mitropolitului ort. rom., de Alba Iulia și Sibiu, Nicolae, 31.07.1941.

UNIVERSITATEA DIN CLUJ „REGELE FERDINAND I”
SIBIU

FACULTATEA
DE FILOSOFIE ȘI LITERE

PROGRAMUL

CURSURILOR ȘI SEMINARIILOR
PE ANUL ȘCOLAR 1940—1941



TIPOGRAFIA „DACIA TRAIANĂ”, S. A., SIBIU PIAȚA UNIRII 7 - TELEF. 168
1 9 4 0

Fig. 3. Programa cursurilor și seminariilor pe anul școlar 1940-1941. Facultatea de Filosofie și Litere. Universitatea din Cluj „Regele Ferdinand I”, Sibiu.



ASOCIAȚIUNEA
 pentru literatura română și cultura poporului român („Astra”)
FONDATĂ LA 1861
 Recunoscută persoană morală prin articolul de lege 2602 din 22 Iunie 1921, publicată
 în Monitorul Oficial Nr. 92 din 29 Iunie 1921, pag. 3576.
Președinte de onoare M. S. Regele Mihai I.

Scutită de timbre și de orice taxă de înregistrare
 prevăzute de legile în vigoare. Art. de lege 22/1927, § 40.

Nr. 3379/1941

Sibiu, la 27 Noiembrie 1941.

Domnule Profesor,

Primind de la Tipografia "Dacia Traiană" oferta pentru tipărirea clișeelor, pe hârtie cromo, la lucrarea DVoastră "Arta românească din Transilvania", care urmează să fie tipărită în un Nr. din Biblioteca "Astra", avem onoarea a Vă aduce la cunoștință, că în conformitate cu oferta s'ar putea tipări pe 16 pagini clișee, în 500 ex. pentru prețul de 3778.-Lei, dacă aveți DVoastră clișeele.

Cum comitetul central a aprobat suma convenită pentru tipărirea clișeelor la lucrarea DVoastră, cu onoare Vă rugăm, să binevoiți a ne pune la dispoziție, clișeele, cari doriți să fie tipărite.

În legătură cu cele de mai sus ne permitem a Vă aduce la cunoștință, că în conformitate cu ordinele primite de la biroul cenzurei, nu credem, că cenzura va admite tipărirea lucrării DVoastră așa cum este ea astăzi, deoarece nu se admite nici cea mai mică aluzie la Ungaria sau la oprinderea ungară din trecut.

Credem, că ar fi bine dacă DVoastră amânați tipărirea lucrării, sau să o revizuiți din punct de vedere al ordinelor cenzurei.

În așteptarea hotărârii DVoastră, Vă rugăm, să primiți asigurarea deosebitei noastre stime și considerațiuni.

D. Moga
 vicepreședinte

D-Sale D-lui

P. Zăit
 secretar

Dr. CORIOLAN PETRAN, prof. univ.

Loco.

Fig. 4. Scrisoarea lui D. Moga, vicepreședinte „Astra”, 27 11.1941.

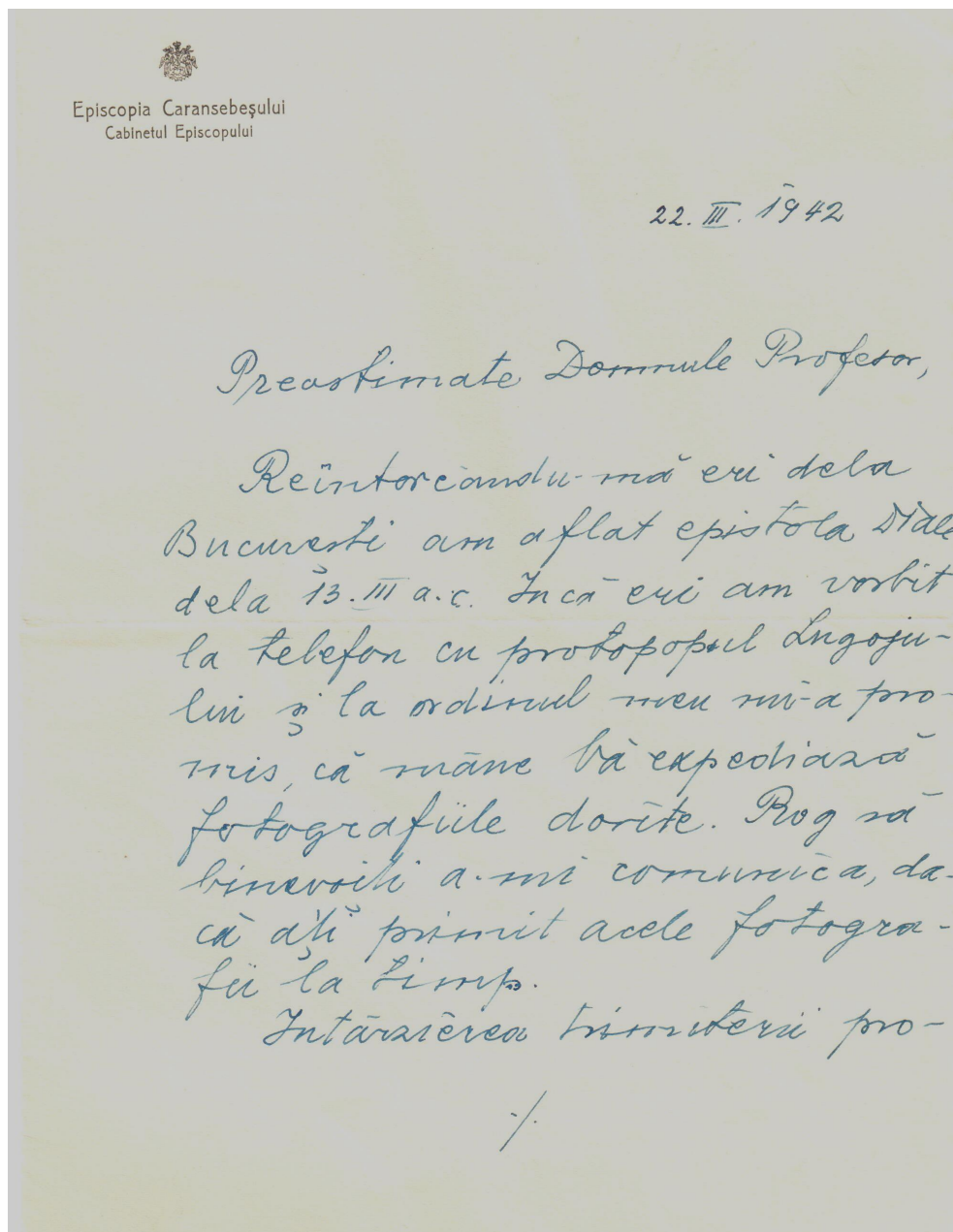


Fig. 5. Scrisoarea Episcopului ort. rom., al Caransebeșului, Veniamin Nistor, 22.03.1942.

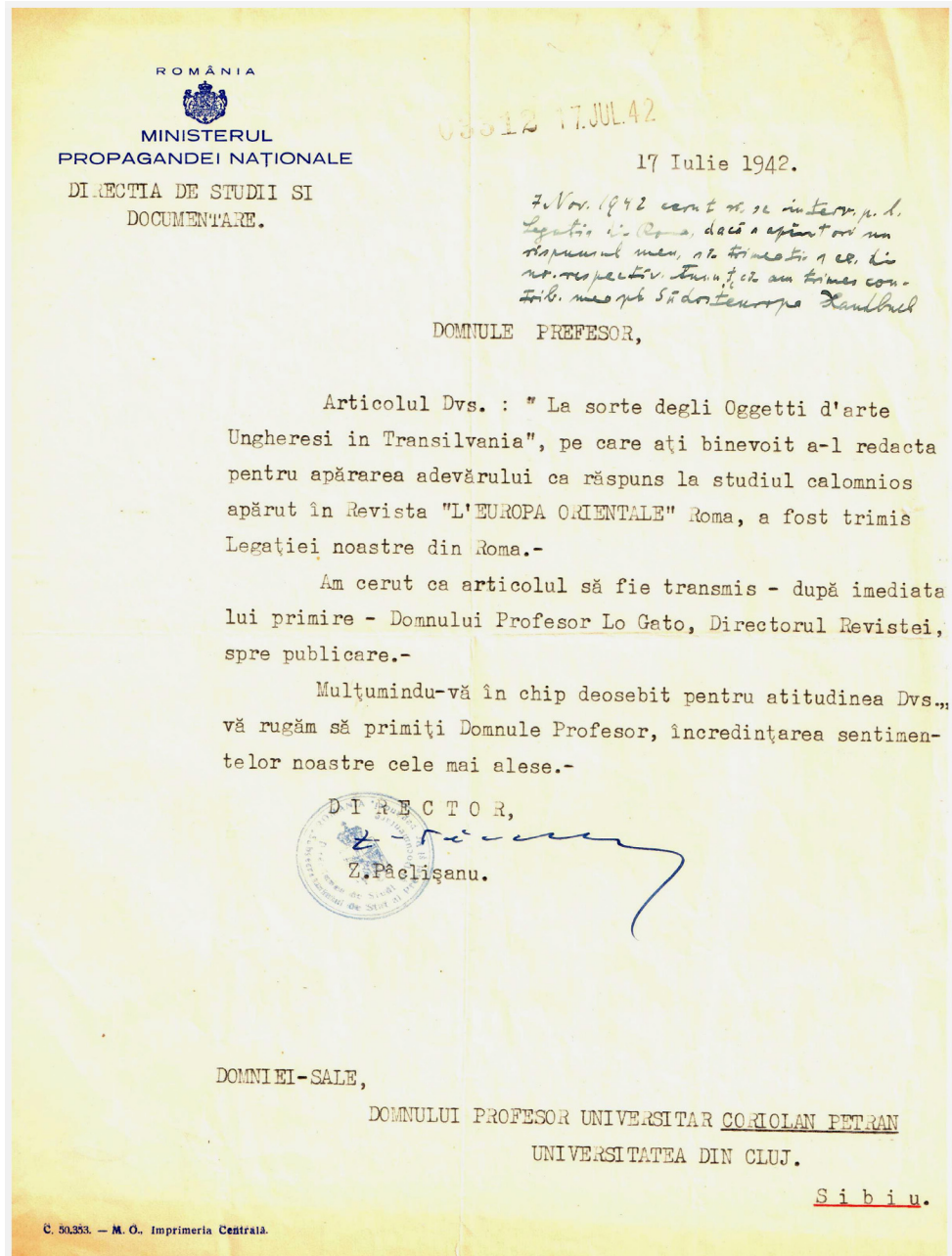


Fig. 6. Scrisoarea lui Z. Păclișanu, Director în Ministerul Propagandei Naționale, 17.07.1942.

Muzeul Etnografic și Parcul Național din Cluj-Sibiu
 S I B I U - UNIVERSITATE

Nr. 230/1942-43. Sibiu la 22 Septembrie 1942.

STIMATE D O M N,

Institutul german din București ne-a înștiințat, că în zilele de 12, 13 și 14 Oct., a.c., se va ține, la Sibiu, un congres al etnografilor și folkloriștilor germani și români, înscriindu-se cu organizarea lui.

Prin prezenta, avem onoare a Vă invita să binevoști a participa la acest congres contribuția și rezultatele cercetărilor așezate asupra diferitelor domenii ale științei noastre, la noi. Ar fi de dorit, întrucât e cu putință, ca și comunicarea Domniei-Voastră să fie făcută în acest sens. Rugăm ca această comunicare să nu aibă o durată mai lungă de 30-40 minute, pentru a lăsa timp liber și discuțiilor.

Luând în considerare, că la acest congres vor participa și colegii germani, e de dorit ca această comunicare să fie făcută în limba germană, iar în cazul când ea va fi făcută în limba română sau franceză, Vă rugăm anexați un mic rezumat în limba germană.

Având în vedere timpul scurt ce ne stă la dispoziție, pentru a putea coordona lucrările acestui congres, rugăm binevoști a ne comunica răspunsul Domniei-Voastră cât mai urgent posibil.

Pentru informarea Domniei-Voastră, Vă rugăm comunicăm, că oaspeții vor sosi la Sibiu Duminecă, 11 Oct. - Luni, 12 Oct., va fi ședința comună a celor două secții: română și germană, în care se vor discuta probleme teoretice.

A doua ședință se va ține Marți, 13 Oct., și rezervată pentru comunicările oaspeților germani.

Miercuri, 14 Oct., va avea loc o excursie la Viștea de Jos, jud. Făgăraș. Joi, 15 Oct., se va ține ședința pentru comunicările membrilor români ai congresului, iar Vineri, 16 Oct., a doua excursie, la Gârbova și Poiana-Sibiului.

Pentru 17 Oct., este fixată plecarea la București a celor trei grupuri: ale congreselor de la Cernăuți /economic/, Sibiu /etnografic/, și Timișoara /a naturaliștilor/, unde la 18 Oct., se va face primirea oficială.

În 19 Oct., se va ține o ședință festivă, la care vor vorbi despre colaborarea științifică germano-română, două personalități proeminente a vieții politice germane și române. În 20 și 21 Oct., vor avea loc excursii, la Delta Dunării și regiunea petroliferă din Valea Prahovei.

După cum suntem informați, la acoperirea șesurilor de incartiri și, mai ales, excursii, vor fi ajutați de Ministerul Propagandei Naționale. Așteptăm însă confirmarea acestei informații.

DIRECTORUL MUZEULUI ETNOGRAFIC
Romul Vuia
 Prof. Univ. Dr. Romul Vuia

Fig. 7. Scrisoarea Directorului Muzeului Etnografic, Cluj, Prof.univ.dr. Romulus Vuia, 22.09.1942.

ROMANIA

MINISTERUL EDUCAȚIUNII NAȚIONALE CULTELOR ȘI ARTELOR

BIBLIOTECA „I. G. BIBICESCU” T.-SEVERIN

Adresa poștală:
BULEVARDUL CAROL No. 40

Domniei Sale
Domnului Profesor Universitar
Dr. Coriolan Petranu
Universitatea Sibiu.


Dosarul și Nr. dv.	Data dv.	Dosarul și Nr. nostru (a se repeta în răspuns)	Data
Privește:		491	1942 Octombrie 13

Avem onoare a vă confirma primirea următoarelor volume din prețioasele Domniei Voastre lucrări, pe care ați avut bunăvoința să le donați pentru instituțiunea noastră culturală și anume:

- 1/ Dr. C. Petranu. - ~~Nov~~ cercetări și aprecieri asupra arhitecturii în lemn în Ardeal. -
- 2/ " Épilogue de la discussion avec M. Béla Bartók sur la musique Roumaine. -
- 3/ " L'occupation de Budapest par les Roumains. -
- 4/L " L'influence de l'art populaire roumain sur les autres nationalités de Transylvanie, et sur les peuples voisins. -
- 5/ " Necesități, îndrumări, idealuri și realizări în istoriografia artei românești. -
- 6/ " Revendiările artistice ale Transilvaniei. -
- 7/ " Muzele din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș. -
- 8/ " Lista publicațiilor științifice. -
- 9/ " Die Renaissancekunst Siebenburgens. -
- 10/ " Monumentele istorice ale Județului Bihor. -

Vă exprimăm sentimentele noastre de adâncă recunoștință, pentru interesul ce purtați modestului nostru centru de cultură, și vă rugăm să binevoiți a primi asigurarea întregului nostru devotament. -

Director,
Pompiliu Costescu
Bibliotecar,
G. G. G.



Tipografia Ion Rojnegu

Format A 4
(210 x 297)

Fig. 8. Scrisoare de mulțumire a lui Pompiliu Costescu, Directorul Bibliotecii „I. G. Bibicescu”, Turnu Severin, 13.10.1942.

SCOALA ROMÂNĂ DIN ROMA
 ROMA, 8 Decembrie 1942

ACCADEMIA DI ROMANIA
 VALLE GIULIA

Mult stimată domnule Profesoare,

Articolul nr. 1, cuprinsul răsunător
 cu privire la articolul meșter, a apărut
 în revista "Surse Orientale", Jan. 7-10. După
 cum vedeți e un fascicul sumular, apărut
 în întregime, lucrul explicit în volumurile
 acestea, când n'au impus mari reduceri în
 conținutul cărții.

Într-un număr de ea am trimis un
 exemplar din revistă științifică de studii
 și traduceri, dar ea nu va fi posibilă
 la Sibiu, de aceea din Sibiu nu va fi
 expediat de către participantii mei și
 de imprimări pe parte în străinătate.
 Dacă risca să se fi înpriguit editarea
 să facă altă lucră. Dacă nu, vă rog
 să-mi scrieți și voi interveni ca să
 se dea dintr-un număr sau mai multe
 exemplare.

Trimit: vă rog, domnule Profesoare, exemplare
 celor mai destinate revistă de știință
 și poezie. Virgil Vătășianu

Fig. 9. Scrisoarea lui Virgil Vătășianu, secretarul Școlii Române din Roma, 08.12.1942.

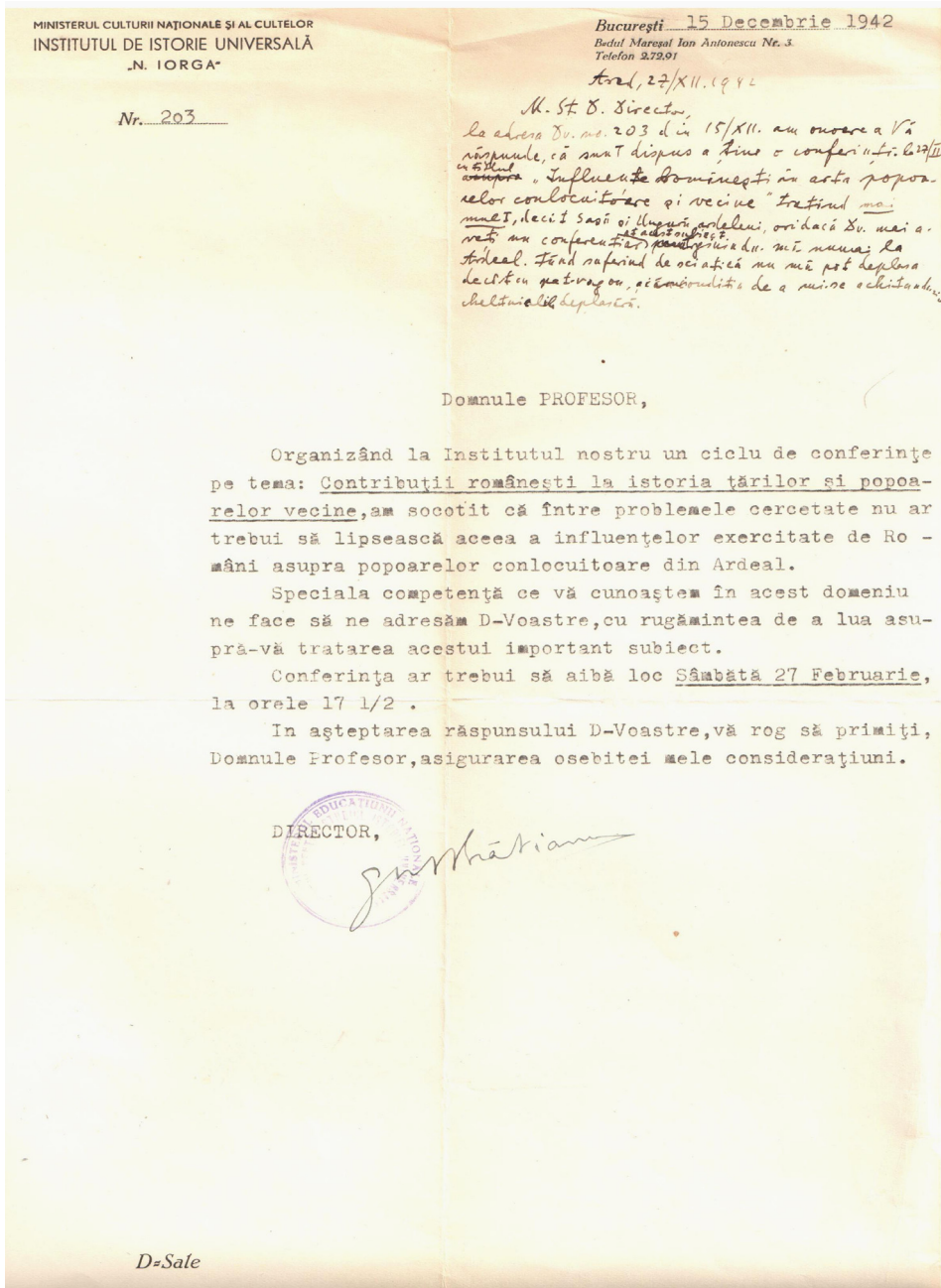


Fig. 10. Scrisoarea lui Gh. Brătianu, Directorul Institutului de Istorie Universală „N. Iorga”, 15.12.1942.

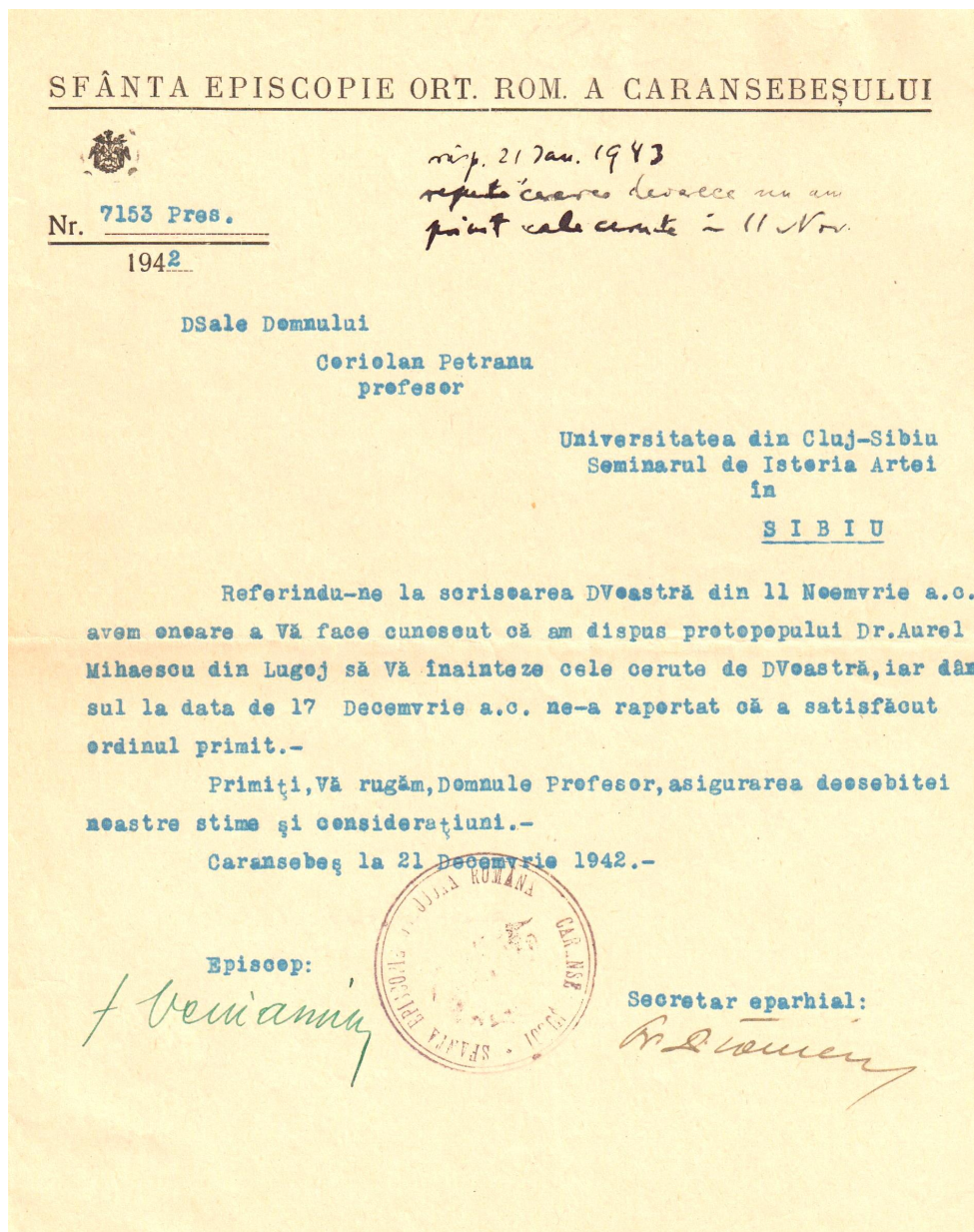


Fig. 11. Scrisoarea Episcopului ort. rom., al Caransebeșului, Veniamin, 21.12.1942.

MUZEUL REGIONAL
ALBA-IULIA

29 Ianuarie 1943

Mult Stimate Domnule PROFESOR,

Vă mulțumesc pentru rândurile binevoitoare, pe care mi-le-ați scris, cu privire la Bulletinul Muzeului nostru.

Deasemenea sunt fericit că-l veți face cunoscut și în "Südostforschungen".

Am trimis un exemplar și la München.

Annual va fi greu să apară "Apulum" mai ales azi și luând în seamă și mijloacele noastre reduse.

M'am gândit că e bine și la doi ani.

Sfatul atât de bun, privitor la bisericile de lemn din județ și jur, cum nu l-am urma !

Am fi nespuse de fericiți dacă ați găsi potrivit să ne dați și Dvs în această privință o mână de ajutor, ocupându-vă Domnia Voastră de această chestiune, ca cel mai de seamă cunoscător al artei transilvane.

Primiți, vă rog, mult stimate Domnule Profesor, asigurarea întregului meu devotament.

Ion Berciu
Directorul Muzeului

Fig. 12. Scrisoarea Directorului Muzeului Regional Alba-Iulia, Ion Berciu, 29.01.1943.

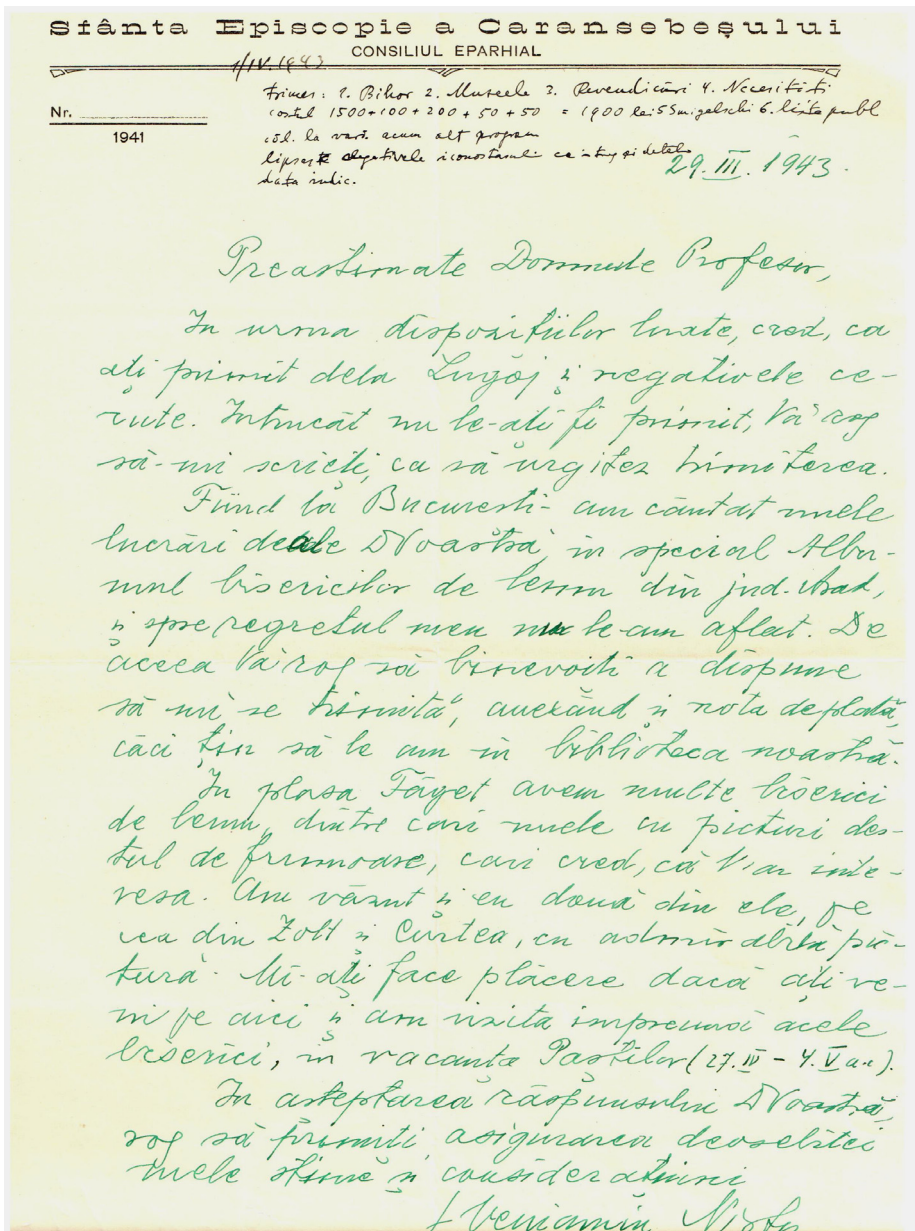


Fig. 14. Scrisoarea Episcopului ort. rom., al Caransebeşului, Veniamin Nistor, 29.03.1943.

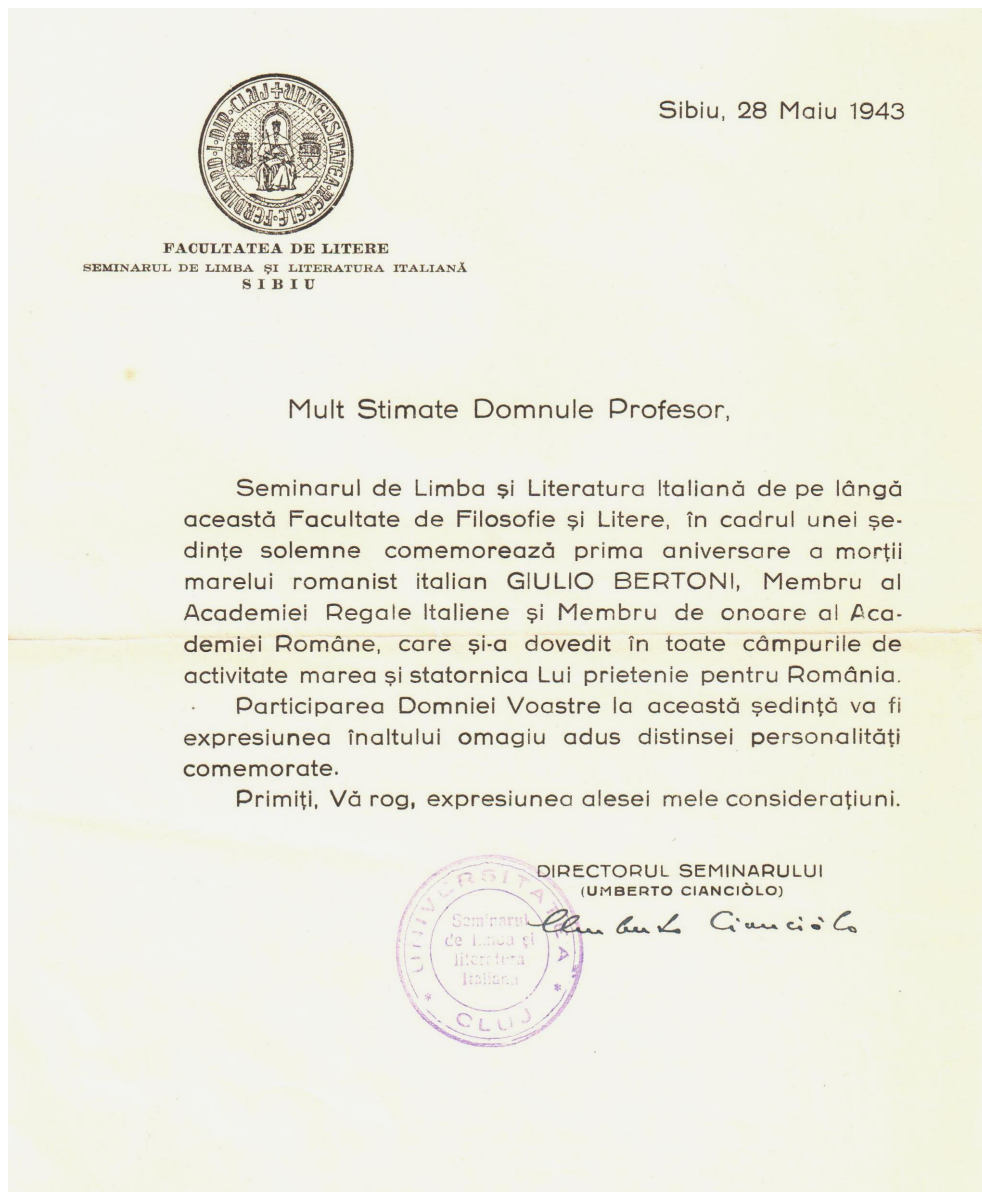


Fig. 15. Scrisoare-Invitație din partea Prof. Umberto Cienciolo, Directorul Seminarului de Limbă și Literatură Italiană, Facultatea de Litere din Sibiu, 28.05.2043.

FUNDATIA REGALA PENTRU LITERATURA SI ARTA

Bd. Lascăr Catargiu, 39

București 20. ^{VI} Iunie 1943

Mulțimi Profesor Coriolan Petrescu
Universitatea din Sibiu

Mulț stimată D-le Profesor,

Potrivit dorinței d-lui Prof.D.Caracostea, directorul Revistei Fundațiilor Regale, această revistă va înfățișa mai sistematic decât până acum manifestările din științele și preocupările timpului nostru, consacrand cel puțin patruzeci de pagini, în fiecare număr, rubricii numită Note, în corpul cărora vor exista permanent următoarele rubrici: Literatură, Istorie Literară, Cultură clasică, Relații și colaborări culturale internaționale, Străinii despre noi, Folclor și Arte Populare, Teatru, Muzică, Plastică, Film, Arhitectură, Estetică, Istorie a Artelor, Biologie, Istorie, Știință militară, Politică, Drept, Economie, Teologie, Viața în Natură, Medicină, Fizică, Chimie, Matematici, etc. În fiecare rubrică se vor comenta și valida manifestările mai însemnate din știința sau preocuparea respectivă, semnalându-se faptele și oamenii care aduc sporuri de cunoaștere sau cărțile și articolele de revistă vrednice de a fi știute de orice om cu cultură generală.

În acest scop, avem onoarea a vă ruga să binevoiți a colabora la Notele Revistei Fundațiilor Regale, la rubrica ISSUA . ARTUR, trimițându-ne articolele de la jumătate de pagină ministerială la două pagini și jumătate despre fiecare din manifestările pe care le socotiți importante de a fi cunoscute. Materialul pentru fiecare număr trebuie trimis cu patruzeci și cinci de zile înainte de apariția numărului respectiv, de pildă pentru numărul de 1 August 1943 materialul trebuie trimis redacției cel mai târziu până la 15 Iunie, date fiind condițiile tipografice în care se lucrează acum. Excepțional, pentru numărul de 1 Iulie ne puteți trimite material până la 3 Iunie a.c.

Totodată, vă rugăm a ne trimite și articole pentru Note de la colaboratorii sau ucenici Dvs., pe care îi prețuiți, astfel ca rubrica în care sunteți specialist să capete cu timpul o dezvoltare cât mai mare, revista dorind să aibă un mediu științific cât mai temeinic și mai viu. Ne gândim mai cu seamă la tinerii intelectuali și la asistenții universitari, care, lucrând sub călăuzirea Dvs., ar găsi în revista noastră un loc de manifestare și, totodată, un prilej de mici venituri, articolele fiind plătite.

Sperând în colaborarea și în concursul prețios al Domniei Voastre, vă rugăm să primiți expresia deosebitei noastre considerațiuni.

SECRETAR DE REDACȚIE

Ovidiu Papadima

(Ovidiu Papadima)

REDACTOR DELEGAT CU PARTEA INFORMATIVA
A REVISTEI ȘI CU DESPARTAMENTUL "NOTELOR"

P. Comarnescu

Fig. 16. Scrisoarea lui Ovidiu Papadima și Petru Comarnescu de la „Revista Fundațiilor Regale”, 20.06.1943.

UNIVERSITATEA REGELE FERDINAND I CLUJ SIBIU
R E C T O R A T U L
No.456/1944.- SIBIU, 17 Februarie 1944.

DOMNULE PROFESOR,

Avem onoarea a vă aduce la cunoștință, că Ministerul Propagandei organizând o expoziție a cărții românești la Bibliothèqne Nationale din Paris, a invitat, printre primele instituții de cultură și Universitatea noastră să ia parte cu publicațiile ei științifice.

Având în vedere importanța deosebită a acestei manifestații, vă rugăm să binevoiti a încredința dlui bibliotecar T.Mihăilescu, însărcinat cu adunarea lucrărilor, publicațiile Dv.cele mai reprezentative privind în special următoarele domenii: arta, istoria, limba, literatura și geografia României.

Observăm ca după închiderea expoziției, publicațiile vor fi dăruite Bibliotecii Naționale din Paris și Scoalei Române din Franța.-

R E C T O R,
Dr.Iuliu Hațieganu

Secretar General,
Ioan A.Vătășescu

Iuliu Hațieganu

Dr. C. Petaru
Dsale-Dlui profesor universitar
19/II.1944 Nr 169.
S. R.

cu onoare vă pune la dispoziție 3 volume și 4 broșuri (Biblor. 2 Mus. 3 Rev. 1 Oc. Bul. 2. Diferența 3. Nouv. Sincus. 4. Apocripi recente. fiind în vedere rolul național pe care îl revine cu plăcere. Am onoare a vă alege atunși un grup de lucrări ce se fac cu asemenea onoare: se expun în bibliotecile prietenilor și cunoștințelor sub îndrumarea, se- lectivă" iar operele intră în bibliotecile particulare și cărțile organizației ori ajutor. Am făcut personal unele experiențe, rezultate vari. la Expoziția Intern. de Paris 1937 cum mi s'au cerut operele, cari n'au fost în toate cazurile de ce nu au fost expuse și nici nu mi s'au returnat, nici cineva nu mi-a mulțumit. Vă rog să interveniți a interveni, ca să știu cari sunt persoanele învinovate cu executare și responsabil, să primim o listă a cărților expuse și să mi se trimite o adeverință de la dvs. care le-a primit și a scris de mulțumire pentru d'au făcut. De ce că. on. Minister nu nu a plăcut aceste condiții noi și să se impoaze cărțile. Vă rog să alegeți atunși dl. Mih. anpa cărțile, oprele și listă cărțile și creați alor

Fig. 17. Scrisoare-Invitație semnată de Rectorul Universității, Dr. I. Hațieganu, pentru participare la Expoziția de carte românească organizată de Biblioteca Națională din Paris, 17.02.1944.

Dragă Stimate Dămile Profesor,

Primești a primi prin Colegul meu, dl. Scorobet, o parte din corespondența dlui prof. Andrei Grabar cu mine, cât și anumite scrisori și aprecieri privitoare la persoana mea. Scasemenea, tot prin dl. Scorobet, am trimis dlui Secretar principal Tătășescu compactările lucrării. Tot ceace Ța mai fi de refăcut sau de completat, o Țau face cu deosebită mulțumire atunci când va lua cunoștința de referatul și de concluziile Dămii Țoastre.

Ținând seama de împrejurarile în care mă găsesc cu milităria, deoarece după sărbători sunt supus din nou concentrării și probabile și altor neplăceri, Ță rog mult, ca data susținerii să mi se fixeze cu precădere.

Până atunci, primumi, Ță rog, Stimate Dămile Profesor, deosebită mea stima și considerație.

G. Popescu-Vâlcea.

18. III. 1944.

București.

Fig. 18. Scrisoarea istoricului de artă G. Popescu-Vâlcea, 18.03.1944.

ROMANIA

MINISTERUL CULTELOR ȘI ARTELOR

COMISIUNEA MONUMENTELOR ISTORICE

Adresa poștală : Str. General Berthelot Nr. 28, S. II

Telefon : 4.39.00

Domnului Profesor Coriolan Petranu
Facultatea de Litere
Sibiu

8 febr.
5/2 exp. g. au exp. în prin. altor
et. a oc. al. librării, exp. în 2010 lei

144/24 Jan 1945

Dosarul și Nr. dv. Data dv. Dosarul și Nr. nostru (a se repeta în răspuns) Data 22/I/

Privește :

Domnule P R O F E S O R ,

Avem onoare a vă ruga să binevoiți a trimite pentru
Biblioteca Comisiunii Monumentelor Istorice 5(cinci) exem-
plare din prețioasa Dos. lucrare "Ars Transilvaniae".-

DIRECTOR,
V. Brătulescu
V. Brătulescu

SECRETAR DE SECȚIE,
Gh. Croitoru
Gh. Croitoru

C. 23118 - M. O. Imprimeria Centrală

Format A 4
(210 x 297)

Fig. 19. Scrisoarea Directorului Comisiunii Monumentelor Istorice, V. Brătulescu, 22.01.1945.



și apar la 132 no. cao fot ale portanilor, brode
 în Cod, ter. rom. din Ruse

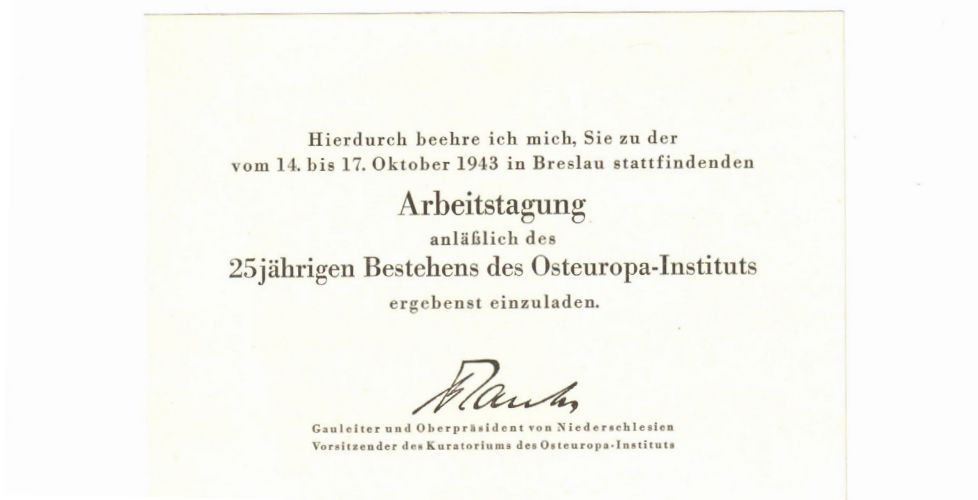
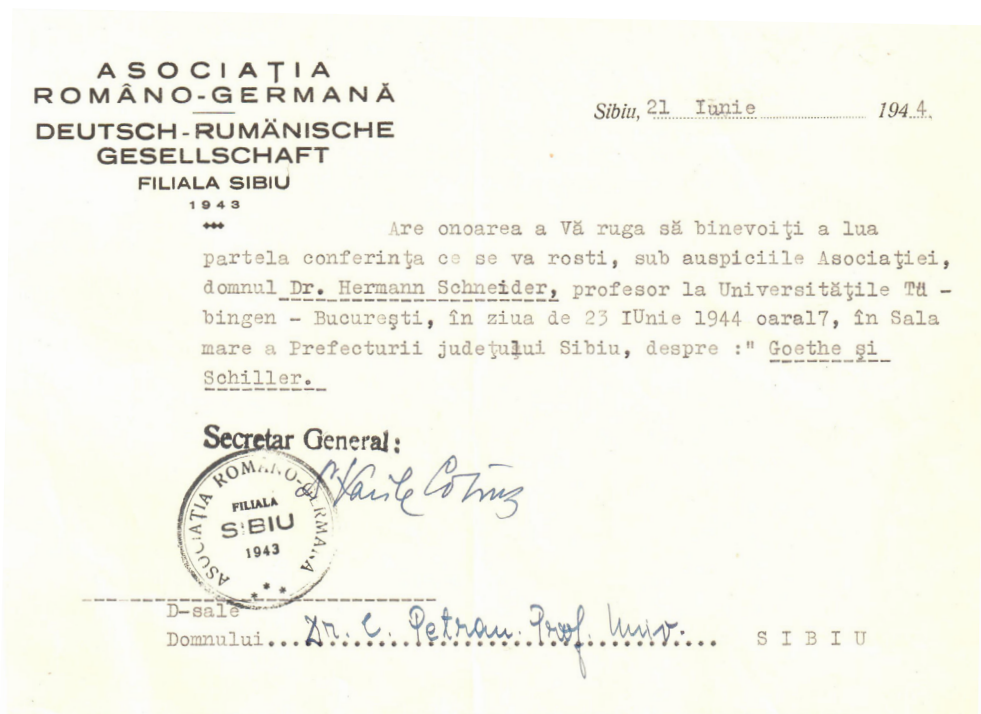
Domnule Profesor,

Am cucerat sudul U.R.S.S.
 pînă la Praga, în 1941 și 1943. În ace-
 ste peregrinări - militare - am văzut
 destule lucruri, care ar fi putut interesa
 pe oricine și cu atât mai mult pe o
 neal de științi. N'am avut, din păcate,
 de cele mai multe ori, nici timpul și ni-
 ci mijloacele necesare pentru a-mi fixa
 impresiile. În luna Noiembrie a.c. însă,
 am avut un oarecare răgaz la luga-
 tonia și, cu acest prilej, am luat o
 serie de fotografii, dintre care cînci vi
 le trimit acum Domniei Voastre.

Ca fost auditor al interesan-
 telor și substanțialelor cursuri universi-
 tare ale Domniei Voastre de Istorie a Ar-
 telor, m'am gândit că aportul meu -
 deși în fond neglijabil - constituie totu-
 tîși o glăbuță informativă despre arte
 la sovietici - domeniul așezare recunos-
 cut nouă.

Cele patru statui sînt toate
 din gips, iar soclul lor e din piatră

Pl. I. Fotografia și scrisoarea Sub.lt.rez. Valentin Lazăr,
 de pe frontul de răsărit, Crimeia, 22.12.1943.



Pl. II. Invitație la Jubileul de 25 de ani a Osteuropa Institut (Breslau, 14-25.10.1943)
și din partea Asociației româno-germană, Deutsche-Rumänische Gesellschaft,
Filiala Sibiu (21.06.1944).

Institutul de Cultură Italiană în România
Secțiunea Sibiu

Vă roagă să binevoiți a asista la
CONCERTUL DE VIOARĂ
pe care

D-I RENZO SABATINI

îl va da Sâmbătă, 22 Mai 1943, la ora 20, în sala de muzică „Hermania”
din Strada Gen. Moșoiu No. 2

La pian D-na Prof. COSTIN

Intrarea liberă
Locurile nu sunt numerotate

DIRECTOR
Prof. Dr. UMBERTO CIANCIOLO

Krafft & Drolleff S. A. / Sibiu

Institutul de Cultură Italiană în România
Secțiunea Sibiu

Vă roagă să binevoiți a asista la conferința pe care
D-I Prof. Dr. PAOLO TOSCHI
dela Universitatea din Roma

o va ține Joi, 17 Iunie 1943, ora 18,30, în sala de cursuri a Institutului de
cultură italiană, str. Șaguna 8, cu subiectul

PANORAMA DELL'ARTE POPOLARE ITALIANA

DIRECTOR
UMBERTO CIANCIOLO

Krafft & Drolleff S. A. / Sibiu

PI. III. Invitații din partea Institutului de Cultură Italiană din România. Secțiunea Sibiu, la o manifestare muzicală (22.05.1943) și la o conferință despre arta populară italiană (17.06.1943).

THE IMAGE OF HUMAN IN THE UKRAINIAN CHURCH PAINTINGS IN EASTERN GALICIA (HALYCHYNA) DURING THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY: THE EXPRESSION OF INNER CHANGES

OLENA YAKYMOVA*

REZUMAT. *Imaginea omului în pictura bisericilor ucrainene din Galiția de est, în prima parte a secolului XX: expresia schimbărilor interioare.* Lucrarea analizează cele mai întâlnite forme de reprezentare umană în pictura monumentală din Galiția de est, în prima parte a secolului XX, subliniind tipologiile majore și reprezentarea personalităților eroice. Prezenta cercetare tratează realizările celor mai importanți artiști ai vremii și lucrările lor figurative antropomorfe care s-au păstrat în pictura parietală și în vitralii. Scopul studiului nostru este acela de a evidenția reflecția gândurilor, speranțelor și tristeților vremii, interpretate în imagini monumentale.

Cuvinte cheie: *Galiția de est (Halychyna), Ucraina, pictură monumentală, vitralii, personalități eroice.*

In Eastern Galicia (Halychyna), part of today's Lviv, Ivano-Frankivsk and Ternopil oblasts¹, and also in some of the Republic of Poland's bordering areas at the beginning of the 20th century, the dynamic development of industry began, as the social and political situation of the Austro-Hungarian Monarchy got more complicated, leading to the important process of nation creation among the Ukrainians of the Western Ukrainian lands. The general emotional settings in the country caused the emergence of strong national leaders and formed an influential Ukrainian intellectual elite, which had lacked for a long time. In the early 20th century's culture, monumental art, as an exponent of the ideology and the national idea of community, moved towards a position of qualitative rebirth, weighted contemporization and speedy development. It actively promoted the Ukrainian Galician environment, by various associations, publishers and the Ukrainian (Greek) Catholic Church. It was the religious monumental art, especially painting, that revealed

* PhD student of Lviv National Academy of Arts, Ukraine, yakimova.yelena@gmail.com

¹ Oblast is an administrative unit in Ukraine, n. a.

the main aspects of the above outlined trends. Along with the national community, the UGCC Metropolitan of Galicia, Count Andrew Roman Sheptytskyi may be considered the patron and mastermind behind this process.

After more than five decades of silence, ranging only from the 1990's, the question of the Eastern Galician art from the end of the 19th and the beginning of the early 20th century became more and more relevant, having an inexhaustible capacity for researchers. Therefore during these last twenty years, there appeared a large number of essays, dissertations and monographs on this topic. But they usually take into account a holistic artistic context of the time, or refer to the specific figures which created it. Also some of the published articles deal with a particular type of art or phenomenon, but anthropocentrism, an important component of the modern conception that germinated and was an aspect of art inspiration, is only scarcely researched, as part of the overall process. Therefore we faced a difficult problem when trying to identify The Image of Human in the context of monumental art in Eastern Galicia in the first third of the 20th century, as a European art process and trend.²

In this paper we intend to address the general, quite large and artistically valuable heritage of the Ukrainian artists who worked in the field of religious art, figurative images of the human being in monumental paintings, murals and stained glass. This resulted in a number of tasks, including the separation of images into certain groups according to their hierarchy in the religious canon. Some of them reflect the same division as the sculptural reflections of man in the monumental art of this time. In these image groups their typicality or lack of it will be analyzed according to the researched area and the art style of the period. The basic creation principles of these images for each artist who contributed to the establishment of a common visual context in the first third of the 20th century will also be found. Somewhat artificial seems to be the complete separation of Ukrainian artists and their heritage from the regional context, and therefore in many cases we will use comparisons of various denominations and different national church decorations. However, looking ahead, we have no doubt that the stylistic orientation, the choice of the church's decorating concept, at the stage of the competition, the design and approval generally depended on the customer, the church of that time being directly associated with national communities.

² A. Bantsekova, *The way of Art Deco Architecture*, Lviv-Staliova Volya 2008, p. 131; G. Bartish, "M. Boychuk murals in Halychyna", *Fine Arts*, Kyiv 1998, No. 2, pp. 28-30; Yurii Biryulyovo, *Zakharevych family: the creators of the capital city*, Centre of Europe, Lviv 2010, 335 p.; Idem, *Lviv Secession Style*, Centre of Europe, Lviv 2005, 184 p.; I. Hah, O. Sydor, *Butsmanyuk Julian. The murals of Zhovkva Christ the Lover of Mankind Church*, Missionar, Lviv 2006, 152 p.; R. Hrymalyuk, *City Stained Glass in the late XIX – early XX century*, Lviv 2004, 236 p.; O. Gerii, A. Terkevych-Klimashevsky, I. Koldubay, O. Noha, *Ukrainian church art 1880-1920. Western Region*, Ukrainian Technology, Lviv 2012, 392 p.; O. Noga, *Ivan Levinskyi – artist, architect, industrialist, educator, social activist*, Osnova, Lviv 1993, 77 p.; *The city architecture: the time and the style of XIII-XXI century*, National University "Lviv Polytechnic", Institute of Architecture, NGO "Institute of the city", Centre of Europe, Lviv 2008, 720 p.

Before we define the relation of some of the images to a particular group, it should be noted that any division is rather arbitrary, as some compositions can be attributed to several groups, many of them being not fully distinguished from the church's general decoration concept and therefore cannot be analyzed outside their surrounding context. In particular, we encountered some difficulties with images with multiple figured scenes, where only the key, significant characters can be marked (like a picture of Jesus' Mother of God or cycles).

The most important places in the iconographic structure of the church decoration, according to the liturgical canon and order established for centuries, are occupied by the image of God the Father, Jesus Christ, the Holy Spirit (often as part of the Holy Trinity) and the Virgin Mary.

According to the model of Eastern Christianity, in the scheme of church murals, the appearance of God the Father's representation is a rare one and often attached to one of the seven types of Jesus Christ's canonical images. This archetypal image that emerged in the late 15th and early 16th centuries (for example, the image of God in Michelangelo Buonarroti's painting in the Sistine Chapel in Rome), acquires



1. Images of God Father

an additional national contemporary meaning, when Galician artists gave to the character the features of Andrey Sheptitsky. Associative and visual image similarity of God and Metropolitan was best seen in the works of Modest Sosenko and Julian Butsmanyuk. Trying to revive in the modern context the iconography of Kiev Rus, based on Byzantine examples, Sosenko used the image of the Holy Trinity in the main apse of the church of Archangel Michael in Pidberiztsi village (Lviv oblast).

The largest and though uniting figure in this composition is God the Father. He sits on the throne, soaring on the wings of the cherubim and seraphim, holding on his knees the baby Christ. The centre of the stage is underlined by the image of the Holy Spirit in the traditional form of a snow-white dove. Comparing the image of God with the Metropolitan's photographs, we can conclude that His face is not a direct portrait of the last, his image being used only as a naturalistic source. The features are characteristic, harsh and gentle at the same time, common for a loving but a fair father.

For the Basilian nunnery Church of Christ the Lover of Mankind in of the town Zhovkva (Lviv oblast), Butsmanyuk created a composition of central dome in such a way that it portrays God at the moment of creation of the world. The dynamic, swift figure of the Creator has harsh, piercing and all-seeing eyes, acting as a reminder of the changes that took place in the social life of Galicia in the early 20th century. Therefore it recalls that the nation, being only at the beginning of its self-awareness, guided by a purposeful and educated leader (such as Metropolitan Andrey), will be taken into the realm of high culture, quality education and nurturing of national traditions.

The continuation of the Christological theme is the image of Jesus Christ as God's Son. Fresh new scenes as the Transfiguration, the Sacrament of the Eucharist, Christ, the Last Supper (echoes of Eucharistic themes), Prayer of the bowl (or the prayer in Gethsemane garden), Crucifix etc. were added to murals without a preclusion of traditional, produced in the post-iconoclastic period schemes the Christ Pantocrator, Christ the Teacher, Christ the King and Judge, Christ the Savior. There were the newly treated scenes of Christological cycle and Christ's parable (The Parable of the Talents in the work of P. Holodnyi for the Greek Catholic Theological seminary in Lviv). Overall, making analogies with the icons, we can divide the depictions of Jesus Christ in two groups. The first includes the narrative scenes that reflect the earthly life of the Savior. Images in the second group represent Him as the King of Heaven and Judge of the World in different iconographic variations.³

³ Stepovyk D., *The New Ukrainian Icon of the Twentieth and Early Twenty-first Century: Traditional Iconography and New Style*, Missioner, Zholkva 2012, p.100.

THE IMAGE OF HUMAN IN THE UKRAINIAN CHURCH PAINTINGS IN EASTERN GALICIA (HALYCHYNA) DURING THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY: THE EXPRESSION OF INNER CHANGES



2. Images of Jesus Christ (different iconographic schemes)

The bust image of Christ Pantocrator (traditional, but in the frames of the renewed Kievan Rus iconography) surrounded by a blossomed patterned cross, sometimes supplemented by medallions with the Evangelists' symbols (which provide additional value), was set on the church's cupola. The compositional scheme remained the same, but the very image of Christ is close to national facial features, while the elegant, slightly elongated proportions of the face and nose together with the large eyes kept it ringing. Artists also allot to faces emotions and spirit corresponding to the time's atmosphere. In general, the modernization of the Savior's image had to be made with great care, in order to remain within the newly restored canonical traditionalism. To provide a national characteristic influence, artists used rhythm and a general scheme of Ukrainian ornament and colour in the clothes and background ornaments of the church's polychromy.



3. Multihero group images with Jesus Christ

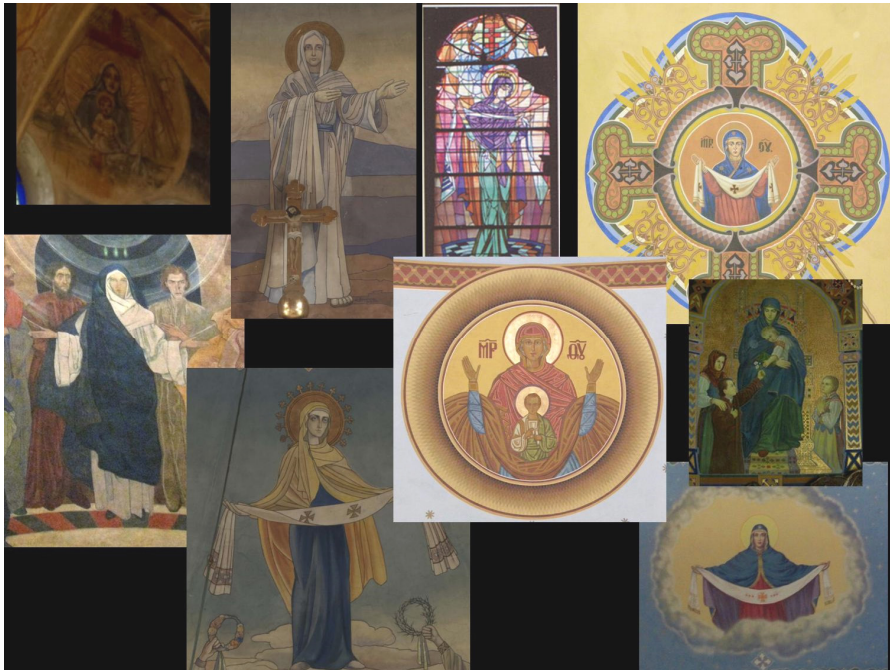
In scene compositions to the image of the Savior, apostles are usually added. In particular a typical scene for the church's central apse is the Transfiguration scene and the Sacrament of the Holy Eucharist. Especially Michael Osinchuk and Damian Hornyatkevych resort to the biblical story of the Transfiguration of Jesus. Hornyatkevych depicted the mandorla around Christ to look like a rainbow, and also, from a distance, thanks to the optical mixing of colours, like the yellow and blue Ukrainian flag. The background that imitates the sky is also divided into blue and yellow parts. The face of Christ beams with joy and satisfaction. In the iconographic scheme of the Sacrament of the Holy Eucharist, artists of Ukrainian origin develop similar relevant scenes in Sophia Cathedral in Kiev. Striking additions to the image of Jesus Christ are the figures of angels dressed in traditional national costumes (Butsmanyuk, apse of Basilian Church of Christ the Lover of Mankind in Zhovkva, Lviv region).

The echo of the realistic and academic preferences of the 19th century's artists, who used mostly borrowed themes, plots and schemes in the iconographic decoration of the churches of Western tradition, was the emergence of naturalistic picturesque scenes that presented Christ teaching children or peasants (the work of emigrants from Eastern Ukraine in the church of St. Petra and Paul in Lychakiv suburb of Lviv, stained glass of M. Sosenka for Archangel Michael in Pidberiztsi, Lviv region, Prayer in Hevsyman garden). Similar scenes of Holiday and Passion iconostasis

THE IMAGE OF HUMAN IN THE UKRAINIAN CHURCH PAINTINGS IN EASTERN GALICIA (HALYCHYNA) DURING
THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY: THE EXPRESSION OF INNER CHANGES

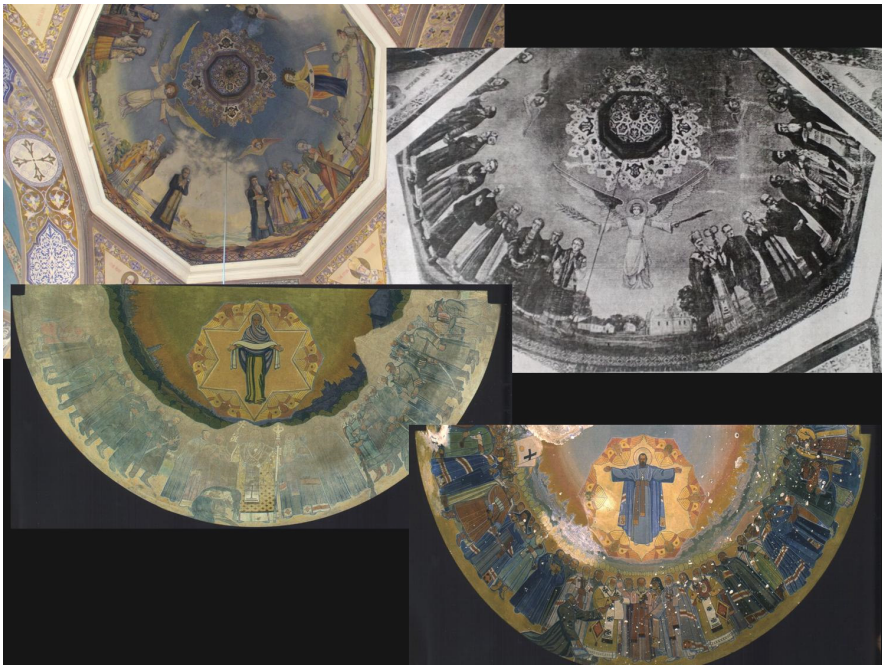
cycles, the same as parables, teachings in the Eastern Rite churches, later of the Greek-Catholic denomination, were often laid out in a specially designated iconostasis. Therefore, we have noted that the influence of tradition led to a kind of rethinking the national religious art. We consider it a positive aspect brought to the iconography of those scenes, the national types, wearing not only holiday, but also everyday costumes. It had to certify Jesus' presence among the people, peasants and townspeople, making it ever closer and clearer. Yet among the depicted scenes are Christmas and the Crucifixion: the beginning and end of the Savior's earthly life. If in paintings for the Roman Catholic Church, Christ appears as the King of Kings, who conquered death and atoned humankind sins, the one who gave humanity hope and a chance for redemption, in the Eastern tradition, He is the Good Shepherd and Leader who is calling to the people.

The image of woman as silent assistant and patron is embodied in the iconography of the Virgin Mary. In general, the image of Our Lady is the quintessential image of female personalities in murals of that time. All women characters are depicted as those of Christ's Mother. Description of the Slavic who mostly created the culture of Eastern Galicia was characterized by boundless respect for the woman as mother and *beregynya* (the pagan goddesses), so it doesn't seem strange that the community turned to Mary for intercession and various requests.



4. Apart images of Virgin Mary

A composition type called Our Lady - The Sign (paintings by Michael Osinchuk - Pavlo Kovzhun Union) became common among murals in the first third of the 20th century, besides other scenes of Virgin Mary's cycles. According to one of the theological concepts, the iconographic basis of the scheme Virgin - The Sign is the moment of the Annunciation⁴. This variant of the story was developed by artists in the traditional way taken from the mosaics of St. Sophia in Kyiv, where the figure of the Virgin Mary and the Archangel Gabriel were depicted on separate areas and at the same time, part of the whole picture. Both analyzed iconographic types of the Virgin's image are a reflection of anticipation and anxiety that prevailed in that time's society; faith in the fact that a new time will bring the aspirations for statehood and national development and dreams will come true.



5. Iconographic scheme The Protection of the Blessed Virgin

A common and also extremely interesting for research is the scheme Lady - Pockrova (the Cover or the Protection of the Blessed Virgin). Most of the Ukrainian artists who have worked in Eastern Galicia in the first third of the 20th century embodied this image. The archetypal image with her cloak on her hands, partly taken

⁴ D. Stepovyk, *The New Ukrainian Icon of the Twentieth and Early Twenty-first Century: Traditional Iconography and New Style*, Missioner, Zholkva 2012, p. 115.

from the iconography of Raphael's Sistine Madonna, was already seen in the murals of the church of the Transfiguration in Lviv and among the flowering ornaments created by Sosenko in Zolochiv (Lviv oblast). Of particular importance for Ukrainian patriots was Butsmanyuk's composition painted on the walls of the Basylian Fathers' church in Zhovkva (Lviv oblast). Portraits of state and church leaders of left-bank and right-bank Ukraine add to the significance of this scene set on the background of the slight yellow-blue flag at the bottom of the composition. The national component of Hornyatkevych's monumental paintings was provided in the form of the Protection of God's Mother, revealed through the yellow and blue colouring of clothes and her ornamental aureole of Hutsul (ethnic group of Ukrainian Carpathians) crosses called Zgardas. This image is similar in composition with the delicate and lyrical stained glass made by Peter Holodnyi-senior for the apse of the Assumption church in Lviv on Ruska St. It should be emphasized that the appearance of the Ukrainian symbolism among the wall paintings of religious or civic buildings in the Austrian-Hungarian Monarchy, later Poland, was indirect, not to cause negative reactions in urban and rural authorities.



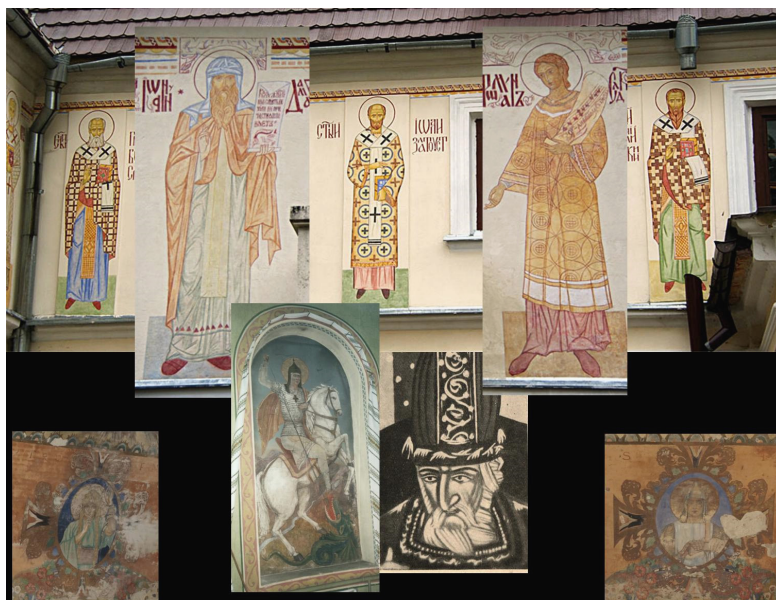
6. Images of the Apostles and Evangelists

Returning to the images of the apostles it is worth noting that significant changes did not occur in the early 20th century, neither in their iconology nor iconography. The images have only been reinterpreted and modernized in return

to traditional iconographic types of other periods, adding the artist's own style, mostly recognizable as the author's picture and colouring. Trends to the revival or even rebirth of old heritage inspired the time's artists to seek more reflection of the time's priorities and challenges, which were brought through the images of saints and martyrs. For the Ukrainians in Eastern Galicia of that time, where they were a possibly total national majority, there was the issue of quality of life improvement. This could happen only through the revival process of countrymen education, respectively the economic sector and industries' growth.

Reflecting these considerations, in monumental painting the images of John Chrysostom and Gregory the Theologian, St. Cyril and Methodius, and St. Basil the Great become widespread. Also for a long time one of the most revered saints in all the ethnic territory of Ukraine-Rus was the image of St. Nicholas the Wonderworker (P. Holodnyi-senior, painting on the facade of St. Nicholas Church, Lviv; stained glass in Mrazhnytsya-Borislav village, Lviv oblast; D. Hornyatkevych, Uhniv, Lviv oblast).

The adoption of Christianity in Kiev Rus was a turning point in the mind of the Eastern Slavs. Based on the Byzantine experience, they created their own variant of Christianity and of sacred and religious art. Gradually the Church exuded from state and religious leaders of the nation who mostly influenced the development of the Ukrainian Church and canonized them. By the early 20th century the Ukrainian Church operated not only by the general Christian hieratic pantheon, but its' canonized saints, martyrs and miracle makers.



7. Images of different Saints

In murals and stained glass windows of churches in Eastern Galicia of the first third of the 20th century, we often find images of saints of princely times: St. Volodymyr and Olha, martyrs Borys and Glib, Reverend Anthony and Theodosius of the Caves (from Kyiv Pechersk Lavra), Nestor the Chronicler, Job Pochaevskogo and also the first martyr of the Greek Catholic Church, Josaphat Kuntsevych.

Expressive images of Sts. Olga and Volodymyr could be met in the Greek Catholic churches of Zhovkva, Uhniv, Assumption churches in Lviv and Mrazhnytsya etc. Their iconography in murals began with the first monumental work designed by Sosenko and Osinchuk. Olga and Volodymyr who are equals to the Apostles are represented in the grand princely attire to show the respect of the time's Kyiv and Rus state. Volodymyr and Olga, in accordance to their baptistery mission, are descendants of Sts. Kostyantyn and Olena. Their images are also well developed by the artists of Galicia as integral components of the church decoration programs. Researchers determined that these figures of church devotees according to their role in the Ukrainian nation formation were of particular interest in the late 19th - early 20th century, including their iconographic interpretations in monumental painting. "Princess Olga - the historian Nicholas Chubatyi says - is really at the intersection of religious and cultural history of Rus-Ukraine"⁵. Historian Natalia Polonskaya-Vasilenko wrote: "None of our annals paid to any of the rulers as much attention as to Olha's personality, who is serving to the areola of female wisdom and charm for two decades"⁶. According to the chroniclers, the princess was given "a male character", extraordinary fortitude and wisdom of a statesman. The artists mainly tried to convey these features.⁷

From the beginning of his work in monumental painting Osinchuk tried to develop the image of the princess and other Ukrainian saints. Analyzing his first attempt in the murals of Hrymayliv church in the Ternopil part of the region, Elena Mochulsky notes that "the figure of Princess Olga, by a round face, big eyes, dress, was more like a Yaropolk's wife, Prince of Volyn and Galician from the miniature of Yaropolk's mother Latin Psalter". But Mochulska also notes that in general the character's historical costumes in murals are given great details. We can observe in subsequent artist's murals, the same approach to the interpretation of Kiev Rus state's images of public figures. We can observe the measures taken by the artist, in his desire to provide an image of Princess fleur close to local Western Ukrainian tradition of the princely attire. In Socal (town of Lviv oblast), Kalush (Ivano-Frankivsk oblast) and other churches in Galicia, together with P. Kovzhun, Osinchuk designed images of Sts. Olga and Volodymyr on temple exteriors and inner arches of the lunettes.⁸

⁵ Chubatyi Mykola, *History of Christianity in Rus-Ukraine*, Rome, New York 1965, V.1, p. 186.

⁶ Natalia Polonskaya-Vasilenko, *History of Ukraine*, Lybid, Kyiv 1995, V.1., p. 101.

⁷ *Ukraine Today Commemorate Princess Olga*,

http://risu.org.ua/ua/index/all_news/culture/religious_holidays/53072/.

⁸ O. Mochulska, *Drawings of M. Osinchuk in Hrymalivs Church*, CDIAL, Lviv, f.309, op.1., s. 1658, pp.10-11.



8. Images of Ukrainian Origin Saints

In the Ukrainian national consciousness, Princess Olga is inseparable from her grandson, Rus Baptist Volodymyr the Great. Even the concept of “Kievan Rus in the first place is associated with the figure of Volodymyr Sviatoslavovych when with the adoption of Christianity Rus state entered into an alliance with the Byzantine, the Eastern world, thus voicing their position on the political map of Europe for many centuries to come. In murals and stained glass, the figure of Sts Volodymyr and Olga, like Sts Constantine and Olena, were often combined in a single composition, this tradition going back to the Baroque period”⁹. In Mrazhnytsya village near Boryslav, artist Petro Holodnyi-senior created a stained glass depicting Sts. Volodymyr and Olha that decorates one of the windows. The basis of the composition is the figure of Prince Volodymyr, although he is slightly shifted to the left from the central axis to leave room for the image of the princess. But the focus is on the figure of the prince. Olha’s figure behind her grandson is humbly looking from his shoulder. Here her character is somewhat different from the traditional image of a harsh ruler. Here she appears more as a caring mentor and patron. The princess’s face is provided with soft feminine

⁹ V. Zhyshkovych, *Saints Olga and Volodymyr the Great Church in Ukrainian painting of the XVII - early XX centuries* Bulletin. Edition of L’Information Branch of the National Research and Restoration Center of Ukraine, Lviv 2010, No. 11, p. 18.

features, in contrast to the sharp lines of her face in the interpretation of Holodnyi's stained glass in Lviv Assumption church. Princess Olha in Butsmanyuk's murals for the above mentioned Zhovkva Basilian church appears to us also lyric and feminine. Holding the cross with both hands stretched in front, she gently and clearly leads by her own example to a deepening of faith in the Church and its ideals. In Butsmanyuk's paintings the figure of Princess Olha is the embodiment of the Virgin's virtues and at the same time, the typical image of Ukrainian women. The lyrical interpretation of her image reminds us of the figure of a young Princess, the work of M. Nesterov for the Volodymyr Cathedral in Kiev. Butsmanyuk shows Volodymyr the Great with the same features as a severe and wise warrior who has certain characteristics in understanding the fundamental components of holiness in ancient Rus iconology¹⁰. Located in the medallion on the throne supplemented with a small trident, Volodymyr is inscribed in a circle. The image of Volodymyr the Great usually represents a young man with a thin dark moustache, but this one is likened to a typical Galician, with a bushy moustache. Somewhat mythologized, the Prince is traditionally endowed with a precious crown with a cross, which gives him significance in the national pantheon of holy ascetics. D. Hornyatkevychem reads the image of Volodymyr slightly different from the established characteristic features of prince of Kiev. He is reproduced without chivalry and attributes of the cross; there is historical plausibility regarding the prince's costume. Volodymyr, who completed the Christianization of Rus, is illustrated in full length, hands folded in prayer. His eyes portend love and grace. In D. Hornyatkevycha the Prince appears as the ideal of compassion and humble obedience to the Lord. A more traditional artist recreates the images of Rus Baptizers in the church dome among a cohort of prominent figures of his homeland.

Holodnyi's stained glass in the Assumption Church of Lviv managed to combine images of all the great saints and prominent characters of the Ukrainian princely period. He opened in stained glass the history of Ukraine-Rus and of the Christian Church in this country's formation. Besides those already mentioned Sts. Volodymyr the Great and Princess Olga, Holodnyi added the images of young princes Borys and Glib, standing behind their father and grandmother, grimly focused and observing the actions of Volodymyr. They have restrained youthful enthusiasm, holding back from rash actions. Dressed in expensive clothes and wearing tall brown hats, the young princes look somewhat more modest than their father, underlining his status.

Almost immediately after their martyrdom, Borys and Glib were recognized as miracle makers and assistants to God for the land of Rus' proclaiming the new Christian ideals. Their image as martyrs places them in a second large subgroup of princely times' saints. They had been educated from their very childhood according to the

¹⁰ V. Gorskyi, *Saints of the Kiev Rus State*, Kyiv 1994, p. 30.

Christian law, and did not raise their hand to their older brother, being thus killed by his sword. So they are the first canonized Ukrainian saints. Ancient records of Borys's image provide proper understanding of his holiness; formulate a new moral ideal behaviour, which was for a long time a guide for the old Rus man's life. According to the chronicle, born from a Christian mother, princes Borys and Glib were like "two bright shining stars among the dark."¹¹ Possibly, according to these chronicles in depictions of Sosenko and Holodnyi those saints were given red, golden hair and fragile figures. Borys was often depicted putting his hand on his chest, towards the heart. "Thinking by Heart" is the foundation of the Ukrainian spiritual type. In the "Saga of passion and praise of the Holy Martyrs Borys and Glib" we could find a description of Borys that seems to be similar to the aforementioned formative approach. This saint had a small, youthful beard and a moustache. Especially the thin moustache is a characteristic of both old Rus martyrs. Their images are the personification of the eternal problem of the struggle between good and evil, God and Satan.¹²

Butsmanyuk depicts the figures of Borys and Glib very similar, because they were begotten brothers from the same mother. Dressed in sumptuous princely garments, Borys is holding a cross, while Glib, the Gospel. On the background of Borys is his army, which permeated Duke's integrity and refused to betray his commander. The chroniclers compared saints of such virtues with angels¹³. Young princes Borys and Glib put the lives of their servants above their own, humility before their own interests. Such behaviour has rare examples in history. They chose death, gained their freedom and approached Christ's holiness.

In Osinchuk work, the appearance of Borys is close to Volodymyr's one. He looks like a real prince, while Glib appears for the community as a young beardless knight with a shield, sword and cross. Together with his brother they are patrons of the Ukrainian people to God.

Many of the priesthood were honoured with canonization. Among other distinguished figures are Sts. Anthony and Theodosius of the Caves, the founders of Kyiv Pechersk Lavra and reformers of monastic life, along with the rare images of Nestor the Chronicler and Job from Pochayiv. Figures of saint monks have long been considered as an ideal of humble wisdom. They are considered to be the fathers of Ruthenian monasticism¹⁴. St. Anthony is often portrayed as an ascetic old man, thin, with fallen cheeks and large wise eyes. He was able to distance himself from the temptation, to create a community that still is the basis of Kyiv-Pechersk Lavra, one of the most important shrines of the Eastern Church. In the iconography of St. Theodosius dominated his image as a middle aged man, with dark hair, stern and confident in

¹¹ *Ibidem*, p. 43.

¹² *Ibidem*, p. 45.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 59.

its correctness. Both monks traditionally dressed in monastic robes. Anthony's head is almost always covered with a dark hooded monastic robe that hides his face. Quite unusual is an image of St. Anthony painted by Sosenko in St. Michael's Church in Pidberiztsi village. The ascet is holding the icon of the Transfiguration, which is unconventional for his iconography in monumental painting.

Quite common is also the image of Nestor the Chronicler. Venerable Nestor is the bearer of real knowledge and patriotism, the source of historical truth. So those manifestations of human virtues should raise his image among the faithful. Artists emphasize his mission as an ancient chronicler, who painstakingly works on the creation of sources about the history of his native state. St. Nestor is portrayed with a scroll or at work. For example, Butsmanyuk depicts him with a pen in his hand, which in a moment is going to set a mosaic of ancient letters on to the paper. A characteristic feature of a saint is his detachment, immersion in his own thoughts and reflections. The large surface of murals in the Cathedral of Christ the Lover of Mankind in Zhovkva enabled Butsmanyuk to elaborate one more image, a figure symmetric to Nestor the Chronicler, who is St. Monk Iov Pochaiivskyi. The largest shrine in Western Ukraine, Pochaiivska Lavra has always been the centre of the preservation of traditions, stern advocate of the national idea. According to that, the image of St. Iov is extremely rigorous and convincing. He stands firmly on his feet, holding an open book in his hands, piercing looks towards the viewer, unlike Nestor the Chronicler, who has turned his eyes towards heaven. Iov's enhanced image with a sharp hood, contrasts the soft, rounded shapes of Nestor's outfit.

There are traditional subgroups depicting saints or pairs of them on identical architectural elements, placed symmetrically to the central axis of the iconostasis and church. These are mostly pillars or lunettes, so that the saints' images may be depicted in full-length, emphasizing through colour and expressive accents the centre scheme of the composition.

A separate topic among the polichromy of Greek Catholic churches is this Church's first martyr, Bishop Josaphat Kuntsevych. His image is uniquely designed and fully devoted to his holy chapel church in St. Basilian Fathers in Zhovkva (work of Butsmanyuk). We may also find his image among murals in Arch. Michael church in Kalush (work of Osinchuk). Osinchuk puts a half-figure image of the saint into a small medallion. St. Josaphat has the traditional attributes of a martyr - a palm branch and the cross. The saint is dressed in a robe with a hood, decorated with three white and red horizontal stripes, the mitra on his head, stylized according to the Latin model. This iconography of St. Josaphat is quite common; particularly Sosenko used it in the above image for the iconostasis of St. Nikolas church in Zolochiv (Lviv oblast). Although in the murals in the Pidberiztsi church the artist used a slightly different approach. It absorbs the Basilian monastic saint in clothing and depicts him with his hands folded on his chest (as before burial). In the stained glass technique that

image was very well designed by Petro Holodnyi-senior. He created a colourful elegant window for the church of the Assumption in Mrazhnytsya village. In the special chapel dedicated to the martyrdom of Josaphat, Butsmanyuk widely developed the saint's theme, depicting the key moments of his life. One of the compositions depicts young John Kuntsevych in the church, where he went with his parents in front the Crucifixion. The scene has a double meaning: first it reflects the faithful parents who brought their son to God's church, also alluding to his future fate, announcing it. No wonder the imaginary space of the church shown in that composition is decorated with fragments of the Annunciation scene (we can see only a part of it, but the fiery wings of an angel and a female silhouette are important in understanding the plot) and the Crucifixion with stamps of Passion series around the figure of the Saviour. Little John listens to his mother mesmerized by what he saw, looking at the Lord, whom he is going to follow. The artists depicted the scene of Josaphat's assassination in an extremely dynamic and dramatic way. The furious crowd got into the archbishop's residence. Josaphat lit by a ray of Divine light, raising forward his hand with a cross, urges the people to calm down, but they are set firmly, abetted by an Orthodox priest. The priest, who opposes his cross to the archbishop's one is also present in the composition as a representative of the confrontation between the Orthodox and Greek Catholic Churches. Perhaps the original idea was a bit different from the final one, or has changed due to some lime coverings in the post-war period, but at the bottom of the painting we can see two silhouettes. Of one, only a hand is still visible, while the other may be observed better. This is the figure of a man, with a traditional white priest's collar, who was pushed and fell to the floor. Some details of the face of another mysterious character, looking directly at the viewer, may be seen over Josaphat's raised arm. We assume that this is the artist's self-portrait, as only the upper part of the face is revealed. The key composition of this side chapel is a reflection of the adoption of the Union of Brest. The artist depicted the holy martyr blessing statesmen and members of the clergy who were both supporters and opponents of the union of the two Christian denominations. That time's social and political personalities making the first steps towards the consolidation of the nation were not united and consistent in their actions. A historically appropriate extension of the Union of Brest scene is the image of the Protection of Virgin Mary (Pokrova), surrounded by political players in the early 20th century Ukrainian history on the opposite chapel arch. Both groups are inspired by the history of the Ukrainian statehood. A characteristic feature of these scenes was to show the different stages of understanding the importance of the national state and associations in different historical times, underlined even in colour. A colourful crowd, even somewhat motley, the Union of Brest story contrasts with the uniform coloristic solutions of the historical and cultural figures of the Pokrova composition. If you look closely to the faces of the characters depicted in the Union of Brest scene, you'll notice that they are all looking in different directions. That time's social and political leaders making the

first steps towards the consolidation of the nation were not united and consistent in their actions. The composition is quite dynamic: different side looks, moves in opposite directions, each character reveals his attitude to the events taking place. Thus the author reached an emotional saturation of the composition that conveys a certain feeling of chaos, discord and confusion that prevailed in that time's society. But in the 19th-20th centuries came the understanding of the fact that the revival of the nation-state is the only way for the Ukrainian nation to exist. Therefore, almost all characters look towards the Virgin Mary placed in the centre of composition. United by the idea of state creation, the leaders of the UPR and WUFR are moving forward under the strong leadership of the Ukrainian Greek Catholic Church, associated with the image of Andrew Sheptitskyi in the centre of the composition. The artist thus conveyed his own reaction to the events that took place in the country, granting the state and church leaders clear compelling views, confident and informed. He also linked them with the barely visible strip of yellow and blue flag on the background of the composition. These images had to symbolize further attempts of the independence of Ukraine restoration even after the First World War and the Peace of Riga.

The important fact is that both compositions have few figures separated from the general groups. The appearance in both plots of a girl in festive national costumes (in our opinion, the portrait of the artist's wife) is symbolical as an allegory of the Ukrainian people. In the scene of the Union of Brest she is painted somewhat apart from the general cohort of figures, praying and receiving the blessings of the fathers of the newly formed Church. This symbolizes the detachment of that time's political elite from the common people and the passivity of the people themselves. At the same time under the Protection of the Mother of God she is in a whirlwind of events, being directly involved in the creation of her own destiny. Behind her image we can see the one of a man holding a bunch of corn ears (a symbol of a happy future). Such hope of the future made possible the people's survival through the hunger of the 1930s which had reached Galicia also. The personification of famine is a young woman in a torn, embroidered shirt, who mourns her child. The plot is also characterized by the appearance of kobzar-bandurist. The kobza strings are broken, but steadily moving forward, a young representative of the "Plast" (the Ukrainian scout organization) and trumpeter who raises people to fight for freedom and independence. His figure is the central one in the foreground of the composition.

The artist's idea to use portraits of public figures in religious paintings was formed under the influence of what he saw in Lviv and Krakow museums and churches in Italy. Thus creating a gallery of Ukrainian historical and cultural personalities from the Union of Brest till the events in which Butsmayuk himself was directly involved, well understanding the importance of these figures. According to artist, the depicted characters were worthy to stand in this temple of actually Ukrainian culture and encourage the preservation of the traditions of the Ukrainian people.

Young artist Damian Hornyatkevych had received Butsmanyuk's message, showing it in the murals of the Christmas of Virgin Mary church. Here in Uhniv he also used a scheme of the Protection of the Virgin Mary, but interpreted it in his own manner, trying to combine the experience of Holodnyi-senior, Butsmanyuk, J. H. Rozen, synthesizing his own approach to the creation of the composition. Methodologically, it can be described as a historical and ethnographical one. In addition to the outstanding historical and political figures of Ukraine and Galicia, such as Nestor the Chronicler, Taras Shevchenko et al., the artist added to the composition four women in traditional costumes from different regions of Ukraine (Holm, Kyiv, Podillya and Hutshchyna) and a pair of newlyweds in traditional costumes. They are all representing various segments of the population of the border areas of present-day Poland in their everyday and formal attire. Thus Hornyatkevych submitted his own understanding of symbolic schemes of the cohesion of Ukrainian lands.

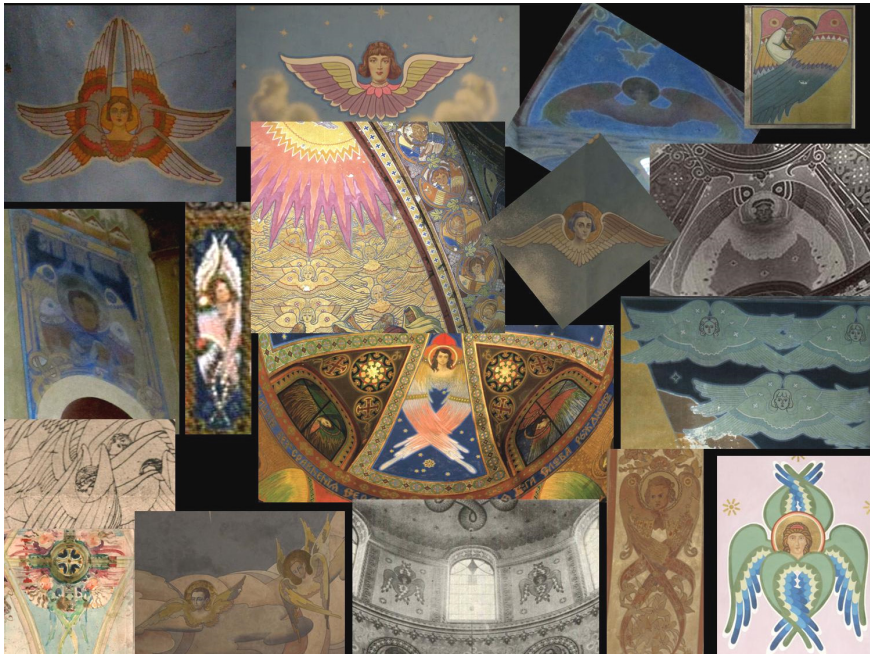
In the centre of the composition is the figure of the Virgin Mary, who protects her people with an omophorion and children in national costumes that keep flags with the national colours, crossing but not yet raised. In the girl's hands we can see the blue flag and a flowery wreath that she gives to the Patroness. The view of a young man - the future defender and creator of an independent homeland - confined to Our Lady. In his hands is the yellow flag, held as a military banner. The right hand of the boy is also turned towards the Virgin, holding a crown of thorns - the allegorical image of the past and future challenges of the Ukrainian people.

Among the groups that we were able to select from the general layer of colourful monumental decorations in churches of Eastern Galicia in the first third of the 20th century, the images of angels at all levels and ranks are in numerical majority. The angel is a sacred character, symbolizing the presence and comprehensiveness of God's Spirit, the personification of a guardian angel who protects the nation, the community, the church, everyone. Convenient to the ensemble, it has one useful feature; it can be inscribed in the most difficult architectural space, and easily available to the conclusion of the frieze ornament. Quite common was the selection of certain structural elements of the building such as arches, sails, pilasters and piers for compositions based on images of angelic choirs, in some cases combined with vegetable ornaments. Even the poorest communities of Galicia could afford to add several images of angels in the cupola space, or presbytery walls of the even wooden churches.

Analyzing the principles of the heavenly winged messengers, we may divide them into those that reinforce key figures and summarize the impression of contemplation murals and those that are the personification of some distinct painted character. The first group is the first level of representatives of the heaven hierarchy due to Dionysius Areopagit – without body, with few wings and sometimes faceless

spirits of God which are surrounding the Lord and those angels who are depicted as pairs or form a frieze-like composition. The second group includes the creation of the third level (chyn) angles - Archangels and Angels.¹⁵

Images of the first group, which is more common for temple decorations, log on to the traditional wall painting scheme of the Baroque era and is the result of the Western influence in religious art. In the middle of the 19th century those images lost any signs of holiness and aesthetics and became meaningless decorative ornaments for filling the compositional space. The situation started to be corrected in late 19th - early 20th century, when really talented, deserving of special education artists, mostly former recipients of Metropolitan Andrew, received the orders for churches decoration and gradually accustomed to the new, but essentially traditional temple aesthetics.



9. Images of Cherubim and Seraphim Angel Ranks

Modest Sosenko was one of the first artists who created his own compositional scheme of depicting the angelic ranks, even in Arh. Michael in Pidberiztsi village. He used it, in particular, when he decorated churches in Slavsk, Rykov (now Polyana) and Zolochiv in 1910-13, adapting it to the architectural form, where God's assistants are depicted. Prayers hold hands; have excluded animated faces, their views and

¹⁵ S. Smolyuk, E. Lytvyn, *World of Angels*, Lviv 2012, p. 26.

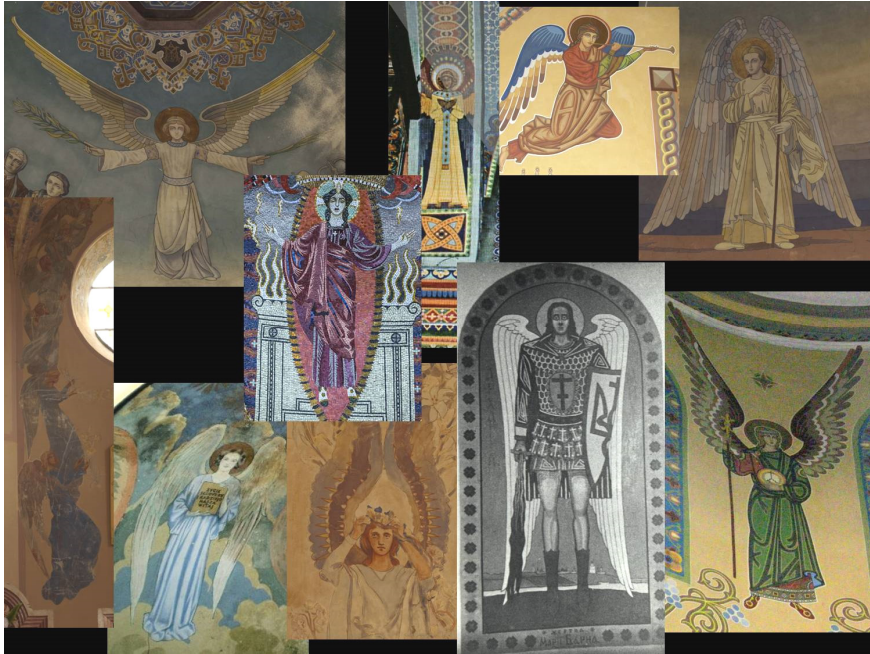
thoughts are turned inward. Their static rigidity was though combined with the rapid movement of the wings and the wind blowing in the folds of clothing and hair. They look like have just stopped from flapping and only the large, graphically designed wings hold them in the air. The angels exist at the border of worlds, perfectly combining the turbulent terrestrial and the celestial.

Butsmanyuk also applied the ornamental frieze principle, when he designed the paintings of Zhovkva Basylian Fathers' church. The large size of the building gave him the opportunity to work with all possible motifs, decorative patterns and personalities, including hieratic layers of heavenly spirits. Interpretation of the angel images in the paintings of the Virgin chapel were closer to the aesthetics of Sosenka's murals, to Secession, than to the main area of the temple ended more than 20 years before. In the mural of Zhovkva church we see a quite specific evolution that took place in Butsmanyuk's shaping of angelic ranks: from Secession naturalized images to the summarization and almost graphic style, inspired by iconographic tradition.

Delicate generosity and filigree prudence of the lines is typical also for the artistic works of Petro Holodnyi-senior. Incessant work as an artist enabled him to not only to apply iconography, but to create modern and also historical and poetic images for the Assumption churches in Lviv and Mrazhnytsya. His heaven knights, lyrical and strict, are full of inner tension. In the multi-figured compositions of the Assumption church in Lviv the rather static figures of historical personalities, whose image were more vivid in colour, were enriched with the dynamic lines of the cherubim and seraphim wings. They came down to the people, bringing them a sense of God's care and were looking over their actions. The faces of the heaven residents, framed with golden wavy hair, wrapped in blue ribbons, are rigorous and focused. Light and the almost transparent picture of stained glass pattern with soft shades of glass animate but not overload the overall composition.

The full figured images of angels (mostly archangels) underlined in a special way in murals of the above-mentioned artists deserve particular attention. Among the images of the Archangels, the most common images were the figures of Gabriel and Michael. We can often find their images created in the adhesive stained glass technique (Holodnyi-senior, Archangels Gabriel and Michael, The Assumption church, Lviv; Archangels Gabriel and Michael, The Assumption church, Mrazhnytsya village near Boryslav, Lviv oblast; Butsmanyuk, stained glass Archangel Gabriel, Archangel Michael pseudo stained glass, Marian chapel Christ the Lover of Mankind, Zhovkva, Lviv oblast etc.). A bit unusual, but beautifully performed, is close to the pseudo stained glass the image of an angel in the composition of Hornyatkevych, Virgin Mary Christmas church, Uhniv (Lviv oblast). The angel opens a blessing embrace, holding in one hand a palm branch, in the other an olive one. Lace wings are lit with Holy light, which gives them the colours of a rainbow. Each segment is transfused with its own colour and also

gold, blue, green, purple and pink. The straightened wings are slightly elongated on the outside bottom edge. This was typical for the traditional Byzantine-Ruthenian iconography.



10. Full figure Images of Angels and ArchAngels

Creative Union M. Osinchuk and P. Kovzhun turn to paraphrase the Old Russian layout of the angelic ranks in the space of the church. The artists placed eight images of archangels in full height below the image of the Pantocrator (in the centre of the cupola) in the spaces between the dome windows. Their wings lifted high, the staff of Moses, provide understanding of their important role in the heaven hierarchy. Angels as God's helpers are depicted in the sacristy, in the centre of the Eucharistic story. Their disturbed faces, with local typecasting features, ribbons in their hair and bright, decorated Ukrainian embroidery clothes, vaguely resemble the ones who are helping the priest during service. Similarly, some angels are created to assist Christ in everyday affairs.

Another interesting image type is an Angel sounding the trumpet among the murals in churches of Sockal (Lviv oblast) and Kalush (Ivano-Frankivsk oblast). They are showing angles in the conventional flight, but at their core the figures are static and immobile comparing to the similar composition of Sosenko. Osinchuk avoids too much of the sacred mural realism. Only the position of the feet, the folds of the

cloak and ribbons moving in the wind hint to the suddenly stopped movement. It turns out to be a characteristic feature of the iconography the presence in two different time intervals, the inability (unreality) of what is happening. Given a new commandment of God, an angel is excited to announce it to the people. He seemed to be excited in encouraging people to start the revival of the state through spiritual renewal, what the artists wanted themselves. Simultaneously the angel sounded the trumpet herald of Second Coming of Christ and the Last Judgment respectively.

Full figured images of angels and archangels acquire the features of God's guardians and helpers. They are full of inner tension and dynamic, caution and at the same time calling for action. Generally great attention was paid primarily to the rhythm and expressiveness of the composition due to the understanding of the deep impact of Church onto Ukrainians' life. Apart from the traditional iconography, the modern method of playing with volumes recovered the general scheme and focused on the details. An important part of the image was the angels' attire. Externally the static images are full of inner tension and mental anxiety, being between the earthly and the heavenly world. Comparing the images of angels, created by artists for churches of Eastern tradition, including Greek Catholic Churches of Eastern Galicia, we've noted that their faces are reflecting their character as Christ's army, guides of the souls.

Summarizing, we can state that the most common biblical images of monumental religious paintings are of Jesus Christ and the Virgin Mary. Next in prevalence are images of the Apostles and Fathers of the Church. In search of novelty and establishing a specific kind of religious monumental art, artists added to the temple murals, mosaics and stained glass, by which they attempted to create a complete image of the sacred buildings, religious characters that previously had been rarely met. Polychromy began once more to play an entirely new unillustrative role in the overall perception and creation of the temple atmosphere. The main direction of this influence was the definition and fostering of new and old moral virtues that were necessary for intellectual personality, outlook for human psychological conditions of existence in the world. In this world, the reality started to change very quickly and therefore required a quick and without hesitation respond.

The image of a real hero was set for the education of patriotism and state creative direction of youth. The consciousness of the personality in the early 20th century required real names. Even in Lviv press, in the inter war period we meet the so-called controversial articles on "hero" and "heroism"¹⁶. In addition to finding the historical characters, an important aspect is determined by finding alive those figures who could take over the mission of creating a new "hero". The pre-war search trends for a hero-martyr were not vividly reflected in monumental art. People needed a characteristic figure of the hero, who was (at least partially) a nobleman of the spirit.

¹⁶ *About heroes and heroism*, Nova Zorya, Lviv 1929, No. 24, p. 6.

CONTRIBUȚII CU PRIVIRE LA PORTRETUL LUI OPREA ȚÂRCĂ

RADU POPICA*

ABSTRACT. *Contributions Regarding the Portrait of Oprea Țârcă.* This study comprises certain data recording a painting preserved in the collection of Brașov Art Museum, *Portrait of Oprea Țârcă*, dating from around 1830-1840. Oprea Țârcă (1780/ 1787? – 1871), a rich shepherd and merchant from Săcele (a town near Brașov), was an important leader of the Romanians from Bârsa Land. Oprea Țârcă was the head of the shepherds' guild of Săcele and participated in the 1848 Revolution. Probably, the anonymous author of the portrait is a foreign artist, traveler through to Romanian Principalities, who stopped for a while in Brașov. *Portrait of Oprea Țârcă* is a representative work for early modern Romanian painting, reflecting the influence of the Biedermeier portraiture.

Keywords: *portrait, shepherd, Săcele, Biedermeier*

Începuturile picturii românești moderne au constituit de-a lungul timpului obiectul mai multor studii¹. Cu toate acestea, rămân încă aspecte puțin cunoscute cu privire la evoluțiile artistice din primele decenii ale secolului XIX, în care asistăm la „o adevărată explozie a portretului de șevalet, de sorginte occidentală”², fenomen definitoriu pentru această epocă. Artiștii promotori ai noului gen sunt cei autohtoni, proveniți din categoria „zugravilor de subțire”³, și artiștii străini stabiliți în Țările Române sau aflați doar în trecere⁴.

Dintre lucrările datând din această perioadă ce se păstrează în colecția Muzeului de Artă Brașov se remarcă, atât prin calitățile sale intrinseci, cât și prin personalitatea celui reprezentat, *Portretul lui Oprea Țârcă*⁵ (Fig. 1), operă a unui artist rămas anonim.

* *Muzeograf, Șef Secție, Muzeul de Artă Brașov, radu.popica@muzeulartabv.ro.*

¹ Dintre acestea menționăm: Remus Niclescu, *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, 1-2, 1954, pp. 81-96; Andrei Cornea, «Primitivii» *picturii românești moderne*, București, Editura Meridiane, 1980; George Opreșcu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Editura Meridiane, București 1984, pp. 21-139.

² Andrei Cornea, «Primitivii»... *op. cit.*, p. 20.

³ În anul 1787 „zugravii de subțire” se desprind din tagma „zugravilor de gros”, constituindu-și o breaslă proprie. Vasile Florea, *Arta românească modernă și contemporană*, Editura Meridiane, București 1982, pp. 39-40.

⁴ Un amplu studiu a fost dedicat acestor artiști de Adrian Silvan-Ionescu, *Pictori străini pe meleaguri românești*, în Ileana Căzan, Irina Gavrilă (coord.), „Societatea românească între modern și exotic văzută de călători străini (1800-1847)”, Editura Oscar Print, București 2005, pp. 286-350.

⁵ Ulei pe pânză, dimensiuni pânză: 65,5 x 82,5 cm, dimensiuni șasiu: 61,3 x 78,5 cm, nesemnlat, nedatat, nr. inv. 921.

Nu cunoaștem data nașterii lui Oprea Țârcă⁶, însă putem presupune că era născut pe la 1780-1787⁷. *Oprea sin Oprea Țârcă* aparținea unei înstărite familii de mocani din Cernatul Săcelelor. Tatăl său, Oprea (1754-1804?), căsătorit cu Voica, fata boierului Ion Mălăiescu din Mălăiești-Muscel⁸, s-a îmbogățit din creșterea oilor, vitelor și cailor⁹, precum și din comerțul dintre Orient și Occident, fapt ce i-a permis să zidească biserica „Sfântul Nicolae” din Cernatul Săcelelor (1780-1782)¹⁰.

Moștenind o avere considerabilă, sporită prin neobosite activități comerciale, menționate, începând din anul 1805, de multe documente¹¹, și de pe urma numeroaselor sale turme de oi¹², Oprea Țârcă junior a devenit unul dintre cei mai bogați și influenți reprezentanți ai mocanilor săceleni. În calitate de vechil al „Companiei Oierilor Săceleni” (1818-1822) a apărat drepturile mocanilor săceleni în litigiile cu sașii brașoveni, precum și cu vameșii și arendașii de moșii din Țara Românească¹³. Afacerile și procesele l-au purtat până la curtea imperială de la Viena, unde a fost primit în audiență de împăratul Ferdinand¹⁴ de

⁶ Vom utiliza această variantă a numelui de familie, pe care o considerăm mai actuală. În documente și literatura de specialitate este menționată în diverse forme: Circa, Cirke, Czirka, Czirca, Țurcă, Țirca, Țircă.

⁷ În registrul de stare civilă, preotul Ioan Verzea consemnează că la data decesului, 11 decembrie 1871, Oprea Țârcă era în vârstă de 91 de ani. Direcția Județeană Brașov a Arhivelor Naționale, *Colecția registre profesionale și de stare civilă, Cernatu Săcele, Morți Ortodocși*, vol. 3, 1/189, p. 72 (54). Însă, într-un pașaport eliberat de autoritățile habsburgice în anul 1820 se indică etatea de 33 de ani, iar într-un alt pașaport eliberat în anul 1822 se precizează vârsta de 36 de ani. Mulțumim domnului Ioniță Andron pentru furnizarea acestor documente. Nu am reușit însă să identificăm fondul arhivistic în care se păstrează. Având în vedere aceste date contradictorii, ce ar plasa nașterea lui Oprea Țârcă în anul 1780, 1786 sau 1787, în acest stadiu al cercetării, nu suntem în măsură să clarificăm problema.

⁸ Aurel A. Mureșianu, *Noua descălecare românească a Săcelelor la începutul veacului al 18-lea și Țirculeștii*, în „Viața Săceleană. Revistă de cultură și cercetări regionale”, II, 1931, nr. 9-12, p. 4; Ioan Oprîș, *Alexandru Lapedatu în cultura românească (Contribuții la cunoașterea vieții politice și culturale românești din perioada 1918-1947)*, Editura Științifică, București 1996, p. 13.

⁹ Mărimea hergheliilor deținute de familia Țârcă și calitatea acestora de furnizori de cai pentru curtea imperială de la Viena sunt menționate de Lucas Joseph Marienburg în lucrarea sa, *Geographie des Großfürstenthums Siebenbürgen*, vol. I, Hermannstat (Sibiu) 1813, p. 53.

¹⁰ *Arhiva magistratului orașului Brașov – Inventarul actelor neînregistrate*, vol. II, București 1961, p. 180, doc. 1042, 6 decembrie 1786.

¹¹ Documente publicate în *Arhiva magistratului orașului Brașov – Inventarul actelor neînregistrate* (vezi nota anterioară) și *Catalogul documentelor românești din Arhivele Statului Brașov*, vol. II (1800-1825), București, Direcția Generală a Arhivelor Statului din Republica Socialistă România, București, Filiala Arhivelor Statului județul Brașov 1973.

¹² Ca și ceilalți mocani săceleni Oprea Țârcă practica păstoritul transhumant, turmele sale iernând deseori în Dobrogea. În anul 1833, prin carantina Brăilei, trece o turmă aparținând lui Oprea Țârcă, alcătuită din 4210 oi, 191 capre, 171 cai și 6 asini. Tudor Mateescu, *Păstoritul mocanilor în teritoriul dintre Dunăre și Marea Neagră*, Direcția Generală a Arhivelor Statului din Republica Socialistă România, București 1986, p. 30.

¹³ Ștefan Meteș, *Păstori ardeleni în Principatele-Române*, în „Anuarul Institutului de Istorie Națională”, III, Institutul de Arte Grafice „Ardealul”, Cluj 1924 -1925 p. 350.

¹⁴ Ferdinand I al Austriei (1793-1875). Împărat al Austriei (1835-1848), Președinte al Confederației Germane și Rege al Ungariei și Boemiei.

mai multe ori.¹⁵ Oprea Țârcă a jucat un rol activ în timpul Revoluției de la 1848, fiind ales în Delegația desemnată de Adunarea Națională de la Blaj să prezinte împăratului Ferdinand memoriul adunării.¹⁶ Pe urmele tatălui său, Oprea Țârcă junior, respectat membru al comunității, s-a remarcat ca ctitor al bisericii „Adormirea Maicii Domnului” din Cernatul Săcelilor (1846-1866)¹⁷, pentru care a deținut și calitatea de episcop¹⁸. A avut zece copii, printre descendenții săi numărându-se mai multe personalități ale culturii române (Ovid Densușianu¹⁹, Alexandru Lapedatu²⁰, Ioan Alexandru Bran-Lemeny²¹).

Portretul lui Oprea Țârcă îl înfățișează pe acesta ca bărbat aflat la deplina maturitate, dintr-un ușor semiprofil stânga, până la brâu, profilat pe fundalul unui peisaj pastoral (**Fig. 2, 3**). Silueta masivă ocupă cea mai mare parte a spațiului compozițional. Nu este reprezentat în portul mocanilor săceleni, ci într-un costum specific micii boierimi din Țara Românească, alcătuit din anterior lung, vărgat, încins cu un brâu roșu, lat, din mătase de Smirna, împodobit cu motive florale, și o giubea galbenă. Mâna dreaptă este înfiptă în brâu, într-o atitudine trufașă. Figura (față lungă, frunte înaltă, ochi albaștri, mustață și păr castaniu lung, prins în coadă la spate și ras în laterale) emană energie și dârzenie (**Fig. 4**). Peisajul din fundalul portretului este unul imaginar, sugerând însă, prin datele sale (păduri, munți) și configurație, relieful Țării Bârsei. Reprezentarea unor animale în fundal (doi berbeci și doi armăsari) sugerează privitorului ocupația și sursa înavuțirii lui Oprea Țârcă. Pensulația plată și îngrijită utilizată în cazul figurii și a costumului contrastează cu surprinzătoarea spontaneitate pe care tușele o prezintă în tratarea elementelor peisagistice.

Portretul, aflat în perioada interbelică în posesia lui Ioan Alexandru Bran-Lemeny²², poate fi datat pe la 1830-1840²³. Din păcate, lucrarea a fost profund afectată de multiple intervenții ulterioare²⁴ (**Fig. 5**), fapt de natură să îngreuneze formularea unei

¹⁵ Oprea Țârcă va intra în grațiile împăratului, fii săi, Irimie și Albert, fiind admiși în școlile militare din capitala Imperiului Habsburgic. Arhiva Muzeului „Casa Mureșenilor” Brașov, Ioan Lemeny, *Memoriu pe seama familiei*, 1921(ms.), coala III; Aurel A. Mureșianu, *Noua descălecare... op. cit.*, p. 7.

¹⁶ Ioan Opreș, *Alexandru Lapedatu... op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁷ *Din trecutul bisericii parohiale din Cernatu*, în „Plaiuri Săcelene”, IV, octombrie 1937, nr. 10, p. 173.

¹⁸ *Colecția registre profesionale și de stare civilă, Cernatu Săcele, Morți Ortodocși, loc. cit.*

¹⁹ Ovid Aron Densușianu (1873-1938). Filolog, lingvist, folclorist, istoric literar și poet român, membru titular al Academiei Române și profesor la Universitatea din București. Strănepot pe linie maternă. Marin Bucur, *Ovid Densușianu*, Editura Tineretului, București 1967, pp. 7-8.

²⁰ Alexandru I. Lapedatu (1876-1950). Istoric și om politic. Nepot pe linie maternă. Ioan Opreș, *Alexandru Lapedatu... op. cit.*, pp. 13-15.

²¹ Ioan Alexandru Bran-Lemeny (1886-1954). Jurist, publicist și poet brașovean. Strănepot pe linie maternă.

²² Aurel A. Mureșianu, *Noua descălecare... loc. cit.* Lucrarea a fost achiziționată în anul 1962 de la Laura Lemeny.

²³ Această datare poate fi avansată în baza vârstei modelului. În publicații de specialitate anterioare portretul a fost datat în secolul XVIII. Sanda-Maria Buta, *Portretul în colecția Muzeului de Artă Brașov*, Brașov 1976, p. 12, nr. cat. 21.

²⁴ Lucrarea a fost restaurată în anul 1969, prilej cu care s-a realizat dublarea pânzei. Pânza a fost redimensionată, marginile sale fiind faldate pe lateralele șasiului, fapt ce determină să nu mai fie vizibile unele elemente periferice ale compoziției. Stratul pictural este subțiat, prezentând integrări cromatice și urme de repictare pe suprafețe ample.

aprecieri pertinente cu privire la calitățile artistice inițiale. Structura compozițională este însă nealterată de aceste intervenții, permițându-ne să emitem o serie de considerații cu privire la locul pe care lucrarea îl ocupă în cadrul picturii românești din prima jumătate a secolului XIX.

Prefigurând ampla galerie de portrete de mocani săceleși pictată de Mișu Popp în a doua jumătate a secolului XIX, *Portretul lui Oprea Țârcă* este unul dintre primele portrete ale reprezentanților acestei categorii sociale din sud-estul Transilvaniei. O analogie din aceeași epocă regăsim în Mărginimea Sibiului prin portretele lui Șerb Jianu și Coman Mitrea²⁵, opere ale pictorului Dimitrie Dimitriu, originar din Țara Românească²⁶. Deși se aseamănă prin rolul similar atribuit fundalului peisagistic în definirea statutului social al celor portretizați și prin posturile apropiate, portretul frunțașului săceleș se dovedește mai complex din punct de vedere compozițional și superior ca realizare artistică, neprezentând stângăciile și caracterul „naiv” ce caracterizează portretele celor doi mocani sibieni, care amintesc încă de schematismul și hieratismul tablourilor votive.

În acest stadiu al cercetării, în lipsa unor mărturii documentare, identificarea autorului portretului nu este posibilă. Cu toate acestea, considerăm că putem formula o ipoteză plauzibilă cu privire la originea sa.

În prima jumătate a secolului XIX, la Săcele erau activi zugravii din familia Bărbuc, care au pictat o serie de biserici din împrejurimile Brașovului, printre care și pe cele din Cernatul Săcelelor și Dârste (1833).²⁷ Nu există însă indicii că pictorii din familia Bărbuc ar fi practicat și pictura de șevalet, iar caracteristicile stilistice ale ansamblurilor de pictură murală realizate de ei nu permit stabilirea vreunei legături cu *Portretul lui Oprea Țârcă*.

Primele decenii ale secolului XIX constituie o perioadă în care știrile cu privire la artiștii activi la Brașov sunt extrem de lacunare, nefiind atestat niciun artist local. Puținele informații ajunse până la noi reflectă o activitate artistică săracă, aflată în umbra Sibiului, centru artistic mult mai activ în epocă. În aceste condiții putem considera plauzibilă presupunerea că portretul este opera unui artist străin, călător prin Țările Române, care în drumul său s-a oprit pentru un timp și la Brașov. Acest fapt este atestat în cazul lui Carol Wallenstein (1795-1863), despre care știm că a studiat în tinerețe la Brașov cu pictorul Dubler (?).²⁸ În 1834 un anume Carol Dil (Diel), „zugrav de

²⁵ *Portretul lui Șerb Jianu*, 1835, ulei pe pânză, Muzeul Național Brukenthal; *Portretul lui Coman Mitrea*, 1835, ulei pe pânză, colecție particulară, Rășinari.

²⁶ Ioan Ovidiu Abrudan, *Dimitrie Dimitriu, The Painter from Wallachia*, în „Brukenthal. Acta Musei”, VII.2, Sibiu / Hermannstadt 2012, pp. 333-352.

²⁷ Ioan Bărbuc, Ioan sin Ioan Bărbuc și Nicolae Bărbuc. Mihaela Proca, *Identitate regională și specificitate românească în pictura din Transilvania meridională în pragul primei modernități*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București 2013, p. 29. Referitor la ansamblurile de pictură murală de la Cernatul Săcelelor și Dârste, vezi și Mihaela Proca, *Un veac de artă ortodoxă în Țara Bârsei (1734-1838)*, București 2011, pp. 65-72 și 89-105.

²⁸ Ioan N. Vlad, Gh. Stancoveanu, *Carol Valștain*, Muzeul de Artă Craiova 1967, p. 55.

portreturi”, se mută de la Brașov la București²⁹, iar în 1839 Sefer (Schäfer), ce se recomandă ca „zugrav academic de portreturi”, vine la București după ce petrecuse o vreme la Brașov³⁰. Astfel, constatăm că, de multe ori, Brașovul reprezenta o etapă intermediară în drumul artiștilor apuseni care se îndreptau spre Țara Românească. Credem că unul dintre aceștia este cel care l-a portretizat pe Oprea Țârcă.

În favoarea acestei ipoteze pledează și caracteristicile stilistice și compoziționale ale lucrării, care dovedesc familiaritatea artistului cu portretistica Biedermeier³¹. Recursul la un fundal peisagistic de inspirație romantică, schițat sumar, într-o manieră mai liberă în raport cu figura și detaliile vestimentare, este recurent în portretistica vremii³². Într-un mod asemănător cu cel din fundalul *Portretului lui Oprea Țârcă* se conturează peisajul în *Portretul Saftei Ipsilanti*³³ de Mihail Töpler (1780-1820?) și în *Portretul de femeie cu evantai*³⁴, aparținând lui Josef August Schöff (1809-1888), precum și în alte portrete ai căror autori au rămas anonimi. Similitudinile constatate nu sunt însă suficiente pentru a permite o atribuire, având în vedere maniera portretistică puțin individualizată a acestor artiști străini sosiți în Țările Române, dar ne confirmă că autorul portretului aparținea acestei categorii.

Minuția meșteșugărească a detaliilor dovedește că artistul avea o bună pregătire tehnică. Însă, decupajul abrupt al figurii din fundal, carențele de volumetrie și unele inexactități de reprezentare a elementelor anatomice, indică limitele formației sale profesionale. De asemenea, modul facil, chiar naiv pe alocuri, în care schițează peisajul și motivele animaliere din fundal sugerează că avem de a face cu un artist minor.

Considerăm că *Portretul lui Oprea Țârcă*, prin integrarea sa în circuitul interpretativ, poate contribui la o mai bună cunoaștere a epocii artistice în care s-au așezat temeliiile picturii românești moderne, constituind totodată și o valoroasă mărturie istorică cu privire la una dintre categorii sociale de frunte ale românilor din Transilvania secolului XIX.

²⁹ Paula Constantinescu, *Știri din presa vremii despre învățământul artistic particular din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în „Revista muzeelor și monumentelor”, XIV, nr. 10, 1977, p. 94.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Rolul artiștilor străini în introducerea portretului Biedermeier în Țările Române a fost ilustrat de curând în paginile catalogului de expoziție *Epoca Biedermeier în Țările Române (1815-1859)*, Muzeul Național de Artă al României, 2014.

³² Vezi în acest sens Ion Frunzetti, *Etapele evoluției peisajului în pictura românească până la Grigorescu*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, VIII, 1, 1961, pp. 100-101.

³³ Ulei pe pânză, nesemnat, nedatat, Muzeul Național de Artă al României.

³⁴ Ulei pe pânză, 110 x 86,7 cm, semnat și datat stânga jos spre mijloc, cu brun: Schoefft 1835, Muzeul Național de Artă al României, nr. inv. 79352/9237.



Fig. 1. Anonim, *Portretul lui Oprea Țârcă* (1830-1840)



Fig. 2. *Portretul lui Oprea Țârcă (detaliu)*

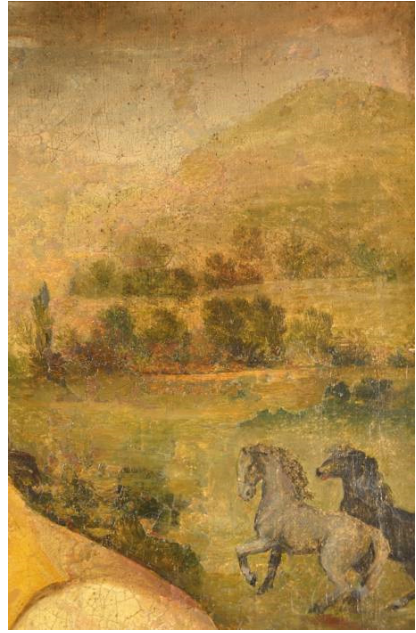


Fig. 3, 4. *Portretul lui Oprea Țârcă* (detalii)



Fig. 5. *Portretul lui Oprea Țârcă* (detaliu)

ZUM 125. GEBURTSTAG DER MALERIN UND GRAFIKERIN TRUDE SCHULLERUS (1889-1981)

GUDRUN-LIANE ITTU*

REZUMAT. 125 de ani de la nașterea lui Trude Schullerus (1889-1981), pictoriță și graficiană. Articolul își propune să omagieze o îndrăgită artistă plastică din Sibiu, Trude Schullerus, cu prilejul împlinirii a 125 de ani de la naștere. Artista a fost fiica lui Adolf Schullerus (1864-1928), eruditul teolog, lingvist și etnolog, episcop vicar și deputat în primul parlament al României reîntregite și nepoata lui Fritz Schullerus (1866-1898), unul dintre cei mai talentați pictori din generația născută în deceniul al șaptelea al secolului al XIX-lea. S-a născut în 13 mai 1889 la Agnita (județul Sibiu), iar în anul următor familia s-a mutat la Sibiu, deoarece tatăl ei a fost numit profesor la seminarul evanghelic. În adolescență, Trude a fost îndrumată de pictorițele și profesoarele de desen Lotte Goldschmidt (1871-1925) și Anna Dörschlag (1869-1947). Tânăra a beneficiat, pe de-o parte, de schimbarea opticii asupra artei, privită acum ca o meserie onorabilă, iar pe de altă parte, de destinul tragic al unchiului, care, pentru a se dedica picturii a fost nevoit să înfrunte opoziția puternică a familiei. Între 1906 și 1914 tânăra a studiat pictura și artele grafice la Academia de artă din München, urmând toate cursurile la care erau admise femeile. Între 1923-1924 s-a perfecționat la Leipzig în grafica de carte, urmând cursurile Academiei de profil. La München, Trude Schullerus a cunoscut tendințele cele mai noi ale artei europene, pe care însă nu le-a urmat. A receptat influențe din partea *Jugendstilului* și a preluat tendințele cromatice și constructive post cezanne-iene. După izbucnirea Primului Război Mondial a revenit la Sibiu, devenind un autentic „Heimtmaler” (artist autohtonist). Artista a rămas atașată concepției și manierei tradiționale, preferând să redea cu fidelitate elementele definitorii ale comunității săsești căreia îi aparținea și de care se simțea funciar legată. A pictat locuri romantice din burgurile săsești, cetăți bisericești, scene din viața țăranilor, portrete de copii, peisaje și naturi statice. În calitate de graficiană a ilustrat scrierile mătușii sale, Anna Schuller-Schullerus (1869-1951) și ale tatălui ei. A fost, de asemenea, activă în cadrul *Asociației artistice Sebastian Hann*, înființată la Sibiu, în 1904. Între 1930 și sfârșitul celui de-al doilea război mondial a condus secțiunea „Heimatkunst” (artă autohtonă) a asociației, activitate pe care a sprijinit-o prin articole și studii, publicate în calendare și reviste de largă circulație în mediul săsesc din Transilvania. A debutat în activitatea expozițională în 1911, la

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

Sibiu, fiind apoi prezentă în cele mai multe dintre expozițiile colective organizate în orașul de pe Cibin. A organizat, de asemenea, numeroase expoziții personale, care s-au bucurat de cronici favorabile. În 1936 și 1937 a expus în cadrul saloanelor de grafică din București, fiind bine primită de criticii de specialitate și de public. De la sfârșitul deceniului al patrulea, arta „Heimatkünstleri-lor” a fost confiscată de propagandiștii timpului și prezentată ca o expresie a ideologiei „sângelui și giei” (*Blut und Boden*). În lumina acesteia cetățile bisericesti nu mai reprezentau doar valoroase monumente arhitectonice, ci deveneau simboluri ale cutezanței și rezistenței germanilor în estul Europei, costumul popular nu mai era haina purtată duminica la slujbă, ci devenea un simbol politic, iar țărani iocoane ale luptei pentru supraviețuire într-un mediu ostil. În 1942 și 1943/1944 au fost organizate două expoziții itinerante în „Reich”, în care au fost prezente și lucrări de Trude Schullerus. Catalogele celor două manifestări artistice demonstrează că marea majoritate a lucrărilor nu au fost propagandistice în sine, ci au fost investite, prin manipulare, cu o asemenea valoare. După cel de-al Doilea Război Mondial, artista a aderat la mișcarea artistică de tip nou, înscriindu-se mai întâi în Sindicat, iar apoi în Uniunea Artiștilor Plastici. A urmat comandamentele timpului, reprezentând scene ale construcției noii societăți. În a doua jumătate a deceniului al șaptelea a revenit la stilul ei caracteristic, bazat pe observație și studiul realității înconjurătoare. În 1971, la Casa artelor din Sibiu a fost organizată o expoziție retrospectivă cu peste 100 de lucrări din toate perioadele ei de creație. Trude Schullerus a rămas o artistă apreciată, fapt dovedit de numărul mare de vizitatori care au trecut pragul recentei expoziții de la Muzeul Bisericii Evanghelice din Sibiu, o instituție ce deține numeroase lucrări reprezentative din creația ei.

Cuvinte cheie: *Sași transilvăneni, Academia de artă din München, artistă plastică, artă tradițională, Jugendstil, Cezanne, activitate expozițională*

Über Trude Schullerus, die bekannte und beliebte Hermannstädter Malerin und Grafikerin, deren 125. Geburtstag in diesem Jahr begangen wird, ist schon viel geschrieben worden. Das Publikum fand von Anbeginn Gefallen an ihren Werken, und Kunstkritiker und -chronisten verfassten wohlwollende oder begeisterte Besprechungen ihrer Ausstellungen. Später, als sie zu den Hermannstädter „Altmeistern“ zählte, würdigte sie ihre einstige Schülerin Juliana Fabritius-Dancu (1930-1986) mit zwei Monographien¹. 2005 veröffentlichte der Hora Verlag, in Kooperation mit dem Arbeitskreis für siebenbürgische Landeskunde (Heidelberg),

¹ Juliana Fabritius-Dancu, *Trude Schullerus*, Editura Meridiane, București 1970; Juliana Fabritius-Dancu, *Trude Schullerus*, Kriterionverlag, Bukarest 1974.

einen umfassenden Bildband, der das Leben und Oeuvre Trude Schullerus' von verschiedenen Gesichtspunkten beleuchtet². Rumänische Autoren, die sich mit siebenbürgisch-sächsischer Kunst befasst haben – wie Rodica Irimie-Fota³, Amelia Pavel⁴, Doina Udrescu⁵ u. a.– würdigten ebenfalls das Oeuvre der Künstlerin.

Trude Schullerus wurde am 3. Mai 1889 in Agnetheln / Agnita geboren. Sie entstammte einer angesehenen siebenbürgisch-sächsischen Familie, in der Wissenschaft und Kunst seit Generationen eine wichtige Rolle spielten. Trudes Vater war der bedeutende Theologe, Volkskundler und Linguist DDr. Adolf Schullerus (1864-1928), die Tante, Anna Schuller-Schullerus (1869-1951), eine der ersten sächsischen Schriftstellerinnen, während der Onkel, Fritz Schullerus (1866-1898), ein ehemaliger Schüler Carl Dörschlags (1832-1917) war und der ersten Generation moderner, akademisch gebildeter siebenbürgischer Maler angehörte. Fritz musste lange kämpfen, um das Einverständnis der Familie zu erhalten, Maler zu werden, da im siebenbürgisch-sächsischen Umfeld bildende Künstler nicht besonders geschätzt waren. Zudem galt Kunst als brotloses Metier. Die jahrelange Konfliktsituation in der Fritz Schullerus lebte, war vermutlich auch eine der Ursachen seines frühen Todes. Das Opfer, das der Onkel für die Kunst gebracht hatte, sollte der Nichte zugute kommen. Trudes Begabung wurde von der Familie nicht nur akzeptiert, sondern gefördert. Als Schülerin der Bürger- und Fortbildungsschule in Hermannstadt (1905-1906) wurde die begabte Jugendliche von den Lehrerinnen Lotte Goldschmidt (1871-1925) und Anna Dörschlag (1869-1947) im Zeichnen und Malen unterwiesen. Seit Ende des 19. Jahrhunderts. waren malende Frauen, die an privaten Einrichtungen im Ausland studiert hatten, in Hermannstadt kein Kuriosum mehr, denn bereits 1887 war Hermine Hufnagel (1864-1897) auf der „Ersten Internationalen Ausstellung“ (Gesellschaftshaus, 27. August-22. September) präsent. Bald danach traten Lotte Goldschmidt, Anna Dörschlag, Betty Schuller (1860-1904), Molly Marlin (1865-1954) und Mathilde Roth (1873-1934) mit ihren Kunstwerken auf den Plan.

Ab 1906 studierte Trude Schullerus an der Münchner Akademie für Bildende Künste – vermutlich in einer Damenklasse – da die Anstalt erst nach dem I. Weltkrieg Männer und Frauen als Gleichberechtigte aufnahm. Bei Heinrich Knirr

² *Trude Schullerus 1889-1981. Eine siebenbürgische Malerin* (Hg. Andreas Möckel, Gerhard Möckel), Transsylvanica, Hora Verlag Hermannstadt Sibiu-AKSL Heidelberg 2005.

³ Rodica Irimie -Fota, *Forme și culori: artele plastice sibiene de la izvoare până în contemporaneitate / Formen und Farben: Die bildenden Künste in Sibiu / Hermannstadt von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Editura Revistei Transilvania, Sibiu 1983, S. 25.

⁴ Amelia Pavel, *Pictura românească interbelică*, Editura Meridiane, București 1996, S. 123.

⁵ Doina Udrescu, *Arta germană din Transilvania în colecțiile Muzeului Brukenthal din Sibiu (1800-1950)*, Forumul Democrat al Germanilor din România, Sibiu 2003, p. 115-117.

(1862-1944) belegte die junge Siebenbürgerin Zeichenkurse, Ölmalerei bei Max Feldbauer (1869-1948), während sie grafische Techniken in der Privatschule von Moritz Heymann (1870-1937) erlernte. Diese Anstalt wurde vor ihr von den Kronstädtern Walter Teutsch (1881-1964), Hans Eder (1883-1955) und Ernst Honigberger (1885-1974) und nach ihr von Grete Csaki-Copony (1893-1990) besucht. Die bayerische Hauptstadt war ab Mitte des 19. Jhs. – nach Paris – das attraktivste und dynamischste Kunstzentrum Europas, das von einer raschen Abfolge von Kunststilen geprägt war.

Im Unterschied zu den anderen namhaften siebenbürgisch-sächsischen bildenden Künstlerinnen ihrer Generation, wie Margarete Depner (1885-1970), Henriette Bielz (1892-1956), Grete Csaki-Copony (1893-1990), Ernestine Konnerth-Kroner (1893-1973), die sich ihr Können in kurzzeitigen Fachkursen und verschiedenen Künstlerateliers aneigneten, hat Trude Schullerus ein systematisches, langjähriges Studium an der Kunstakademie absolviert. Obzwar die begabte junge Frau, die von 1906 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges in der bayrischen Hauptstadt lebte, hat sie sich keiner erneuernden Bewegung wie *Secession*, bzw. *Neue Secession* oder *Der Blaue Reiter* angeschlossen. Verzerrte Wirklichkeit, Motivreduzierungen bis hin zum Loslösen vom Gegenständlichen sowie Farbdissonanzen waren dem ausgeglichenen, harmonischen Wesen der Künstlerin fremd. Ihre bewahrende Haltung schloss jedoch die Verwendung eleganter, geschwungener Linien – wie sie dem Jugendstil eigen waren – und Cézannescher Konstruktionsprinzipien nicht aus, eine Tatsache, die ihren Werken eine gewisse Modernität verleiht. Harmonisches, kontrastreiches Kolorit gehört ebenfalls zu den Eigenheiten der Künstlerin. Trude Schullerus zog es vor Heimatkünstlerin oder heimatverbundene Malerin zu sein, eine ausgezeichnete Beobachterin ihrer Umgebung, sowohl der städtischen als auch der dörflichen, deren charakteristische Züge sie bis ins Kleinste erfasste und reizvoll schilderte. Selten verfiel sie dabei der Versuchung, die Dinge zu verniedlichen oder bzw. zu versüßlichen.

Bereits als Studentin hat sie in den Semesterferien am kulturellen Leben ihrer Heimatstadt mitgewirkt. In der Ausgabe vom 7. Dezember 1911 des *Siebenbürgisch-Deutschen Tageblattes* wird berichtet, dass Fräulein Trudchen Schullerus für die Weihnachtsaufführung des „Vereins zur Errichtung und Erhaltung eines evangelischen Deutschen Frauenheims in Hermannstadt“, die im Gesellschaftshaus stattgefunden, lebende Bilder nach Werken berühmter Meister „mit Aufopferung und Verständnis“ gestellt hatte, Bilder, die damals sehr beliebt waren. Es ging um „Die Verkündigung“ nach Andrea del Sarto, die „Bethlehemszene“ nach Dürer, „Die Anbetung der

Könige“ nach Paolo Veronese sowie um „Die Flucht aus Ägypten“ nach Rubens⁶. Aus dem gleichen Periodikum erfahren wir einige Tage später, dass sich die Künstlerin an der Weihnachtsausstellung des *Sebastian Hann Vereins* beteiligt und mehrere „farbenfreudige Naturstudien gezeigt“ hat. Besonders beeindruckt haben jedoch die Originallithographien, mit denen sie vor das Publikum getreten war „da sie ein ganz respektables künstlerisches Können verraten“⁷. Trude Schullerus war auch in der Weihnachtsausstellung von 1912 vertreten, aus der eine Zeichnung angekauft wurde⁸, und in allen folgenden Veranstaltungen des Kunstvereins bis zu dessen Auflösung nach Ende des II. Weltkrieges.

Obzwar sie erst 1923-1924 nach Leipzig ging, um an der „Hochschule für Grafik und Buchgewerbe“ zu studieren, bekundete Trude Schullerus schon viel früher Interesse am „Kleid der Bücher“. 1913 übernahm sie die grafische Gestaltung des in sächsischer Mundart verfassten Märchenbuches ihrer Tante Anna Schuller-Schullerus „Zwei Märchen“ (*Det Chrästvigeltchen* und *De Brannefrä*), ein Band, der auch heute noch in vielen sächsischen Familien verwahrt wird.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges brachte tiefgreifende Veränderungen in das Leben der siebenbürgischen Künstlerin, die die Kunststadt München verließ und ihre Person sowie ihr Werk in den Dienst der Gemeinschaft stellte. So wirkte sie als Krankenschwester in einem Lazarett in Klausenburg/Cluj (heute Cluj-Napoca) und fertigte eine Lithographie, die die Abschiedsszene eines in den Krieg ziehenden jungen sächsischen Bauern von seiner Frau und Kindern zeigt. Diese Arbeit, die das *Siebenbürgisch-Deutsche Tageblatt* am 16. Dezember 1914 besprach, wurde als „Hilfspostkarte“ zugunsten des Roten Kreuzes verkauft⁹. Im Laufe der Kriegsjahre setzte Trude Schullerus ihre Tätigkeit als Buchgrafikerin fort und schmückte Büchlein, die ihr Vater, damals Stadtpfarrer von Hermannstadt, für die Soldaten im Feld als Gruß aus der Heimat und zu deren Ermutigung schrieb¹⁰. Auch arbeitete sie weiterhin mit Anna Schuller-Schullerus zusammen, so an Gestaltung des Bändchens „Die heiligen Tage. Erzählungen aus Siebenbürgen“¹¹, das sie mit Vignetten versah, welche Szenen aus dem Dorfleben enthalten. Das

⁶ *Nikolofest*, in „Siebenbürgische-Deutsches Tageblatt (fortan SDT)“, Nr. 11532, 7. Dezember 1911, S. 6.

⁷ *Heimische Kunst*, in: *ebenda*, Nr. 11541, 18. Dezember 1911, S. 5.

⁸ *Weihnachtsausstellung des Sebastian Hann Vereins*, in: *ebenda*, Nr. 11857, 14. Januar 1913, S. 5.

⁹ Konrad Klein, *Grüße aus dem Bärenland. Siebenbürgen in alten Ansichtskarten*, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, München 1998, S. 127.

¹⁰ Adolf Schullerus, *Heilige Heimat*, Jos. Drotleff, Hermannstadt 1916.

¹¹ Anna Schuller-Schullerus, *Die heiligen Tage. Erzählungen aus Siebenbürgen*, Jos. Drotleff, Hermannstadt 1917.

Werk ihres Vaters „Siebenbürgisch-sächsische Volkskunde im Umriss“, das 1926 in Leipzig erschienen ist¹², und das 1928 herausgegebene Büchlein des gleichen Autors „Geschichte vom Tschiripik“¹³ sind ebenfalls mit Buchschmuck aus der Werkstatt der Künstlerin versehen. Ob sie nach diesem Datum noch Bücher illustriert hat, ist mir nicht bekannt.

Außer Büchern und Broschüren hat Trude Schullerus allein oder zusammen mit Hildegard Schieb (1897-1989) zur grafischen Gestaltung von siebenbürgisch-sächsischen Kalendern beigetragen¹⁴, in deren Monatsköpfen oftmals ihr Signet, die ineinander verschlungenen Anfangsbuchstaben ihres Namens, erscheint. Diese kleinformatischen, zarten Bilder enthalten Darstellungen von Kirchenburgen oder Ausschnitte aus dem Alltagsleben der Bauern. Die Buchgrafik Trude Schullerus' ist keinesfalls so bedeutend wie ihre Ölbilder und grafischen Blätter, bildet jedoch ein interessantes Kapitel ihres Schaffens, das nicht in Vergessenheit geraten darf.

Ihr malerisches Werk umfasst naturgetreue Altstadt-motive, Landschaften, Porträts, Genreszenen und Blumen. Die Zeit, in der sich ihre Menschen bewegen, ist keine historische, sondern eine ideale; es ist die profane Zeit des Alltags und die sakrale des Feiertags. Die banalsten Arbeiten werden unter ihrem Zeichenstift und Pinsel zum Ritual, Landschaften zu Symphonien, Blumen zu Symbolen der Lebensfreude und -bejahung. Ihre Bilder atmen ansteckenden Optimismus, und ihre strahlende und kontrastreiche Farbenskala ist von keinem traurigen Ereignis getrübt worden. Über sechs Jahrzehnte lang blieb die Künstlerin ihren Grundsätzen treu, und ihre Kunst weist – bis auf wenige Ausnahmen – keinen Stilbruch, sondern nur innere Entwicklung auf. Dass Trude Schullerus dauernd bemüht war, dazuzulernen, beweist nicht nur die Tatsache, dass sie sich nach dem Ersten Weltkrieg nochmals für ein Studium entschloss (1923-1924 in Leipzig), sondern auch ihre Anwesenheit im Jahre 1933 in der Künstlerkolonie von Orlat, einem nahe bei Hermannstadt/Sibiu gelegenen Dorf. Zusammen mit Ernestine Konnerth-Kroner, Grete Csaki-Copony und Richard Boege wohnte sie dem Studiengang des Malers Oskar Gawell (1888-1955) bei. Der Letztgenannte, ein Schüler des Berliner Professors Alfred Zierer, war eingeladen worden, den Sommer in Siebenbürgen zu verbringen, um den oben genannten Künstlern und Künstlerinnen die Farbtheorie seines Mentors zu erklären. In der Kolonie wurde tagsüber gemalt, während abends die Werke im Lichte der Ziererschen Lehre besprochen wurden¹⁵.

¹² Adolf Schullerus, *Siebenbürgisch-sächsische Volkskunde im Umriss*, Verlagsbuchhandlung Quelle & Meyer, Leipzig 1926.

¹³ Adolf Schullerus, *Geschichte vom Tschiripik*, Krafft & Drotleff, Hermannstadt 1928.

¹⁴ Deutscher Volkskalender. Kalender des Siebenbürger Volksfreundes u. a.

¹⁵ Juliana Fabritius-Dancu, *a. a. O.*, 1974, S. 36-37.

Zu einer Zeit als der Heimatbegriff ideologisch und propagandistisch instrumentalisiert wurde, hat Trude Schullerus, an die jahrhundertalte Tradition ihrer Vorväter anknüpfend, das Authentische, das Unverfälschte an der Quelle, in der Volkskunst gesucht und sich dafür eingesetzt, dass Ererbtes erhalten und weiter gepflegt werde. In diesem Sinne wirkte sie ab 1925 aufopferungsvoll als Schriftleiterin des *Sebastian Hann Vereins zur Förderung heimischer Kunstbestrebungen*¹⁶ und war bis 1946 – als der Verein aufgelöst wurde – ehrenamtliche Leiterin der Sektion *Heimatkunst*. Diese Abteilung wirkte sich sehr positiv auf die Kunsterziehung und Geschmacksbildung des Publikums aus und erfreute sich hohen Ansehens. Die Künstlerin verfasste auch mehrere populärwissenschaftliche, volkskundliche Aufsätze, die in heimischen Periodika wie *Kalender des Siebenbürger Volksfreundes*¹⁷, *Landwirtschaftliche Blätter*¹⁸ oder *Klingsor*¹⁹ veröffentlicht wurden.

In ihrer ersten Eigenausstellung, veranstaltet von der *Museumspflegerschaft des Sebastian Hann Vereins* im September 1922, zeigte Trude Schullerus Ölbilder, Aquarelle und Grafiken²⁰. Danach gab es kaum ein Jahr, in dem keine neuen Werke von ihr zu sehen waren. Der strenge Kunsthistoriker und -kritiker Hans Wühr (1891-1982), zwischen 1924 und 1926 Mitarbeiter des Brukenthalmuseums, forderte, dass heimische Künstler nach allgemein gültigen Maßstäben beurteilt werden. So kam es, dass er manchen Künstler scharf angriff, eine Art der Kunstbesprechung, die es bis dahin in Siebenbürgen nicht gegeben hatte. Im Septemberheft 1924 des in Kronstadt herausgegebenen *Klingsor* besprach Wühr u. a. eine Bilderschau von Trude Schullerus und stellte fest: „Es ist guter Dilettantismus mit viel Geschmack und Kultur, ohne jede Albernheit und Sentimentalität und steht hoch über dem, was [Hermann] Morres, [Henriette] Bielz, [Anna] Dörschlag, [Helene] Phleps usw. bieten können“²¹ – was zu dem Schluss führt, dass Trude Schullerus eine der wertvollsten Hermannstädter Künstlerinnen jener Jahre war.

¹⁶ Gudrun-Liane Ittu, *Societatea 'pentru revigorare artistică' Sebastian Hann (1904-1946), promoare a modernismului și păstrătoare a tradiției în mediul săsesc transilvănean*, in "Studii și comunicări de etnologie", Band XIV, Neue Folge, Sibiu 2000, S. 204-214.

¹⁷ Trude Schullerus, *Volkskunst und Trachtenpflege in Siebenbürgen*, in „Kalender des Siebenbürger Volksfreundes für das gemeine Jahr 1938“, 69. Jg., Krafft&Drotleff, Hermannstadt 1938, S. 157-160.

¹⁸ Idem, *Sächsische Volkstracht und sächsische Volkskunst*, in „Landwirtschaftliche Blätter für Siebenbürgen“, Nr 8, 24. Februar 1935, S. 84-85.

¹⁹ Idem, *Volkstracht und Trachtenpflege*, in „Klingsor“ 16. Jg., März 1939, S. 107-111.

²⁰ *Kunstaussstellung Trude Schullerus*, in „SDT“, Nr. 14799, 28. September 1922, S. 6;

²¹ Hans Wühr, *Kunstaussstellungen in Hermannstadt*, in „Klingsor“, 1. Jg., September 1924, S. 236–238; c., *Kunstaussstellung Trude Schullerus im Brukenthalmuseum*, in „SDT“, Nr. 15301, 31. Mai 1924, S. 6.

In den nächsten Jahren wuchs das Ansehen Trude Schullerus', so dass die Vernissage der Ausstellung von 1930 „von den besten Kreisen unserer Gesellschaft“ und von so zahlreichen Teilnehmern besucht war, „dass der zur Verfügung stehende Raum sie kaum alle aufzunehmen vermochte“.²² Dem Berichtersteller gefielen vor allem die Landschaftsbilder „der engeren und weiteren Heimat“, die „das reizvolle Spiel des Lichtes und der Wechsel der Farbe, wie es Tages-, Jahreszeit und Witterung mit sich bringen“, kennzeichnete. In der Besprechung der Ausstellung, die zwischen dem 3. und 15. Dezember 1933 im Brukenthalmuseum zu sehen war, wird darauf hingewiesen, dass „die Künstlerin in der letzten Zeit bedeutend gewachsen ist und sich in ihrer Entwicklung der hohen Reife nähert“. Diesmal waren es die Blumenbilder „Sommerblumen“, „Rosen“ und „Tulpen“, die den Kritiker begeisterten und ihn die Behauptung aufstellen ließen, dass „der Künstlerin, die so schöne Blumen malen kann, unbedingt eine schöne Seele zu eigen sein muss“. Nicht nur die Blumen, sondern alle 57 Arbeiten, also auch Landschaftsbilder und Bildnisse – elegante, Bauern- und Kinderporträts – „atmen mehr oder weniger die Auswirkung dieser so überaus freundlichen Künstlerseele“²³.

1937²⁴ und 1938²⁵ beteiligte sich Trude Schullerus an den beiden „Gesamtausstellungen deutscher Künstler aus Rumänien“, die zum ersten Mal Werke von Malern, Grafikern und Bildhauern aus allen Landesteilen – die meisten jedoch aus Siebenbürgen und dem Banat – umfassten. 1942²⁶ und 1944²⁷ war sie mit Grafiken und Ölbildern in den Wanderausstellungen „Deutsche Künstler aus Rumänien“ vertreten, die in verschiedenen Städten des Deutschen Reiches gezeigt

²² C, *Ausstellung Trude Schullerus*, in: *ebenda* Nr. 17284, 9. Dezember 1930, S. 4.

²³ Clt, *Gemäldeausstellung Trude Schullerus*, in: *ebenda*, Nr. 18196, 6. Dezember 1933, S. 5.

²⁴ *Aufruf an alle deutschen bildenden Künstler Rumäniens*, in „Bukarester Tageblatt“, Nr. 3021, 24. April, 1937, S. 5; Otmar Richter, *Erste Gesamtschau deutscher Künstler in Rumänien*, in „Klingsor“, 14. Jg, Juni 1937, S. 228–232.

²⁵ *An alle deutschen Künstler Rumäniens*, in „SDT“, Nr. 19580, 4 August 1938, S. 3; –e–, *Die Kronstädter „Gesamtschau der deutschen Künstler*, in: *ebenda*, Nr. 19673, 20. November 1938, S. 8; Harald Krasser, *Bemerkungen zu unserer Bildenden Kunst aus Anlass der Kronstädter Gesamtschau*, in „Klingsor“, 16. Jg., Januar 1939, S. 31–35.

²⁶ Josef Strobach, *Die Türen zum Mutterland geöffnet. Die Ausstellung „Deutsche Künstler aus Rumänien“ in Berlin ein voller Erfolg*, in: *Südostdeutsche Tageszeitung*, Nr. 176, 1. August 1942, S. 5; Josef Strobach, *Die Kunstaussstellung der Deutschen Volksgruppe in Rumänien im Reich*, in „Jahrbuch der Deutschen Volksgruppe in Rumänien“, 1943, S. 171-174.

²⁷ *Die Kunstaussstellung der Deutschen Volksgruppe in Rumänien in Wien eröffnet*, in „Südostdeutsche Tageszeitung“, Nr. 64, 17. März 1944, S. 3; *Kunst im Dienste des ewigen Deutschland. Die Ansprache des Amtsleiters Walter May zur Eröffnung der Kunstaussstellung unserer Volksgruppe in Wien*, in: *ebenda*, Nr. 65, 18. März 1944, S. 3; *Die Eröffnung der Wiener Kunstaussstellung der Deutschen Volksgruppe in Rumänien*, in: *ebenda*, Nr. 74, 29. März 1944, S. 3.

wurden. Die Ausstellungen hatten zwar propagandistischen Charakter, enthielten aber fast ausschließlich neutrale Arbeiten, die von den Veranstaltern bloß ideologisch gedeutet und missbraucht wurden. Die Heimatkünstlerin war mit Stadtansichten, Landschaftsbildern, Blumenstillleben, Kinderporträts und Dorfszenen sowie mit dem bekannten Porträt des Volkskundlers und Sammlers Emil Sigerus vertreten²⁸. Wie alle Künstler, die an diesen Ausstellungen teilnahmen, trifft sie die Schuld, mitgemacht, statt sich einem Menschen verachtenden politischen System widersetzt zu haben²⁹.

Die schwierigen Nachkriegsjahre waren auch für Trude Schullerus Zeiten der Umstellung und Anpassung an die neuen Gegebenheiten. Bis dahin hatte sie als freischaffende Künstlerin gelebt, was nun nicht mehr möglich war. Wollte sie Malerin bleiben, hatte sie keine andere Möglichkeit als sich den neugegründeten Strukturen anzuschließen und Mitglied des „Künstlersyndikats“ und danach des „Verbandes der bildenden Künstler“ (UAP) zu werden. In dieser Eigenschaft nahm sie an Dokumentationsreisen und -lagern teil, erhielt staatliche Aufträge und zeigte ihre Werke in Gruppenausstellungen. Um diese Vorteile zu genießen musste sie beweisen, sich die Prinzipien des „Sozialistischen Realismus“, des einzigen damals akzeptierten Kunststils, angeeignet zu haben. In dieser Zeit malte sie Szenen der sozialistischen Umgestaltung in Stadt und Land, Porträts von Bestarbeitern, LPG-Vorsitzenden, Spitzensportlern, Szenen von Alphabetisierungskursen u. a. Es sind die schwächsten Arbeiten ihrer gesamten Karriere, die davon zeugen, dass ihr der triumphalistische, hieratische, hyperrealistische Stil fremd war.

Als gegen Ende des sechsten Jahrzehnts des vorigen Jahrhunderts der politische Druck nachließ und die Grundsätze des „Sozialistischen Realismus“ gelockert wurden, fand Trude Schullerus zu ihren unverkennbaren persönlichen Ausdrucksformen zurück. Die Retrospektivausstellung, die 1971 im Hermannstädter Schatzkästlein (Casa Artelor) veranstaltet wurde, war ein bedeutendes künstlerisches Ereignis, das anhand von einhundert Werken aus allen Schaffensperioden das Lebenswerk der Künstlerin zusammenfasste³⁰.

²⁸ *Kunstaussstellung der Deutschen Volksgruppe in Rumänien, Vorschau der Ausstellung im Reich*, Hermannstadt Dezember 1943, Veranstalter von der Kammer der bildenden Künste (Ausstellungskatalog). Es werden darin 19 Arbeiten von Trude Schullerus angegeben, nämlich 10 Ölbilder, 5 Aquarelle, 2 Linolschnitte und 2 Radierungen.

²⁹ Manfred Wittstock, *Bildende Künstler, Kunsthandwerker und Kunstgewerbler der Siebenbürger Sachsen in der Zwischenkriegszeit und ihre Beziehungen zum Nationalsozialismus*, in „Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde“, 24. Jg., 2/2001, S. 236-257.

³⁰ *Expoziție de pictură și grafică Trude Schullerus, Sibiu, iunie-iulie 1971* (Ausstellungskatalog); Harald Krasser, *Volkstümlich und optimistisch. Trude Schullerus Retrospektive in Hermannstadt*, in „Neuer Weg“, Nr. 6881, 22. Juni 1971, S. 6, Juliana Fabritius-Dancu, *Das Echo. Trude Schullerus – Retrospektive begeistert das Publikum*, in „Volk und Kultur“, Nr. 8/1971, S. 52-53.

Nicht nur Siebenbürger Sachsen, sondern auch zahlreiche rumänische Mitbürger schätzten ihre Arbeiten und bemühten sich, in den Besitz eines Gemäldes oder Stiches mit dem Signet TS zu gelangen. Für diejenige, die ihre Heimat verließen, erhielt ein Trude Schullerus Bild einen hohen Symbolwert, da es zu einem Stück Heimat oder Heimatersatz hochstilisiert wurde.

Während ihres langen und erfüllten Lebens war Trude Schullerus Zeugin bewegter geschichtlicher Ereignisse, die von einer nicht weniger stürmischen Entwicklung der bildenden Kunst begleitet wurden. Es scheint jedoch so als hätten äußere Faktoren sie nicht berühren können, denn sie blieb das, was sie von Anfang an gewesen war, nämlich die Darstellerin der siebenbürgisch-sächsischen Welt als Archetyp, einer Welt, die nach 1989 fast gänzlich untergegangen ist.



1. Illustration zu „Zwei Märchen“, 1913/. Ilustrație din cartea lui Anna Schuller-Schullerus „Zwei Märchen“ (Două basme), 1913.



2. Monatskopf Kalender des Siebenbürger Volksfreundes, März 1919/ Vinieta din calendarul „Kalender des Siebenbürger Volksfreundes“, martie 1919.



3. Selbstporträt Trude Schullerus, Lithografie, 1921/ Autoportret, litografie 1921.



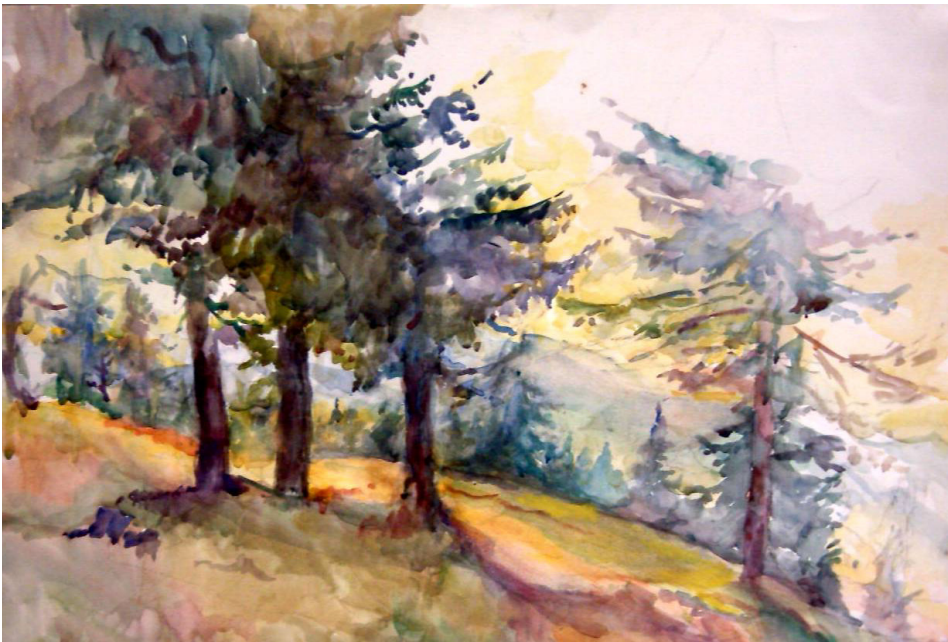
4. Illustration zu „Geschichte vum Tschiripik“ Lithografie, 1928/ Ilustrație din cartea lui Adolf Schullerus „Geschichte vum Tschiripik“ (Povestea lui Ciripic), 1928.



5. Sächsische Bäuerin, Öl auf Leinwand, um 1930/ Țărăncă săsoaică, ulei pe pânză, aprox. 1930.



6. Lesende Frau, Öl auf Zeichenpapier, um 1933 / Femeie citind, ulei pe hârtie de desen, aprox. 1933.



7. Gebirgslandschaft, Wasserfarben auf Zeichenpapier/ Peisaj montan, acuarelă pe hârtie de desen



8. Wärmekraftwerk Mintia, Öl auf Leinwand, um 1960 / Termocentrala de la Mintia, ulei pe pânză, aprox. 1960.

CONTRIBUȚII ALE EVREILOR DIN MARAMUREȘ ÎN DOMENIUL ARTISTIC

AURA COMĂNESCU (PINTEA)*

ABSTRACT. *Contributions in the Arts of the Jews from Maramureș.* The present study is a segment of an oral history research based on interviews of Jews and Christians, born or having lived most of their lives in the current county of Maramureș. The research was eventually shaped in the PhD thesis called "*The Image of Jews from Maramureș in the collective Memory*" which I defended in front of an Academic Commission on the 29th of March 2013. I have tried to present the various ways related to art (in the large conception) that the Jews are still present in the collective memory of the people from Maramureș. They are represented in the mural painting of the churches as outsiders and infidels, this being one of the negative traits that was underline by the natives. But the Christians also remember the contributions of the Jews as painters, musicians, actors. The Jewish artists concurred to the rise of the cultural life in towns such Sighet or Baia Mare, going as far as becoming known worldwide. (The Painting School of Baia Mare, Joseph Szigeti). The negative and the positive traces are always twisting and combining and all this attributes must be considered as another dimension of the relations between Jews and Christians that come to complete the image of the Jews from Maramureș reflected in the memory of the contemporans.

Keywords: *Jews, Maramureș, Sighet, wooden churches, Baia Mare Painting School, musicians, actors, The Lilliput Troupe.*

Cercetarea de istorie orală care a avut drept scop schițarea imaginii evreilor din Maramureș în memoria colectivă, desfășurată între anii 2005-2012 și finalizată cu susținerea Tezei de Doctorat coordonată de prof. univ. dr. Doru Radosav în cadrul Facultății de Istorie și Filosofie a Universității Babeș-Bolyai a surprins, printre alte însemnate aspecte, și pe acela al amprentei lăsate în artă de evreii care au locuit odinioară în Maramureș.

Am analizat atât urmele lăsate indirect de evrei, reprezentările lor în picturile murale din bisericile de lemn specifice Maramureșului, dar și contribuția evreilor artiști plastici, muzicieni sau actori care au devenit recunoscuți în toată lumea și

* E-mail: sapphire_ro@yahoo.com

care au trăit povești de viață sau finaluri dramatice tocmai pentru că s-au născut și au trăit în această zonă, dar și influența primelor producții cinematografice asupra tinerilor evrei.

a) Reprezentarea “neamului jidovilor” în bisericile de lemn, astăzi monumente istorice

În spațiul geografic al județului Maramureș contemporan, atât în Maramureșul istoric, dar și în zona Lăpușului, în picturile murale din bisericile de lemn realizate în secolul al XVIII-lea de pictori cunoscuți precum Radu Munteanu sau Alexandru Ponehalski, unii dintre cei mai prolifici pictori ai vremii, sunt ilustrate în pronaos, spațiu numit și “biserica femeilor”¹ scene cu Judecata de Apoi, “denunțând aprig relele și păcatele”² și ilustrând grupurile drept credincioșilor și cele ale necredincioșilor, din care fac parte și “cetele de neamuri”.

“Amplasarea celor mai multe dintre aceste compoziții în spațiul dedicat femeilor a determinat desigur ca acestea să fie vizualizate mai frecvent și pe o perioadă mai lungă de timp de către enoriașe, însă aceste picturi erau destinate să fie văzute de către toți credincioșii, mesajul lor adresându-se întregii comunități parohiale.”³

Astfel de reprezentări se găsesc în bisericile din Bârsana, Borșa, Călinești Căieni, Cornești, Cuhea, Desești, Dragomirești, Ferești, Giulești-Mănăstirea, Ieud, Oncești, Poienile Izei, Rozavlea, Șieu, Dobricul Lăpușului ș.a.

“Reprezentările se deosebesc unele de altele prin expresii și costume. Acest ultim element de diferențiere introduce privitorul de astăzi în atmosfera de epocă a sfârșitului de secol al XVIII-lea. Introducerea elementelor laice în compozițiile picturilor bisericesti reprezintă o tendință accentuată a secolului al XVIII-lea datorită prefacerilor în structura socială și economică a societății.”⁴

În biserica “Sf. Cuvioasa Paraschiva” din Poienile Izei, inclusă pe Lista Patrimoniului Mondial UNESCO, atât pentru arhitectura sa deosebită cât și pentru frumusețea picturilor murale atribuite zugravului Gheorghe din Dragomirești, scenele din registrul de deasupra iadului reprezintă cetele necreștinilor, din care fac parte și evreei, alături de turci, tătari arapi și țigani,

¹ Anca Pop Bratu, *Pictura murală maramureșeană*, Editura Meridiane, București 1982, p. 47.

² *Ibidem*, p. 36.

³ Raluca Betea, Rezumatul Tezei de Doctorat „Înfricoșata judecată a lui Dumnezeu”. Iconografia Judecății de apoi în Comitatul Maramureș (secolele XVII-XIX), 2012, în format pdf: http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/sustineri_teze/?let=B#autor

⁴ Raluca Betea, *Biserica de lemn din Desești*, Editura Mega, Cluj Napoca 2007, p. 15.

“care nu sunt prinse în iad, dar sunt totuși de partea stângă, arătându-se prin aceasta că doar creștinii au părtășie cu Hristos în veșnicie.”⁵

Ei se află în imediata vecinătate a celor pe care “focul iadului îi cuprinde, notat fiecare cu păcatul său, într-o interesantă cronică a realităților sociale: «duhănașul», «crășmarul», «cel care lucră în Duminică», «cine nu-i cu dreptatea», «mincinosul», «cijmarul care lucră rău», «tâlhar», «bețivu’», «care au omorât», «care au omorât cuconi», «care doarme Duminica și n-au venit la biserică»⁶, toate manifestări ale celor necredincioși sau depărtați de biserică.

În biserica cu același hram, “Sf. Paraschiva” din Desești, inclusă la rândul ei în Lista patrimoniului Mondial UNESCO, jidovii, conduși de Moise, sunt ilustrați tot în pronaos, deasupra scenei iadului, alături de «turci», «nemți», «tătări» și «frânci».



Biserica “Sf. Paraschiva” Desești

Andrei Oișteanu, în capitolul **Portretul mitic și magic** al vol. **Imaginea evreului...** îl citează pe Nicolae Cartoian care e de părere că:

⁵ Preot Ioan Pop, *Biserica “Sf. Cuvioasă Paraschiva” Poienile Izei – Maramureș*, Editura Trinitas, Iași 2008, p. 52.

⁶ Anca Pop Bratu, *Pictura murală.... op. cit.*, p. 36.

“viziunea muncilor din lad [...] evocată în picturile din pridvorurile bisericilor a zgduuit adânc masele populare și a lăsat urme trainice nu numai în tradițiile populare [...] dar și în colinde.”⁷

De asemenea, trebuie subliniată accesibilitatea lor în rândurile țăranilor analfabeți de cele mai multe ori (erau expresive și le puteau “citi”⁸) dar și frecvența cu care intrau în contact cu aceste imagini (cel puțin în fiecare duminică și la marile sărbători). Nu poate fi cuantificată exact influența acestor scene, dar e cert că imprimă totuși în mentalitatea colectivă concepția că necredincioșii (turci, tătari – față de care există un sentiment puternic de respingere și din cauza contactelor violente directe avute în trecut, «țigani» sau «jidovi» alături de care au trăit în sate și orașe, sau «frânci» (francezi), «nemți» și «arapi» cu care nu au avut contacte decât în puținele cazuri în care călători de acest fel au călcat vreodată prin satele lor) sunt “altfel”, “străini”, că vor ajunge în lad, ceea ce pentru un credincios spune totul. Este evident îndreptată atenția către acest grup social, ca asupra unor “venetici” sau “zânituri” cum îi numesc țăranii.

“Evreul nu încetează să întruchipeze străinul, atât prin vecinătate, cât și ca diferență radicală, alteritatea sa ireductibilă.”⁹

b) Artiști plastici

În perioada interbelică orașul Baia Mare, până atunci cunoscut doar ca oraș minier și pus în umbră de Sighet, devine un centru turistic și artistic recunoscut. În 1930, Baia Mare devine localitate climatică prin Ordinul Ministrului secretar de stat la Departamentul Muncii, Sănătății și Ocrotirilor Sociale.¹⁰ Avantajele sunt multiple, la care se adaugă și reducerea cu 50% a costului biletului CFR pentru vizitatorii Băii Mari¹¹, dar și obligațiile pentru locuitori sunt pe măsură, în legătură

⁷ Nicolae Cartoian, *Cărțile populare în literatura română*, vol. I, Editura Enciclopedică Română, București 1974, p. 99, apud Andrei Oișteanu, *Imaginea evreului în cultura română*, Editura Humanitas, București 2001, ediția a doua, p. 303.

⁸ Andrei Oișteanu, *Motive și semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească*, Ed. Minerva, București 1989.

⁹ În original: „*Le Juif ne cesse d’incarner l’étranger; à la fois dans sa proximité et dans sa radicale différence, son irréductible altérité.*” Freddy Raphael, *Le Juif et le Diable dans la civilisation de l’Occident*, „Social Compas”, XIX, 1972/4, p. 556, consultă pe www.sagepublications.com.

¹⁰ Extras din *Monitorul Oficial* nr. 156 din 16 iunie 1930, apud Csoma Gheorghe, *Baia Mare 670, Arcuri peste timp*, vol. II, ed. Helvetica, Baia Mare 2000, p. 30.

¹¹ *Adresa Direcțiunii Generale a Căilor Ferate Române*, nr. 128677/1930, către Primăria Baia Mare, apud Gh. Csoma, *op. cit.*

cu salubritatea și igiena străzilor, localurilor și locuințelor, cu circulația vehiculelor, cu zgomotele permise, construcții, lucrări edilitare, tăieri de arbori din perimetrul de protecție al stațiunii.¹²

Bătrânii de azi își amintesc cu plăcere de cochetul oraș interbelic:

“Orașelul nostru Baia Mare, care în acele timpuri n-a depășit 14-15 mii de locuitori, era un oraș destul de îngrijit, cu Centrul Vechi, unde era și locul de bază a întâlnirii oamenilor, de promenadă a localnicilor. Parcul deja atunci a început să se dezvolte și să apară teren de tenis deja, plus de asta era Școala de pictură băimăreană celebră. Au fost renumiți și puteai să vezi în Centrul Vechi pe timpurile respective mari pictori, mari oameni, care expre’ veneau spre orașul Baia Mare.”¹³

Deschiderea orașului către viața artistică a început odată cu înființarea Școlii de pictură întemeiată de Hollósy Simon.

“După 17 ani petrecuți exclusiv la München, Hollósy vizitează Budapesta în 1895. Revine în primăvara anului 1896, în Sighetul natal pentru a onora o comandă a Prefecturii Comitatului Maramureș și pictează remarcabila sa lucrare *Cetatea Hustului*. Dând curs invitațiilor pe care Primăria orașului Baia Mare i le adresase în 1895, Hollósy organizează anual, între 1896 – 1901, șase colonii de vară pentru studenții Școlii sale. În aceste împrejurări el trece la aplicarea efectivă a proiectului pedagogic elaborat în 1894.”¹⁴

Chiar și după ce Hollósy Simon și școala sa müncheneză au părăsit definitiv Baia Mare în 1901, orașul cu peisajul său semiurban și natura din jurul lui au oferit în fiecare vară inspirație atât artiștilor începători cât și celor deja consacrați.

În Baia Mare au avut norocul, dar și ghinionul să se nască pictorii evrei David Jandi, Martin Katz și să se stabilească după căsătorie Iosif Klein. Noroc, pentru că în acest creuzet artistic interbelic au putut să aleagă drumul artei plastice și să devină cunoscuți datorită lucrărilor lor. Ghinion, pentru că au împărțit soarta evreilor din zonă în timpul Holocaustului. În 1992, în cadrul celui de-al doilea Simpozion Internațional al Institutului de Studii Iudaice a fost organizată la Cluj Napoca în spațiul Muzeului Național de Artă o expoziție ce a cuprins lucrări ale nouă dintre artiștii evrei victime ale Holocaustului din Transilvania de Nord. Alături de lucrările pictorilor David Jandi, Martin Kats și Josef Klein au fost expuse și lucrări ale altor participanți ai taberelor de creație de la Baia Mare, cu lucrări inspirate de peisajul și oamenii urbei: Eva Lazăr, Ernest Tibor, Mauriciu Barat, Ernest Grünbaum, Leon Alex, iar Alfred Grünfeld este doar pomenit în cadrul expoziției, niciuna dintre lucrările sale

¹² *Regulament interior al Stațiunii climaterice Baia Mare, Primăria Baia Mare, nr. 4109/1930.*

¹³ Interviu cu Markovits Paul, realizat de Aura Pinte.

¹⁴ Tiberiu Alexa, *Simon Hollósy*, prezentare pe site-ul oficial al Muzeului de Artă Baia Mare, <http://muzeuldeartabaiamare.wordpress.com/category/artistii-scolii-hollo-sy-la-baia-mare/simon-hollo-sy/>.

neputând fi găsite pentru a fi expuse. Raoul Șerban, într-un articol publicat în 1993¹⁵ face referire la această expoziție și prezintă pe scurt destinul tragic al acestor artiști care au plătit cu viața “vina” de a fi evrei și de a se afla în Transilvania de Nord în momentul deportării.

c) Muzicieni

Dacă Baia Mare a fost un centru al artelor plastice, în Sighet și-au început cariera violoniști, pianiști și compozitori care au marcat secolul XX. Sighetul a cunoscut o dezvoltare urbană impresionantă în perioada interbelică, iar populația evreiască, potrivit recensământului general din anul 1930 organizat de autoritățile românești, fiind de 10.526 evrei (38,6 % din populația orașului de 27.270 de locuitori), și de 10.144 evrei reprezentând 39,1 % din totalul populației, consemnați în cadrul recensământului din 1941, organizat de autoritățile maghiare. În realitate în Sighet locuiau, chiar și dacă pentru perioade mai scurte de timp, mult mai mulți evrei cu statut asemănător celui de “flotant” de astăzi, veniți în scopuri comerciale, sau pentru a studia în școlile religioase conduse de rabini renumiți. Un tablou elocvent al vieții în perioada interbelică din Sighet ilustrează Menachem Keren-Kratz:

“Anii 1930 au fost ani de creștere economică, expansiune a ideilor moderne ca un rezultat al decăderii influenței liderilor ultra religioși. Chiar dacă majoritatea evreilor erau religioși, unii erau mai aplecați către religie iar alții nu o practicau deloc. Lângă sinagogi și școli evreiești se puteau găsi teatre, cinematografe, biblioteci care aveau cărți laice, expoziții de artă și cluburi sportive. Se interpretau bucăți muzicale în câteva locații cum ar fi cafeneaua Corona, unde un tânăr violonist, Josef Szigeti și-a început cariera. A devenit un muzician faimos în toată lumea, profesor la Geneva și în Statele Unite. Oamenii mergeau în vacanțe de vară în tot felul de stațiuni. Copiii puteau merge la școlile de stat apoi la universități și să obțină slujbe în poziții oficiale.”¹⁶

¹⁵ Raoul Șerban, *Nine Jewish Artists Victims of the Holocaust in Northern Transylvania*, în „Studia Judaica”, II, Editura Sincron, Cluj Napoca 1993, p. 152-157.

¹⁶ “The 1930’s were characterized by economic growth, expansion of modern ideas and as a result decrease in the influence of ultra-religious leadership. Although most Jews were religious, some were less observant and some didn’t practice at all. Along with the synagogues and Beit-Midrash, one could find theatres, cinemas, libraries that had non-religious books, art exhibitions and sports clubs. Music was also played in several places including the “Corona” cafe, there a young violinist, Josef Szigetti, began his musical career. He became world famous musician, a professor in Geneva and in the U.S.. People would go for summer vacations to all sorts of resorts. Children could go to general state schools, than to universities and could get jobs in official places.” Menachem Keren-Kratz, *Sighet/Marmarossziget, The Paper Island* (obținută pe e-mail de la autor) fragment din *Ha-ḥayim ha-tarbutiyim bi-meḥoz Maramuresh* (Hungaryah, Rumanyah, Ts’ekhoslovaḳyah): Sifrut, ‘itonut ḡa-hagut Yehudit ben ha-shanim 1874-1944 Thesis Ph.d. Universitat Bar-Ilan, 2008.



Szigeti Joseph

În atmosfera interbelică pozitivă, optimistă și inovativă de după un război greu și lipsuri de toate felurile, societatea sigheteană a cunoscut o înflorire constantă, marcată atât de curente conservatoare, (mai ales religioase) dar și de o deschidere spre modernitatea și mondenitatea marilor capitale precum Budapesta, Viena sau Berlin ce influențau încă spațiul Ardealului și după Marea Unire de la 1918.

„Unul dintre cei mai mari violoniști pe care i-a dat secolul XX, Joseph Szigeti (Singer Schachter) s-a născut la Budapesta la 5 septembrie 1892, într-o familie de muzicieni. Rămas orfan de mamă la vârsta de doi ani, se mută la Sighet la bunici unde va crește înconjurat de muzică: toți unchii erau membri ai unor orchestre și formații din oraș. Primele inițieri muzicale le primește de la o mătușă care-l învață și țambalul ca apoi, de la unchiul Bernat să deprindă vioara pentru care dovedește o apetență aparte: la vârsta de șase ani susține micro-recitaluri. Recunoscând geniul micului Jóska, tatăl îl duce la Budapesta pentru a studia cu celebrul muzician Hubay Jenő la Academia de Muzică „Franz Liszt” unde este primit fără a se ține seama de vârstă. Abia trecut de vârsta de treisprezece ani, debutează cu succes cu piese de Bach, Paganini și Ernst, debut marcat și de suplimentul cultural al ziarului „Berliner Tageblatt”.¹⁷

¹⁷ Joseph Szigeti – 120 de ani de la naștere, în „Sigheteanul”, 4 sept. 2012, consultat pe site-ul <http://www.sigheteanul.ro/04/09/2012/joseph-szigeti-120-de-ani-de-la-nastere/>.

Din aceeași generație face parte și compozitorul și pianistul Géza Frid, născut la 25 ianuarie 1904 la Sighet, care și-a arătat de mic talentul în cercurile înalte ale societății sighetene:

“Talent muzical de excepție – primul concert îl dă la vârsta de 6 ani – a studiat la început cu mama și profesorii sigheteni, apoi cu Bartók Béla și Kodály Zoltán. Cei doi mari muzicieni nu au fost singurele personalități care au marcat viața tânărului Géza (a fost prieten cu compozitorul Maurice Ravel și cu scriitorul Thomas Mann), dar cel mai important rol l-a avut scriitorul rus Lev Tolstoi, care l-a întâlnit în anul 1910 și care, după ce l-a ascultat improvizând la pian pe teme populare rusești, l-a convins pe tatăl tânărului să-l sprijine în continuarea studiilor. La sugestia marelui scriitor, micuțul Géza este înscris la școlile și academiile de muzică din Budapesta, unde studiază pianul cu Bartók Béla și compoziția cu Kodály Zoltán. Pe lângă studiul pianului, Bartók Béla îl inițiază și în culegerea de folclor, Géza Frid însoțindu-și maestrul în Maramureșul natal, unde, împreună cu profesorul Ioan Bușiță culeg folclor românesc în satele de pe valea Izei.”¹⁸

Cu 10 ani mai tânăr decât cei doi, născut și crescut într-un sat din imediata apropiere a orașului Sighet, Abraham Adler s-a aplecat spre muzica religioasă și deoarece a rămas în țară, a trecut, împreună cu familia prin experiențele dure ale Holocaustului:

“Unul dintre marii muzicieni ai lumii, primul care a promovat muzica liturgică evreiască în sălile de concert ale lumii, a fost cantorul și muzicologul maramureșean Abraham Adler. S-a născut la 1 iunie 1916, în Sarasău, într-o familie de evrei: tatăl, Samuel Adler, a fost medicul veterinar al localităților Iapa, Sarasău și Câmpulung la Tisa, mama fiind verișoară cu Elie Wiesel. După școala elementară urmată în satul natal, în anul 1928 se mută cu familia la Sighet, unde urmează gimnaziul și liceul evreiesc. În paralel studiază canto cu profesorul Mendel Hoerer, cantorul prim al Marii Sinagogi Ortodoxe. După efectuarea stagiului militar în armata română, în 1940 se întoarce la Sighet și ocupă funcția de cantor al Marii Sinagogi. Alături de alți tineri evrei, la 10 iunie 1942 este dus la batalionul de muncă forțată, apoi în lagărul de prizonieri de lângă Stalingrad: urmează Siberia și lagărul de prizonieri din Azerbaidjan, de unde este eliberat grav bolnav în anul 1948. Întors la Sighet, află că întreaga familie a murit la Auschwitz, iar locuința i-a fost ocupată. Rămas

¹⁸ Ioan J. Popescu, 106 ani de la nașterea pianistului și compozitorului sighetean Geza Frid, 24 ianuarie 2010, consultat pe site-ul <http://www.informatia-zilei.ro/mm/cultura/106-ani-de-la-nasterea-pianistului-si-compozitorului-sighetean-geza-frid>.

fără căpătâi, primește oferta unor rude îndepărtate de a lucra cantor la Sinagoga Ortodoxă "Malbish Arumim" din București, de unde, în anul 1950, emigrează în Israel, unde este angajat tot cantor la sinagogile din Haifa și redactor al secției de muzică al postului de radio. În anul 1955 se căsătorește cu Hilda Miller și acceptă oferta unor sinagogi de renume din Australia. În 1974 se întoarce în Europa, la Viena, unde va locui până la moartea sa survenită la 28 noiembrie 2003. Pionier în domeniul muzicii liturgice evreiești, Abraham Adler a contribuit enorm la renașterea liedurilor - mai ales cele hasidic-ortodoxe din Maramureș, Galiția și Bucovina - fiind primul muzician care a promovat acest tip de muzică în sălile de concert și la posturile de radio."¹⁹

Din aceeași generație a făcut parte și Harry Maiorovici, care după întoarcerea de la muncă forțată și de la lagărul din Meidling s-a întors în Cluj Napoca în 1945 unde a rămas până la moartea sa, survenită în 22 august 2000.

"Harry Maiorovici s-a născut la Sighet la 6 septembrie 1918, într-o familie de țărani evrei în care seara, după muncă, ascultau klezmerul evreiesc și muzica populară românească interpretată la ceteră de tatăl său, folclor maramureșan pe care tânărul Harry nu-l va uita niciodată, a cărui teme se vor regăsi în compozițiile ulterioare. "Am crescut mângâiat de doina românească și de cântecul popular idiș" mărturisea într-un interviu."²⁰

Fără îndoială Holocaustul a influențat atât dezvoltarea sufletească și artistică a acestor muzicieni, dar ruperea lor brutală de spațiul în care s-au născut sau au trăit prima parte a vieții a constituit o pierdere în primul rând pentru Maramureș. Chiar dacă este un loc al unor amintiri plăcute, din copilărie, tot ce s-a întâmplat în timpul și după Holocaust a dus la înstrăinarea definitivă a acestor personalități de o formă fără fond. Dacă în Maramureș le-ar fi rămas familie, rude, prieteni, legăturile s-ar fi putut păstra sau reînnoa mai ușor. În lipsa acestora, ei fac parte doar din istoria trecută a orașului, care însă trebuie ștersă de praf din când în când și rememorată.

¹⁹ Ioan J. Popescu, *Abraham Adler, pionierul muzicii liturgice evreiești*, articol postat pe site-ul http://www.sighet-online.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=5024:abraham-adler-pionierul-muzicii-liturgice-evreietii-s-a-nscut-la-sarasu&catid=40:eveniment&Itemid=86.

²⁰ Ioan J. Popescu, *Calendar 22 August*, postat în 22 august 2012, pe site-ul <http://www.sigheteanul.ro/22/08/2012/calendar-22-august/>.

d) Actori

O familie de artiști evrei a ajuns cunoscută în întreaga lume și în cele din urmă și în România, când interesul arătat de actorul Warwick Davis, care a jucat în "Harry Potter" și "Războiul stelelor" a atras atenția televiziunilor. Familia de pitici din Rozavlea a revenit de curând în memoria rozăvlenilor odată cu cercetarea dusă de celebrul actor și de către jurnalistul Ioan J. Popescu din Sighet, care i-a prezentat acestuia povestea „Celor 7 pitici”. Acum câțiva ani subiectul a beneficiat de atenție sporită în restul lumii odată cu cartea *In Our Hearts We Were Giants*²¹, scrisă de Yehuda Koren și Eilat Negev.

Din recenzia Verei Laska²² aflăm detalii despre această familie de pitici care a supraviețuit lagărului de exterminare de la Auschwitz datorită *experimentelor doctorului Mengele*.

„Familia Ovitz din Rozavlea cuprindea 10 frați, dintre care șapte erau pitici, iar trei de mărime normală. Pe pagina web a Muzeului Memorial al Holocaustului din SUA, alături de fotografii cu piticii artiști se regăsesc și informații suplimentare ale acestei familii. Familia Ovitz fiind cea mai mare familie de pitici cunoscută, dar și cea mai mare familie care a intrat în lagărul de la Auschwitz și a supraviețuit intactă (12 membri, de la un bebeluș de 15 luni până la o bătrână de 58 de ani). Capul familiei, Shimshon Eizik Ovici (sau Ovitz) era pitic (suferea de boala *pseudoachondroplasia*), s-a născut în 1868 și a fost cântăreț la nunți și evenimente. S-a căsătorit cu o femeie de înălțime normală, Blanca, ce i-a dăruit două fete pitice (Rozika și Francesca) și apoi a murit la 26 de ani. Recăsătorindu-se cu o altă femeie normală, Batia, familia li s-a îmbogățit cu încă 8 copii, dintre care alți 5 au fost pitici (Avram, Frieda, Micki, Elisabeth și Perla) și 3 de înălțime normală (Arie, Sarah și Leah). Shimshon moare în 1923 și fiul său Avram îl înlocuiește în cariera lui de badchan (comediant, cântăreț la nunți).”²³

Localnicii își amintesc de trupa piticilor, numită în carte și articole "Lilliput Troupe", ei având alte variante "Piticii Cracului", "Piticii lui Șică", "Șugărenii": "Șugărenii o fo'ceterași. Și acolo o fo-n Cilegi Șugărenii, mulți prunci, nici nu știu cum i-o chemat pe atâția. Evrei, și api erau ceterași, îi chemau oaminii la nuntă. Le zâce-n ceteră la nuntă.”²⁴

²¹ Yehuda Koren și Eilat Negev, *In Our Hearts We Were Giants*, Carroll & Graf Publishers, New York 2004.

²² Vera Laska, Recenzie *In Our Hearts We Were Giants*, în „International Journal on World Peace”, vol. XXI, nr. 4, decembrie 2004, consultată cu ajutorul bazei de date Jstor, <http://www.jstor.org/stable/20753469>; sau pe site-ul: http://www.worldandi.com/subscribers/feature_detail.asp?num=24439.

²³ http://resources.ushmm.org/inquiry/uia_doc.php/photos/1935.

²⁴ Interviu cu Ioana Mârza.

Oamenii își amintesc mai mult mirarea ce îi cuprindea la vederea dimensiunilor lor: *“Când meream la școală, acolo erau piticii, de la sinagogă dincoă’. Era vreo șapte-opt. Tăți. Și mă îngrozeam, meream la școală și stam și io ca lemnu’ și mă uitam ce fel de oamini-s aieștia? Erau cu mustăți, cu perciuni, cu barbă, cu cârja-n mână și el îi numai atâtuca. Piciorucăle ca la rață, scurtucă acolo. Aceia șapte-opt o fo’ tăți o familie. Și ei o trăit cu un fel de circ făcē pe comuni pe unde cum. Piticii Cracului le zâce. Și erau o ciudenie pântru noi când ai văzut că poartă lucruri ca de om bătrân și el nu-i numa’ de-o steoapă. Avē mășina lor și îi purta pă sate, că ei n-o putut.”*²⁵ Această mașină cu care umblau la spectacole este un alt motiv de curiozitate, în perioada interbelică foarte rare fiind mașinile în Maramureș. *“Și ei o zânit cu cursa și acolo o mâncat. Și amu’ noi ca pruncii cum eram, ne uitam. Și api mă uitam, că nu le ajunge picioarele pă sub masă, micuțe, picioarele. Și ei tăți era cu costum și cu clop negru-n cap. Așă mânca cu clopurile-n cap. Și când i-am văzut că ies de acolo, și atunci știu că aieștia, piticii, noi zâcem a lui Șică, piticii lui Șică.”*²⁶

În ceea ce privește membrii familiei, amintirile sunt destul de inexacte. Se presupune că și tatăl ar fi fost de dimensiuni normale, deși fiind mort deja în 1923, e normal ca de el să nu-și mai amintească mulți și sunt uitați și ceilalți membri normali ai familiei: *“Da’ pitici o fost numai copiii, părinții o fost normali. Și interesant că șapte pitici, au fost șapte pitici, doi băieți și cinci fete, cât îmi aduc io aminte. O fo’ de la două mame și de la amândouă mame normale, femeii normale au fost pitici, însămnă că tatăl lor a avut ceva.... Ceva genă din asta. Erau în orice caz mai mari ca mine cu vreun an-doi da’ nu mare diferență, două fete. Apii restu o fo’ mai mari. O fost unu’ era deja, poate avē vro 30 de ani, 20 și ceva - 30. Țân minte bine, era pitic, da’ destul de în vârstă a fost. Ei plecau foarte mult, și-n țară în turnee și pleca și-n străinătate. Apii nu vinē câte o lună, două și iară vinē piticii. Păi ei știind să cânte la instrumente, cu mulți ani înainte și-o făcut popularitatea asta de când io îi pricep. Poate din colo de prin anii ‘20, ‘30, ce știu io cum și-a făcut-o. Și îmi aduc aminte când mergea alaiu’ la biserică, toată lumea. Api era câțiva, patru-cinci pitici, toți cântau, ai de mine să auzea o gălăgie acolo. (râde) În special ăl mai bătrân cu perciuni, așa până aici era. Pi atunci umbla mulți cu perciuni și ave sâmbăta o căciulă de aceie, nu știu cum îi zâce ei? Așa roată cu păr pă ele și băgată pă cap. Erau din ăia cu perciuni cum să vād și acum pă la televizor pă la Zădu’ Plângerii.”*²⁷

Despre deportarea piticilor sau despre experiențele lor din timpul Holocaustului vecinii din Rozavlea nu mai dețin multe informații: *“Piticii or fost plecați, că piticii n-o plecat la deportare atunci. Ei o fost plecați în turneu. Pare-mi-se că toamna o*

²⁵ Ibidem.

²⁶ Interviu cu Maria Mârza.

²⁷ Interviu cu Ioan Timiș.

plecat și primăvara fost deportarea, și, dar din spusele evreilor de aceea o zâs că o ajuns ei la Auschwitz. O fo' undeva pân' Austria și tot Germania o fo' da' nu pe toți, nu pe toată familia. Știu că una dintre pitice până acum trii ani o trăit. Acum trii ani o vinit unu' din Sălaj, un evreu, și o fost trimis de ea să vină aici la Rozavlea să să intereseze ce a rămas din casa lor și ce-i aceea. Și mi-a povestit ăla foarte multe de ea, că trăiește, o țân minte de fată, Lea o chema. O țân minte de fată și mi-a spus că încă trăiește-n Israel.”²⁸

Așa cum observa și Ioana Cosman care i-a luat un interviu lui Timiș Ioan în 2008, “Probabil Ioan Timiș nu-și mai amintește, având în vedere vârsta sa fragedă din acea perioadă, însă, conform mărturiilor Perlei Ovitz reiese că familia sa a fost ridicată din Rozavlea, închisă în ghetoul din Dragomirești, de unde a fost apoi deportată la Auschwitz.”²⁹

Revenind la recenzia Verei Laska și la amintirile piticilor legate de șederea lor la Auschwitz, ei sunt printre puținii supraviețuitori ai Holocaustului care vorbesc cu recunoștință despre dr. Mengele, supranumit și “Îngerul Morții”. Din cele douăzeci și două de capitole ale cărții, nouă sunt dedicate perioadei petrecute la Auschwitz și experimentele conduse de dr. Mengele, chiar dacă nu sunt descrise în detaliu, atrag atenția prin cruzimea și lipsa de sens: “le erau injectate diferite substanțe chimice în ochi, probabil pentru a li se schimba culoarea, le erau umplute urechile cu apă fierbinte sau rece ca gheața din motive necunoscute, fetele au fost supuse la variate și dure examinări ginecologice fără să li se explice scopul.” În ciuda acestor suferințe, piticii l-au plăcut pe Mengele, pe care îl considerau salvatorul lor; în schimbul faptului că au fost cobaii acestor experimente li s-a dăruit viața. În august 1945 piticii s-au întors în Rozavlea, făcând parte din cei 50 de supraviețuitori ai Holocaustului din cei 650 de evrei. Cu scurte perioade trăite la Sighet, apoi la Antwerp, întreaga familie s-a mutat apoi la Haifa, în Israel, în 1949.³⁰

Povestea lor a mai fost spusă într-un documentar realizat în 1999 în Israel, “Liebe Perla” (Perla sau Piroška fiind cea mai mică dintre pitice care a trăit până în 2001) și un alt documentar realizat în 2006: “Standing Tall at Auschwitz”, informații accesibile și pe pagina creată pentru ei pe Wikipedia.³¹

Povestea piticilor din Rozavlea face parte din istoria locurilor, are un grad de senzațional exacerbat și de atenția cinematografică ce s-a dat subiectului, este povestită turiștilor, chiar dacă trunchiat sau cu erori, dar reprezintă totuși una dintre urmele lăsate de evrei în timpul viețuirii lor în număr mare pe aceste meleaguri.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Ioana Cosman (editor), *Shoah în Transilvania de Nor* Editura Argonaut, Cluj-Napoca 2010, nota 19, p. 299.

³⁰ Vera Laska, *op. cit.*

³¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Ovitz_family.

*

Această trecere în revistă a contribuției evreilor în artă se bazează pe ceea ce a rămas în memoria colectivă, formată din amintiri individuale care coincid cu privire la evreii care au trăit odată în Maramureș. Crâmpeiele de imagini vizuale precum cele cu șevalete expuse în Parcul Regina Maria din Baia Mare, sau auditive cu micul violonist Szigeti în cafeneaua Corona din centrul Sighetului ne-au determinat să întreprindem acest demers. Imaginea evreilor artiști se împletește cu cea a evreilor religioși până la extrem, cu imaginea evreilor crescători de animale sau cea a comercianților pe care îi întâlneai la orice colț în perioada dintre cele două războaie mondiale.

Această perioadă caracterizată și în Maramureș printr-o dezvoltare economică, socială, artistică și tehnologică deosebită, suprapusă pe o mobilitate crescută și o libertate în manifestare a evreilor, a avut drept rezultat exacerbara și exploatarea talentelor artistice ale evreilor la nivel local și educarea lor mai târziu în cele mai înalte școli de artă ale lumii. Astfel, arta mondială s-a îmbogățit cu creații unice, atât în domeniul plastic, muzical, literar, cinematografic care pot fi admirate oriunde.

Se poate spune că tinerii și copiii de azi dovedesc un interes foarte scăzut față de istoria orașului sau a țării lor, dar sunt și foarte ușor de orientat cu puțin efort didactic din partea dascălilor lor, de la vârste fragede. Înșiși profesorii pot fi conștientizați de valorile artistice ale zonei în care locuiesc. Articolele jurnalistului Ioan J. Popescu citate în acest material îndeplinesc această misiune, de a le reaminti sighetenilor că în orașul lor au trăit niște oameni înzestrați, admirați și recunoscuți în afara granițelor de care ar trebui să fie mândri, chiar dacă fac parte dintr-o etnie care este astăzi în zonă pe cale de dispariție. Amintirile celor mai în vârstă locuitori sunt și ele o sursă de cunoaștere puțin exploatată, dar uneori surprinzător de clară și bogată pentru istoria recentă a locurilor și a oamenilor, ce merită a fi explorată și exploatată.

AN ARCHITECTONICAL-HISTORICAL STUDY FOR THE REMULATION PROJECT OF THE HOUSES ON THE ANDREI ȘAGUNA STREET NO. 11, 13, 15 FROM SIBIU*

ALEXANDRU AVRAM**

REZUMAT. *Studiu arhitectonico-istoric pentru proiectul de remodelare a caselor de pe str. Andrei Șaguna nr. 11, 13, 15 din Sibiu.* Studiul istoric al celor trei case menționate s-a realizat pentru proiectul intitulat: *Demolare imobile existente și edificare centru urban integrat: birouri / spații cazare - hotel / parcaj etajat.* Studiul a fost necesar deoarece cele trei case luate în discuție (Str. Andrei Șaguna nr. 11, 13 și 15) sunt situate în zona protejată a Cetății Sibiu propusă de a fi inclusă în Patrimoniul mondial. Materialul documentar pentru realizarea studiului este destul de bogat, având în vedere existența unui plan realizat de inginerul militar italian G. M. Visconti în 1699, de parcelare a zonei datând din 1776, diverse planuri ale orașului din secolul al XIX-lea dintre care se detașează cel din 1875, albumul realizat de Johann Böbel aflat în Biblioteca Muzeului Brukenthal (1885), precum și Cărțile de adrese ale Sibiului din anii 1892, 1898, 1901, 1911. În planul de parcelare din 1776 pe traseul străzii Andrei Șaguna de mai târziu, numai pe latura vestică (azi cu numere fără soț), apar 14 parcele ce pot fi identificate cu relativă ușurință; pe zece dintre acestea existau deja construcții, printre acestea și casele analizate. În prezent, edificiile de pe această latură a străzii sunt ridicate pe parter (nr. 9, 11,13,15, 21, 25), cu un singur etaj (1,3,5,7, 19, 23), iar o singură clădire are două etaje – nr. 17. De asemenea, trebuie menționat faptul că, majoritatea edificiilor de pe latura opusă a străzii, cea juxtapusă rezervației de arhitectură, au fost remodelate sau construite la sfârșitul secolului al XIX-lea sau începutul secolului XX, având mai multe niveluri. Cele trei clădiri analizate mai jos, fără a conține elemente artistice cu o valoare deosebită (excepție – subsolurile de la nr. 13-15) prezintă interes din următoarele considerente:

- casele sunt ridicate pe parcele păstrate până în prezent, deși modificate spre str. Banatului, trasate la 1773, existența unor construcții pe aceste loturi fiind susținută de *Planul de parcelare din 1776*

* Article published in: "ASTRA, Magazine of the Transylvanian Association for Romanian Literature and Culture of the Romanian People. Central Department Sibiu", *Studiu arhitectonico-istoric pentru proiectul de remodelare a caselor de pe str. Andrei Șaguna nr. 11, 13, 15 din Sibiu*, I Year, no. 1, July 2009, p. 15-19.

** *Universitatea Lucian Blaga din Sibiu; email: a_alexandru_avram@yahoo.com*

- casele de la nr. 13 și 15 păstrează subsoluri valoroase din punct de vedere arhitectonic (bolți semicilindrice și în dublă curbură)

- o problemă este ridicată de eventualele fragmente de pictură murală semnalate la casa nr. 11 – aici sunt necesare cercetări de parament.

În consecință, în cazul în care se intenționează realizarea unui nou ansamblu de edificii, demolarea corpurilor de clădire de la strada Șaguna, după opinia noastră, nu ar fi procedura cea mai indicată. Având însă, în vedere existența unor clădiri cu o volumetrie ieșită din scară în zona de contact dintre actualele parcele de pe străzile Șaguna și Banatului, mai degrabă, am opta pentru o recondiționare a corpurilor la stradă, în cazul în care este posibil, supraetajarea acestora cu cel mult un nivel și mansardă și demolarea corpurilor din partea din spate a parcelelor, evident cu păstrarea parcellarului. Foarte problematică ni se pare, în condițiile carosabilului îngust și al traficului mare de pe această cale principală de acces în oraș, realizarea unui parcaj etajat.

Cuvinte cheie: studiu arhitectonico-istoric, case, Sibiu, Visconti, 1699, parcelare, demolări, ansamblu nou.

The evolution of the allotment build on the area between str. A. Șaguna, Bvd. Victoriei (Schewisgasse), Banatului str. (Seilergasse), Dealului str. (Berggasse)

In the allotment plan from 1766 on the line of the nowadays Andrei Șaguna Street, appear 14 allotments that can be relatively easy identified on the west-side (today with odd numbers); on ten out of these, constructions were already existing, and on the first three of them, situated northwards, small lakes were still to see.

The most superb and at the same time the oldest building, was the property of the Baron Carl von Brukenthal, initially No. 9 (two allotments together). In time, the house underwent considerable modifications, and the biggest is contained in the current house No. 5. this is what Johann Böbel expresses about this building in 1885: "Before Franz Hummel has built in the 30's the big inn, called *At the White Lion* (on the place of the house No. 8), this one had in lease the big building of the Baron Carl von Brukenthal from the street Andrei Șaguna (Mühlgasse), No. 9. In year 1854 the house was arranged into a casern of the gendarmerie. On the 28th October 1855 a fire blazed up in which the lateral building from the left of the gate, the whole transversal building from the yard and the building of Johann Böbel Senior, the barns, the stables, the lofts and the chamber in the flourth burnt out.

In year 1857, on the 13th of February the Baron Carl von Brukenthal died. In the year 1869 the Baron Hermann von Brukenthal built a beautiful pavilion in the garden of the already reminded house. On the 9th of May 1872 Hermann von Brukenthal - the last child of the Brukenthal family, died and after his death the big building, the garden and the "four generous foundations (donations) (...) fall to the evengelic community".¹

Surely, as it results from above, the aspect of the building has been modified. Nevertheless, the long facade, formed out of 13 axes, with an archwise portal, encased out of truth (the forth axis from the left), and the curb roof are also dazzling nowadays. Consulting the *Adress Books* between 1892 and 1911, we find out that the building was still in the patrimony of the *Brukenthal Foundation* (Topo No. 1020), also like the house that has been built on the place of the current house at No. 25 (in that time, No. 25-Topo 2593), another building, No. 17 (ex 21) had a public function, *Sparkassa –Economy House* (Topo – 1817)². The adjacent house, No. 7 (ex 11) was rebuilt in 1866³. Between the allotments that had constructions in 1776 there are situated also the houses that in the present times are at the numbers 11-13-15 that have constituted a special case study.

It is to be mentioned that the buildings on this side of the street, were raised on the ground floor (No.9, 11, 13, 15, 21, 25), with one single floor (1, 3, 5, 7, 19, 23), and just one building has two floors – nr. 17.

A view on the city plan from 1875 shows the fact that the allotments from the direction of the Dealului Street included between Șaguna Street and Banatului Street belong to the first street. The existing houses here, in present times having their adresses on the Dealului Street, No. 1 and 3, are both of recent provenance (with one floor), from the last decades. With all these, we have to mention the existence in the closed proximity of the studied street block (the opposing side of the Dealului Street) since 1776, of 13 allotments build from the 19 marked lot. The first two allotments from the direction of the Soldish Bastion were in a downward ascent and on the 3th and 4th allotments existed two constructions. On the surface of this two allotments, the convey of the Carmelite Nuns from the Franciscan Order

¹ Johann Böbel, *Die vormalis bestanndenen Stadthore von Hermannstadt nach Natur gezeichnet von Johann Böbe*, 1885, Muzeul Național Brukenthal, Library, p. 6 verso (*Die Stadthore*). Translation: Adriana Ghibu.

² Gustav Theis, *Adresbuch der k. Freien Stadt Hermannstadt*, Ed. W. Krafft, Sibiu 1892, p. 115; 1898 – p. 139; 1901 - p. 165; Josef Schochterus, *Adresbuch der k. Freien Stadt Hermannstadt*, Ed. W. Krafft, Sibiu 1911, p. 234.

³ J. Böbel, *Die Stadthore... op. cit.*, p. 6 verso.

was established since the 19 century (no.4-8). A monastery of Franciscan Nuns, existed in Sibiu since the 16th century, but its destiny, like all of the catholic churches, has been sealed by the introduction of the Lutheran Refom.

Johann Böbel tells about the establishment of the next monastery: *At the beginning of the 60's the general commander's wife, Principe de Monte, called in Sibiu some Carmelite Nuns to move here, in the Josephine quarter, in a house on the Delușor (Bergel). Only a couple of years had passed until 10 sisters were living in that house, and the house became their property. From their establishment here until the 80's there have been constructed on the flat land some annexes: on both sides two buildings with floor and in the middle two buildings with floor in which there is also the church (the chapel) and there live 20 nuns with their staff. It turned into a big dimensions institute that will develop, in the detriment of the Evangelic community and of the other denominations. Besides the Ursuline nuns, there were no other nuns in Sibiu*⁴. Nowadays the buildings of the former monastery are housing learning institutions.

Finally, nearby the monastery, in the former intersection with Șaguna Street, now with Alba Iulia, a building (today, Dealului 2 ground) was housing in 1934, *the Wine Warehouse Schultz & Möss*⁵.

To the Banatului Street were allotted the lots initially belonging to the Șaguna Street. Although it appeared on the plan from 1875, including the numbering of the lots, the street showed just one house, at that time, No. 16, the construction from No. 6 being, maybe, the dance- pavilion built by the Baron Hermann von Brukenthal in the yard of his house on Șaguna Street. The Adressbook from 1892 does not specify the street, but 6 years later, in 1898, on this street appear two properties, at No. 1 and 3, on the opposed side, in the exterior of the studied quartal/ block⁶. In year 1901 there appears a property at No. 5⁷, and after 10 years, in 1911 there are specified more properties on the side with odd numbers (6, 8, 10, 12, 18, 22)⁸. Very important is the fact that from the cadastral numbers we can conclude that we are actually talking about identical allotments with Șaguna Street: Banatului nr. 6 identical with Șaguna 9 – no. Top. 1020, property of the Brukenthal foundation; nr. 10 identical with Șaguna 13 no. Top. 1870, property of the familiy Uhl Josef;

⁴ *Ibidem*, p. 24.

⁵ Guido Werder-Klein, *Noul plan al municipiului Sibiu (The new plan of the town of Sibiu)*, Ed. Globus, Sibiu 1934.

⁶ G. Theis, *Adressbuch... op. cit.*, 1898, p. 148.

⁷ Idem, *Adressbuch... op. cit.*, 1901, p. 173.

⁸ J. Schochterus, *Adressbuch... op. cit.*, 1911, p. 237.

no. 12 identical with Şaguna 15 – no. Top. 1033, property of the family Kreutzer Karl; no. 18 identical with Şaguna no. 21, no. Top. 2343, property of the House of Economy; no. 22 - identical with Şaguna no. 25, Top. 3211, owner Kreutzer Ludwig.

House no. 11

Building situated on a rectangular allotment, perpendicular (a little oblique) on A. Şaguna Street. On the street there are situated two bodies A to the right and B to the left, both of them on the ground floor (partially s+p), on the sides of the allotment, in the extension of these bodies are placed annexes-bodies, the ones from the right are being walled and transformed in living places. Also on the left side, one of the annexes was built from masonry as a place to live in. The facade towards the street presents a house with a rural touch with the two bodies united in a border made out of masonry in which it is arranged the gap in a flattened arch of the gate. To the left of the access it is situated the B body with two axes on the facade, while the windows are having a rectangular form with four eyes, without framing, and an opening towards the interior. The eave is profiled, the roof being ridged towards the street and the other one towards the yard, linked at the house no. 9. On the roof we can observe chimneys, which have the form of a truncated pyramid which can suggest the past around 170 – 200 years since their construction.

The A body is alike, with the specification that here we deal with three axes with identical windows. The roof presents a rectangular, flat clerestory the *eye type*. In the enclosure is assembled a gate made of wood with planks that are vertically disposed, which has two eyes, on the one from the right being assembled a pedestrian door. The access is made directly in the yard where the bodies that we have mentioned are to be noticed: practically, we can see in the extension of the A body an attached, long body composed out of nine yokes disposed in suites. On the opposite left side we can notice the existence of wooden shelters, and the back-limit of a walled body composed out of two rooms. The access in the mentioned bodies can be made from the yard, the masonry of the doors and windows lacking historical-artistic significance, as this one has relatively recent provenance.

The interior spaces are likewise, extremely modest, presented in poor conservation, as for example the rooms towards the street from the A body that presents serious damages of the masonry. The ceilings are simple and molded in stucco. For the A body, though the existence of a masonry for the interior doors is to be noticed, that pleads for the ending of the 19th century. In the second tract of this body with access of the opposed side of the street, conforming the saying of an inhabitant under a coat of paint, it seems that a figurative mural exists. For this reasons we consider as necessary a research of the parament, which should be carried on by a specialist in restoration.

The oldest elements are to be noticed in the underground, formed out of an access corridor and two rooms under the A body: achieved in a catenary manner from bricks (arches in form of a handcart).

The allotment in the plan from 1776 (identified as the 7th allotment counting from left) is marked by the existence of a construction in the place of the current body, and of a body placed on the right side further back. The plan from 1875 presents likewise, the existence of the A and the B body; in the back limit there existed constructions on the wider area, but in later times they belonged to the Banatului Street. In the address books of the city, this house appears in 1892, 1898, 1901 and 1911 with the same owner Karl Kreutzer, and the Topo number was 1033.

House no. 13

Dating: the first half of the 19th century; transformations and modifications in the 20th century.

The edifice formed in the present time only of one body towards the street (s+p), initially having the plan in L with the long side on the right. The allotment is rectangular and shorter than the adjacent lot from house no. 11, but the house no. 15 extended on the wing from the yard and is being invaded by parasitic constructions, to whom the access is being made from the house no. 15.

The facade disposed to the street presents 1+6 axes: opening in a flat arch of the corridor of the gate, followed by six rectangular windows with 4 eyes with opening towards the interior, provided with broad framing made from daub, case and parapet decorated with a rectangular cassette. Under the windows, on the column, there are the rectangular orifices (on the width) of the basement. The parament of the facade is glassy excepting the shaft of the gate which is provided with bossage. Moreover, bossages appear on the axes of the two windows from the right that correspond to a room in which the house from no. 15 extended. Above the profiled eaves rises the tall roof with lateral triangular ridged pinions, with the parallel coping with the facade on which there are placed four tall rectangular ridged clerestories; on the coping appear two pyramidal chimneys.

The wooden gate, assembled in a flat arch, is removable with two valves with a pedestrian door to the right. The corridor formed out of two travees is covered with a ceiling and has a flattened discharge arch, whereas in the travee towards the yard there is a square access-opening to the roof. In the interior one can accede trough the door situated on the side towards the yard of the house; the elegant door *art deco* is to be noticed here, which is but kept in a rather precarious state. In the interior we can notice the existence of a double tract and between the two rooms towards street there is a doubled door (glass wall type), corresponding to the same artistic movement *art decó*. On the ceiling of one of the rooms appears a ellipsoidal simple profiled stucco, belonging to the period of the first two decades

of the 20th century. We notice the fact that, in both tracts, the rooms situated towards the house no. 15 have been embedded in the last one, like the spaces from the right side of the allotment.

The basement extends both under the body from the street (and less the area under the entrance of the gate), and under a part from the right of the yard. Practically, there are two parallel basements, formed out of three arched travees with semi-cylindrical arch made from bricks with abutment; in one of this travees it is still kept the blank of a blind fountain. In the present, the underground is accessible only from the house no.15, because the undergrounds of the two houses have been united, and the old entrance, together with the yard from the house no. 13 has been embedded to the next house (no. 15).

The allotment placed in the plan from 1776 (identified as the 8th allotment from the left) is being marked by the existence of two bodies, one on the right of the allotment that does not reach the street and another one on the left, placed a little bit further. On the plan from 1875 appears on the other hand, both the body on the street and the right wing, and also a transversal wing in the back limit of the yard. As the Address books of the city demonstrate, the house appears, in 1892, with the owner Iacob Uhl, miller and flour merchant, the situation being the same in 1898, 1901, and in 1911 owner was Therese Uhl, Topo no. being 2891.

House no. 15

The house situated on an initially rectangular allotment, at the present to the neighbour allotment from no. 13. The plan is in L form, with a long, narrow side on the left of the allotment.

The facade is organised on 5+1 axes, at the right being placed the arch of the corridor in the shape of a cart handle. The tall plinth is provided with three rectangular plate openings of the underground in rhythm of 1-3-5; above, the facade windows (2+2 eyes) are provided with a daub framing, window ledge and a parapet decorated with a rectangular cassette. The first two windows on the left are enclosed by a rectangular framing, on the lesene, simple column heads being sketched at a median level. The gang of the gate is underlined, likewise by a framing with identical capitals, having in the extra side of the arch, on both sides, a vegetal, eclectic decoration.

Above a profiled rain shadow, slightly pronounced, the roof rises ridged with the peek parallel to the facade; on the roof three big rectangular ridged covered skylights (lucarnes) were applied. The roof rises above a profiled eave, not very strongly pronounced, with the peek parallel to the facade; on the roof there are three big, rectangular clerestories, ridged covered. Towards the yard, the entrance is made through an iron gate.

The corridor is provided with two travees with a flat ceiling; and here, in the second travee we notice the existence of an opening for the access to the attic. The interior rooms do not present any architectural or artistic interest because they have been remodeled. Towards the street, with access from the left of the corridor, we can see a room that extends to the next house (corresponding to the two axes from the right house at No. 13) with a breakdown of a resistance wall with a thickness of ca. 1,25 m. The same issue can be noticed in the second tract, where the spaces from the house at No. 13 have been embedded in the one from No. 15. The wing from the left of the yard has also been considerably modified, in the sense of its unification with the wing from the right in the yard at No. 13, being transformed in a large pub and billiard hall. The same function has the transversal wing from the limit from the back of the yard, like the body from the right of the allotment. In the interior, the ceilings have been modified, by adding gypsum constructions.

The basement with access from the yard through a concrete stair keeps two parallel sections with the street. Actually at the street appear three arched travees *a vela* (in double bent) that have been divided from the curve in form of an arm basket. The both tracts from the basement are united with the basement from house nr. 13, through the breakdown of the stability of the great wall. As such, on can get out from the basement also into the old yard from the neighbouring house which is now embedded in the house no. 15; on can get into this yard also from the lateral aisle of the house.

The allotment is drawn in the plan from 1776 and it is affixed through the existence of the frame, the other frame does not exist any longer. On the plan from 1875 it appears, inclusively on the left aisle, just like another transversal aisle from the back yard. According to the adress books of the city the hose appears in 1892, with its owner Wilhelm Gross, the same situation being valid also in 1898,1901 and in 1911 the owner was Karl Weindel, nr. Topo being 644.

Conclusion

The historical study of the three houses and also the study of the architectonic evolution called DEMOLATION OF THE EXISTENT IMMOVABLE AND THE EDIFICATION OF THE URBAN INTEGRATED: OFFICES/ HOUSING SPACES- HOTELS / PARCAJ ETAJAT the three buildings has been achieved without to containing artistic elements with a special value interest from the following considerations:

-all the three houses are situated in the rescue area from the Sibiu citadel proposed to be included in the world patrimony.

-the houses are built on an allotment kept until the present, although altered in the Banatului Street, marked on 1773, existence of the construction on this lots being sustained from the *allotment plan* from 1776

-the houses from nr.13 and 15 keep value basements from architectural point of view (semi-cilindrycal arches in double bend shape)

- a problem is being raised from the eventual fragments of mural note by house nr 11- inquiries of parament are highly necessary here.

As a consequence, in the case of the realization of a new development of edifices, the buildings demolition from the Andrei Şaguna Street, can in our opinion as a procedure not be engaged. Considering the existence of some buildings with a volumetric analysis coming out of the stair from the contact zone between the actual allotment of the streets Andrei Şaguna and Banatului, I rather have the opinion that the buildings toward the street should be reconditioned, in the cas it is possible, the upper floor of this with one more level and cockloft, and the demolition of the building from the allotment behind, obviouslz with keeping the owner of the allotments.

Very problematic seems to be, in the conditions of the insular carriageable area and of the big traffic on this principal passage in the city, the constructions of a car parking.

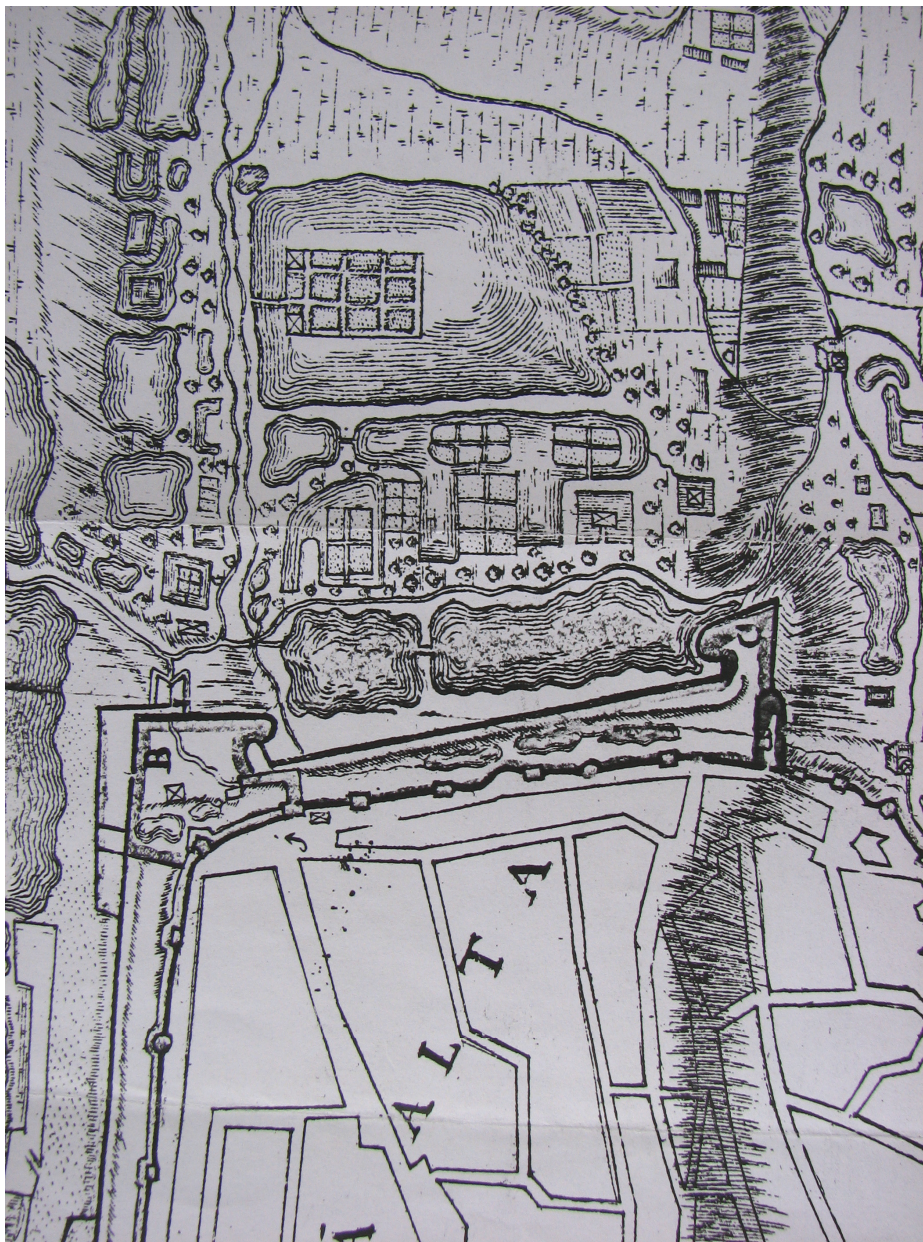


Fig. 1. The Sibiu plan by Giovanni Morando Visconti-1699, the vest zone of the citadel, ASTRA Parc-Saguna-Banatului. You can notice the lakes and the small lakes from the studied zone.

AN ARCHITECTONICAL-HISTORICAL STUDY FOR THE REMODULATION PROJECT OF THE HOUSES ON
THE ANDREI ȘAGUNA STREET NO. 11, 13, 15 FROM SIBIU



Fig. 2. Sibiu - allotment plan - 1776. You can remark all of the 14 allotments from the vestic aspect from street Saguna and 19 on Dealului (south aspect situated in the out study area).
Between this 8 allotments on Saguna street and 13 on Dealului street contains construction, sometimes even 2 on allotment.

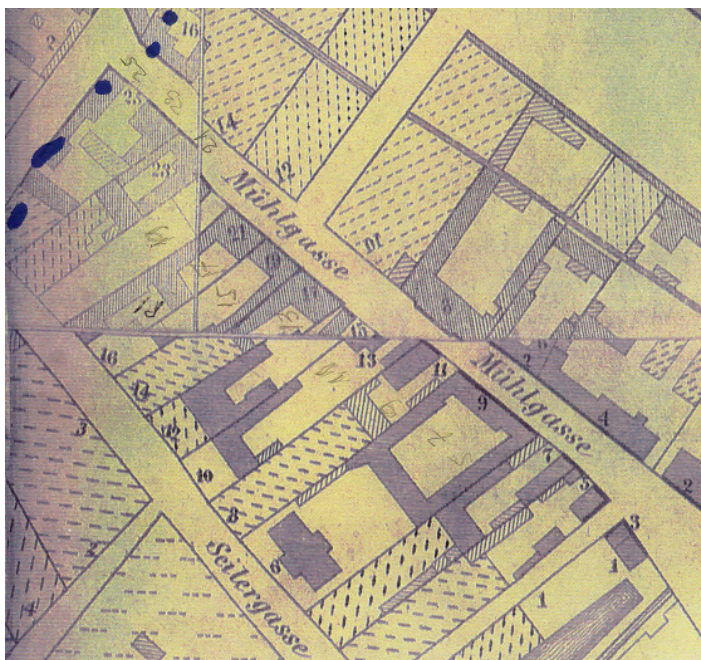


Fig. 3. Sibiu. City plan from 1875, detail-square Tribunei-Banatului.



Fig. 4. Sibiu, Şaguna str. 11,13, 13,17.

AN ARCHITECTONICAL-HISTORICAL STUDY FOR THE REMODULATION PROJECT OF THE HOUSES ON
THE ANDREI ŞAGUNA STREET NO. 11, 13, 15 FROM SIBIU



Fig. 5. Sibiu, Şaguna str. 13-15.



Fig. 6. Sibiu, Şaguna str. 11, courtyard.

ALEXANDRU MIHAI

PETRA RAU*

Das Werk des rumänischen Bildhauers Alexandru Mihai hat bislang in seiner Heimat noch nicht die Beachtung gefunden, die es verdient. Dies liegt vor allem an der Zeit der Diktatur in Rumänien von 1945 bis 1989 und an der damaligen Unmöglichkeit, ein selbst bestimmtes, öffentliches Künstlerleben ohne Kontrolle der kommunistischen Partei zu führen. Alexandru Mihai emigrierte aus diesem Grund 1986 in die Bundesrepublik Deutschland, nachdem seine Frau und sein Sohn bereits zwei Jahre zuvor auf einer Auslandsreise dort geblieben waren. Damit begann sein bis dahin geschaffenes Werk in Rumänien zu verblassen und in Vergessenheit zu geraten.

Alexandru Mihai wurde am 3. November 1934 in Husi (heute Judetul Vaslui), in Moldova, Rumänien geboren. Er war das jüngste von sechs Kindern von Vasile Mihai, eines Majors der rumänischen Armee im Ruhestand und einer Lehrerin, Alexandrina Mihaescu. Die Familie war in Husi nicht heimisch, der Beruf des Vaters hatte sie dorthin geführt. Er war als Kommandant stationiert und blieb nach seiner Pensionierung in dem Städtchen unweit der Grenze nach Moldova. Alexandrus Kindheit in der beschaulichen Kleinstadt verlief zunächst glücklich, bis die Wirren des Zweiten Weltkriegs die Familie zur Umsiedelung und Trennung zwangen. Das Gymnasium, die Arbeitsstätte von Mihais Mutter, wurde nach Aiud verlegt, so dass Alexandrina Mihai mit allen sechs Kindern umziehen musste. Der Vater blieb allein in Husi zurück, da er bereits Pensionär war. Als die Lage es erlaubte, kehrten später Ehefrau und Kinder zu ihm nach Husi zurück.

Die politischen Umwälzungen in Rumänien durch die kommunistische Revolution nach 1944 und die Tatsache, dass der Vater dem falschen Regime gedient hatte sowie seine eher großbürgerliche Herkunft, brachten der Familie zunächst große Nachteile und Verfolgung. Der Umstand, dass Alexandrus älterer Bruder Marius in Husi der UTM (Uniunea Tineretului Muncitori) angehörte, schützte seine Eltern und Geschwister möglicherweise vor weiterer Verfolgung. Sein ältester Bruder Mircea saß dennoch als politischer Gefangener sieben Monate im Gefängnis.

* Artist/Painter, e-mail: mihaica@web.de

Ein Mithäftling und Freund Mirceas war der Kunstmaler Corneliu Baba (*1906 Craiova, †1997 Bukarest). Diese Freundschaft führte später dazu, dass Alexandru Mihai Model stand für Babas Zeichnungen und Illustrationen von Sadoveanus Figur *Mitreă Cocor* und er sich für die Welt der schönen Künste zu interessieren begann. Entgegen des elterlichen Rats entschloss er sich als Jugendlicher, die unsichere Laufbahn eines Künstlers einzuschlagen.

In Husi hatte er zunächst von 1940 bis 1944 die Grundschule besucht, dann 1945 bis 1949 das örtliche Gymnasium. 1949 wechselte er an das Kunstlyzeum in Jasi, welches er mit dem Abitur abschloss. Seine Lehrer dort waren die Maler und Graphiker Petre Hirtopeanu (*1913 Dângeni, Kreis Botoșani, Rumänien, †2001 Frankfurt am Main)¹ und Nicolae Popa (*1901 Vaslui, †1962 Iasi)². Mihai war jedoch von der Plastik begeistert und so führte ihn sein Wunsch, Bildhauer zu werden in das Atelier des Bildhauers Eftimie Barleanu / Iftimie Bârleanu (*1916, im Dorf Măzănăești, Kreis Suceava, †1986 Iasi).³ Barleanu hatte zunächst eine Ausbildung an der Kunsthandwerkerschule (Holzbildhauerei) in Campulung von 1929 bis 1934 genossen, wo er besonders die Klassen von Ion Pășlea (*1869, †1952) besuchte, bevor er an die Kunstakademie in Iasi wechselte, wo er bei Ion Irimescu (*1903 Arghira, comuna Preutești, †2005 Fălțiceni) seine Ausbildung 1945 abschloss. Nach seinem Studium wurde er selbst Lehrer am Institut für Schöne Künste in Iasi. Er war dort Mitglied und später Präsident der Nationalen Künstlerunion.

Von Barleanu lernte Mihai die Grundlagen der Bildhauerei und vor allem, mit verschiedenen Materialien zu arbeiten, deren Eigenschaften zu schätzen und für sich zu nutzen. Sein Lehrer Barleanu nahm an zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland teil. Er bereiste auch das Ausland, um seine Kunst zu vervollkommen und neue Eindrücke zu gewinnen. Später wurde er der Schöpfer des Reiterstandbildes von Stefan cel mare bei Suceava (1977).

Alexandru Mihai wollte nach dem Abitur studieren. Iasi erschien in künstlerischen Dingen zu beschränkt und für die weitere Ausbildung zu provinziell.⁴ Außerdem wurde 1951 die Kunsthochschule geschlossen und viele der Professoren nach Cluj beordert. Alle Lehrer rieten Mihai, sich für sein Studium nach Bukarest, in die Metropole zu wenden, wo die Bildhauer Constantin Baraschi (*1902 Câmpulung,

¹ Hans Vollmer, *Artists 1953*, Seite 382 Abb. Hirtopeanu, Petre, rumän. Maler.

² Tudor Octavian, *Pictori români uitați, Nicolae Popa*, S.142/143, Editura Noimediaprint, București 2003.

³ Emil Satco, *Enciclopedia Bucovinei*, Ed. Princeps Edit, Iași 2004.

⁴ Zur Kunstszene in Iasi 1910-1930 siehe: Magda Carneci, *Academia ieseana de belle-arte in perioada interbelica*, in: "Arta" 29, nr. 1, 1982, S.8 und Georgeta Podoleanu (Hg.), *Iași in arta plastica*, Muzeul de Arta, Iasi 1974 (Ausstellungskatalog).

†1966 Bukarest), Cornel Medrea (*1888 Miercurea Sibiului, †1964 Bukarest)⁵ und Boris Caragea (*1906 Balcic, Bulgarien, †1982 Bukarest)⁶ wirkten.

Mihai war kein Anfänger, sondern ein bereits künstlerisch tätiger junger Mann mit dreijähriger praktischer Erfahrung, und so war es für ihn nicht leicht, wieder in die Rolle eines Schülers zu schlüpfen und sich Dinge neu erklären zu lassen. Bei seiner ersten Aufnahmeprüfung 1953 fiel er durch. Er kehrte nach Iasi zurück, um ein weiteres Jahr im Atelier von Barleanu zu arbeiten. Noch vor seinem Hochschulstudium nahm er an der Kunst- und Skulpturausstellung in Iasi teil und präsentierte drei Arbeiten, die er kurz zuvor gearbeitet hatte und die seine Ambitionen als Bildhauer unterstrichen.⁷

Als er im darauffolgenden Jahr die Aufnahmeprüfung bestand, erhielt er jedoch keinen Platz in der Bildhauer-Klasse. Mac Constantinescu (*1900 Berlin, †1979 Bukarest), ein Freund des Bildhauers Baraschi und Professor an der Kunsthochschule im Bereich Keramik, überzeugte ihn, in den Bereich Keramik zu wechseln. Auch dort wurde monumentale Plastik gelehrt, nur in einem anderen Material. Mihai sagte dies zu. Es war eine Chance, einen Werkstoff kennen zu lernen, den er aus seiner Ausbildungszeit in Iasi noch nicht kannte. So wurde Mihai 1954 in Bukarest am Institut für Bildende Künste *Nicolae Grigorescu* angenommen, um Kunstkeramik zu studieren.

Mac Constantinescus eigentlicher Geburtsname war Mihail Filip. Als Bildhauer arbeitete er unter seinem Künstlernamen. Er hatte zunächst die Schule für schöne Künste in Bukarest besucht, danach ging er nach Paris, um an der *École des Beaux-Arts* und der *École du Louvre* zu studieren. An der Sorbonne besuchte er außerdem Vorlesungen in Kunstgeschichte und arbeitete praktisch an der Porzellanmanufaktur in Sèvres. Zeit seines Lebens wirkte er nicht nur im Bereich der Skulptur, sondern auch des Kunstgewerbes, Kostüms und Bühnenbilds. Letzteres vor allem für das Ballett, da er seit 1926 mit der Ballerina Floria Capsali verheiratet war. Während seiner Pariser Zeit kam er auch in engere Bekanntschaft mit Constantin Brancusi (*1876 in Hobița, Rumänien; † 1957 in Paris), in dessen Atelier er für einige Jahre arbeitete. Brancusis Stil und Gedanken über die Einfachheit der Kunst beeinflussten ihn nachhaltig, wie überhaupt Brancusi zum übermächtigen Vater für die rumänische Plastik wurde, dessen Stil und Formgebung sich bis heute kein rumänischer Bildhauer entziehen kann.

⁵ Siehe: Tudor Vianu, *Medrea*, Bukarest 1935; K. H. Zambaccian, *Medrea*, Bukarest 1958.

⁶ Pavel Amelia, *Boris Caragea*, Editura Meridiane, 1970.

⁷ *Katalog der Kunstausstellung in Iași 1953: Sfatul Popular al Regiunii Iași Sectiunea Arta, Uniunea Artistilor Plastici din RPR Filiala Iași, Catalogul Expozitiei Inter-regionale de Stat Artelor Plastice*, 23 Octombrie-20 Noembrie 1953, Salile Muzeului de Arta Plastica-Iași, letzte Seite (ohne Nr.) Sculptura: Mihai Alexandru.

Brancusi und neben ihm viele rumänische Bildhauer profitierten von der Tatsache, dass Rumänien sich vor allem in den ländlichen Regionen eine sehr vielfältige Folklore bewahrt hatte, deren Sitten und Gebräuche teilweise noch auf die Zeit der römischen Besatzung zurückverfolgt werden können. Die Volkskunst schließt Holzschnitzereien, Keramiken, Webkunst, traditionelle Kleidung, Tänze und einen sehr reichhaltigen Bestand an Volksliedern ein. Mit dem Einsatz von Holz als wichtigem Baumaterial entstand eine reiche Holzschnitzkunst, die heute noch an vielen alten Gebäuden auf dem Land angetroffen werden kann. Brancusi und andere schöpften immer wieder aus diesem Schatz an Formen mit spiritueller Bedeutung. Neben der afrikanischen Volkskunst liegen hier die Wurzeln seiner modernen Plastik.

1931 bis 1933 war Mac Constantinescu in Rom an der rumänischen Akademie. Zurückgekehrt nach Bukarest wurde er Professor am Institut für Schöne Künste. Er unterrichtete Kunst nach seinem eigenen Leitbild, vor allen Dingen in ihrer praktischen Anwendung. Nicht das singuläre erhabene Kunstwerk stand im Mittelpunkt seines Unterrichts, sondern die praktische Anwendung der Kunst im Alltag, als auch die Durchdringung der Kunst in Bereiche der Angewandten Kunst, wie eben in der Keramik, im Kostüm, in Mode und Bühnenbild. Die zweite Professorin und Lehrerin von Alexandru Mihai am Institut war die Bildhauerin und Keramikerin Zoe Bicoianu (*1910 Transsylvanien als dieser Landesteil zu Österreich-Ungarn gehörte, †1987 Bukarest). Sie hatte 1937 in Frankreich an der Schule für Schöne Künste bei André Lhote (*1885 Bordeaux, †1962 Paris) studiert und an der rumänischen Akademie in Rom ihre Studien vollendet. Bereits während seines Studiums konnte Alexandru Mihai als Assistent mit ihr einen großen Denkmalsauftrag ausführen.

Beide Professoren waren sehr prägend für die frühen Arbeiten Alexandru Mihais und sind in seinem Werk durchgängig spürbar. Beide Professoren waren im Ausland ausgebildet worden und hatten sich an den internationalen Stilrichtungen der Skulptur in der Folge des Kubismus, auch des Surrealismus geschult. Zurückgekehrt nach Rumänien mussten sie sich nach dem Zweiten Weltkrieg natürlich der ideologisch begründeten Stilrichtung des sozialistischen Realismus beugen. Mit starker Wirklichkeitsnähe und dem Fehlen von Abstraktion und Ästhetisierung sollte das Arbeitsleben und der Alltag der sozialistischen Arbeiter dargestellt werden. Diese Stilrichtung war bereits 1932 vom Zentralkomitee der KPdSU als Richtlinie für die Produktion nicht nur von Malerei und Skulptur sondern auch für Literatur und Musik beschlossen worden. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde sie auf das gesamte sowjetische Einflussgebiet ausgedehnt. Aber Alexandru Mihai hatte Glück: nach dem Tode Stalins 1953 lockerten sich die Vorgaben etwas, und zaghaft begannen die internationalen Stile und Formen in der rumänischen Kunst wieder einen

offiziellen Platz einzunehmen. Jedoch waren die internationalen Vertreter der damals modernen Skulptur in Rumänien kein Thema. Weder Pablo Picasso, noch Aristide Maillol, die in Paris einen neuen Stil in der Skulptur beschriften, noch Alexander Archipenko, Raymond Duchamp-Villon oder Rudolf Belling noch Umberto Boccioni sowie deren Wegbegleiter und Nachfolger wie Jean Arp, Henry Moore, Marino Marini, Alberto Giacometti u. v. a. spielten in der Ausbildung der jungen rumänischen Bildner eine Rolle. Am Institut (Kunstakademie) in Bukarest lehrte man noch einen sehr indoktrinierten und dadurch eingeschränkten Blick auf die zeitgenössische Kunst. Ein besonderer Glücksfall war der rumänisch-französische Bildhauer Constantin Brancusi, der als Landsmann natürlich niemals aus dem Blickfeld der rumänischen Kunst wegzudenken war und dessen Werke sich nicht nur im Ensemble von Targu Jiu, sondern auch in zahlreichen plastischen Arbeiten in Museen in Bukarest und in Craiova befanden. Gerade Brancusi hatte durch die Reduktion der Form die gesamte Skulptur revolutioniert, ohne sich dabei jemals an eine der zahlreichen Strömungen innerhalb der modernen Bildhauerei, wie dem Kubismus, Surrealismus oder Dada anzuschließen.

Die Lehre an der Bukarester Kunstakademie war ganz auf die rumänischen Bildhauer in der Nachfolge Brancusis ausgerichtet: Mac Constantinescu und Zoe Baicoianu hatten sich jemals ganz von ihren leichten und kubischen Stil abgewandt, auch wenn sie sich bei offiziellen Aufträgen dem vorgeschriebenen Kunstdiktat anpassen mussten. Mac Constantinescu kannte zudem Brancusis Gedanken und seine Arbeitsweise aus erster Hand und konnte dieses Wissen an seine Studenten weitergeben. An einen Auslandsaufenthalt in Paris oder Rom war für die Studenten hinter dem Eisernen Vorhang nicht zu denken. Aber praktische Arbeiten, sogenannte Praktika, waren vorgeschrieben. Alexandru Mihai verbrachte sie in Cluj, Sighisoara und Tarnaveni, um sich in den Keramiktechniken zu schulen.

In Bukarest suchte Alexandru Mihai wiederum ein Atelier, wo er sowohl nützliche Erfahrungen mit bereits etablierten Bildhauern sammeln, als auch seine eigenen Arbeiten umsetzen konnte. Über gemeinsame Bekannte und Lehrer aus Iasi, vor allem der Bildhauer Bujor⁸, konnte Alexandru Mihai den Kontakt zum Bildhauer Gavril Covalschi (*1925 Gemenea, județul Suceava, †2012 Bukarest) herstellen. Dieser besaß ein Atelier in Bukarest, das er sich mit einem anderen Bildhauer teilte. Er war in Cluj am Institutul de Arte Plastice Ion Andreescu in der Klasse von Professor Ion Irimescu ausgebildet worden. Bei letzterem hatte bereits Mihais Lehrer in Iasi Iftimie Bârleanu studiert. Covalschi machte 1952 bei Irimescu in Cluj seinen Abschluss. Ein Jahr später setzte er seine Studien in Bukarest am Institut *Ion Grigorescu*

⁸ Später als Steinmetz bei Fondul Plastic tätig.

fort. Covalschi hatte ein Stelle im Ministerium für Kultur inne gehabt und daher gute Beziehungen. Er führte ein mit Aufträgen gesegnetes Atelier in Bukarest, und ihm gelang es, immer wieder größere Staatsaufträge an sich zu ziehen, für deren Ausführung er sich vielfach der Hilfe anderer Bildhauer bediente. Covalschi konnte immer fähige Studenten und Assistenten gebrauchen, so dass ihm der junge Student aus Iasi willkommen war.

Alexandru Mihai war bereits während seines Studiums bei der Ausführung solcher Denkmäler beschäftigt, z.B. bei der Umsetzung und Ausführung des Helden Denkmals in Arad 1960. (siehe Abbildung 1) Zu Covalschi entwickelte sich auch eine engere, persönliche Beziehung.

Der zweite Bildhauer im Atelier war der aus Iasi stammende Ion Damaceanu (*1924), der nicht Kunst studiert hatte, sondern ursprünglich Flieger gewesen war und eine Militärlaufbahn eingeschlagen hatte. Auf Grund zahlreicher Beziehungen in die höchsten Kreise des Militärs⁹ und der kommunistischen Machthaber, war er nach seiner aktiven Karriere als Flieger in die Kunstabteilung des Militärs versetzt worden. Von dort aus machte er sich schließlich selbständig und bezog mit Covalschi ein eigenes und unabhängiges Atelier.

In diese Zeit fiel auch die Arbeit an der monumentalen Gruppe von Helden des Vaterlandes. Die Skulpturengruppe wurde von einer ganzen Reihe von Bildhauern gearbeitet, neben Damaceanu und Zoe Baicoianu waren auch Marius Butunoiu (*1919 Turtucaia, †1999 ebd.)¹⁰ und Theodor N. Ionescu beteiligt. Obwohl Mihai im Atelier von Damacianu arbeitete, war es der Bildhauer Butunoiu gewesen, der Mihai zur Mitarbeit eingeladen hatte. Butunoiu hatte zur Ausführung einer eigenen Skulptur das Atelier von Covalschi und Damacianu genutzt und dabei den jungen Bildhauer kennen gelernt. Alexandru Mihai durfte daraufhin ein Relief zum Denkmal beisteuern.¹¹ Hierbei lernte Mihai den an vielen Projekten beteiligte Gipsgießer Vasile Barabas kennen.¹²

Neben der Hilfe bei größeren Aufträgen anderer, schon etablierter Bildner, konnte Mihai im Atelier eigene Skulpturen ausarbeiten. Sie zeigen ganz unterschiedliche Stile und sind aus den verschiedensten Materialien. Mihai arbeitete zahlreiche freie Arbeiten völlig abstrakt. Kubistische Formen der klassischen Moderne sind zu sehen. Die Formen sind angenehm glatt geschmiegelt, nirgends bleibt das rohe Holz stehen. Die Arbeiten stehen in der Nachfolge von Constantin Brancusi und natürlich Mihais

⁹ Damaceanu war eng mit General Dumitru Damaceanu verwandt.

¹⁰ Alina Ioana Șerbu, *Marius Butunoiu*, Editura Meridiane, 1983 (Monographie).

¹¹ Das Denkmal wurde am 17. August 1957 in Anwesenheit der Nationalen Verteidigungsuniversität Carol I. vor der Militärakademie in Bukarest aufgestellt.

¹² Vasile Barabas arbeitete später als Bildhauer bei Fondul Plastic.

Lehrern Mac Constantinescu und Zoe Baiconianu. Aber auch andere zeitgenössische rumänische Bildhauer regten Mihai zu neuen eigenen Kunstwerken an. Ein Kopf eines Hirten von Ion Jalea (*1887, Casimcea, județul Tulcea – +ebd.1983) aus dem Jahre 1938 (heute in Bukarest, Muzeul de Arta) inspirierte Mihai zum Porträt eines Mannes aus Oas. Während Jalea der Volkskunst in der Dobrudscha eng verbunden war und seine Arbeit in Bronze gießen konnte, fertigte Mihai seinen Kopf als Bauern aus dem entgegengesetzten Teil Rumäniens und in grober Manier aus Kalkstein.

Gießkeramische Arbeiten aus dieser Zeit stellen stark abstrahierte Personen dar. Jeweils zwei Personen bilden eine Einheit. Ihre Körper sind so stark in der Form reduziert, dass sie weder Köpfe noch Arme, noch Füße haben. Ihre Form erinnert hingegen an Flaschen oder Vasen. Die serielle Zusammenstellung der Doppelfigur unterstützt diesen Eindruck.

Eine Holzarbeit aus den 1960er Jahren, die ein sich umarmendes (Ehe-)Paar darstellt, ist eng an Constantin Brancusis berühmten Kuss angelehnt. (siehe Abbildung 2).

Andere Arbeiten zeigen deutlich die offizielle Staatskunst, den sozialistischen Realismus. Es sind vor allen Dingen Entwürfe für monumentale Denkmäler: einen Arbeiter(?) mit erhobener Fackel, ein weiterer Arbeiter, der beide Arme zum Siegesjubel erhoben hat und ein Ehepaar. Ein besonderes Interesse hat Mihai an Körpern und vor allem an Porträts. Dabei stellt er keine konkreten Personen dar, sondern widmet sich immer wieder den leicht abstrahierten, ebenmäßigen Zügen junger Mädchen. Gelegentlich ist der Körper modelliert, zeigt aber ebenso gleichmäßige Formen wie das Porträt. Die Physiognomie wird in geometrische Formen und Linien übersetzt, die das Bildnis stilisieren. Die Bildnisse erinnern dabei stark an die Volkskunst. Die Porträts selbst scheinen vermeintlich afrikanische oder sogar asiatische Frauenbilder zu sein. In Wahrheit rührt dieser Eindruck von der Reduktion der Form auf die Merkmale, die allen Menschen eigen sind. Einen starken Einfluss auf diese Werke Mihais hatte seine Ehefrau Florentina. Ihre Familie stammte aus Transsylvanien, sie war mit der Volkstradition fest verwurzelt. In ihren Arbeiten erscheinen immer wieder Mädchen in transsilvanischer Volkstracht. Vielfach zeigt sie auch nur die Köpfe der Mädchen, umgeben von altertümlichen geometrischen Mustern. In den Arbeiten seiner Frau scheint für Alexandru Mihai eine große und immer gegenwärtige Quelle und Anregung für seine plastischen Porträts zu liegen.

Viele seiner Modelle aus den 1960er Jahren sind in Holz (Nussbaum) gearbeitet. Daneben gibt es gegossene und modellierte Arbeiten in Gips, Ton, Zement und Metall. Ebenso finden sich Werke, die in Stein gehauen sind, vor allen in Travertin, einem Kalkstein.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass Mihai damals schon zahlreiche Techniken und Materialien als Bildhauer beherrschte und zugleich neugierig war auf die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der unterschiedlichen Werkstoffe.

Stilistisch ist deutlich ein gewisser Zwiespalt zu bemerken zwischen dem offiziellen sozialistischen Realismus und der an der internationalen Kunst in der Nachfolge des Kubismus orientierten Avantgarde. Während seines Studiums und während der Arbeit im Atelier von Damaceanu und Covalschi musste Alexandru Mihai viele Arbeiten im Stil des sozialistischen Realismus ausführen. Mihais Interesse und Leidenschaft galt dennoch eindeutig der Abstraktion und der Reduktion der Form. Das war der künstlerische Ausdruck, den er suchte. Er wollte zum eigentlichen Wesen der Dinge zurück, in der Nachfolge von Brancusi, der ihm von seinem Lehrer Mac Constantinescu in besonderer, persönlicher Weise nahe gebracht worden war.

Der Aufenthalt im Atelier von Covalschi und Damaceanu hatte auch Schattenseiten: Neid über die frühen praktischen Erfahrungen des jungen, talentierten Bildhauers ließen sie Alexandru Mihai das letzte Studienjahr sinnlos wiederholen, da ihm, der seit jeher in den verschiedensten Ateliers praktisch gearbeitet hatte, für das Studium unerlässliche Praktikumsnachweise nicht anerkannt worden waren. So schloss er sein Studium erst 1961, ein Jahr später als vorgesehen, mit dem Diplom ab. Im selben Jahr zeigte er erste Arbeiten auf der Kunstaussstellung in Bukarest. In den folgenden Jahren 1962/1963 war er sowohl auf der Ausstellung der Jugend, als auch auf der Kunstaussstellung vertreten.

Im Sommer 1962 arbeitete Mihai für ca. zwei Monate im Atelier von Gheorghe Stanescu (*1881 Oltenița, †1967 Bukarest), der damals bereits 82 Jahre alt und noch für die rumänische Münzprägeanstalt tätig war. Während seines Atelieraufenthalts bemerkte Mihai einen Nachbarsjungen und begann ein Porträt des Kindes. (siehe Abbildung 3) Die Arbeit blieb ein nicht weiter ausgeführtes Tonmodell. Der Kinderkopf zeigte Züge des akademischen Klassizismus von Stanescu. Allerdings verzichtete Mihai auf jede Steigerung oder Typisierung des Kindes. Die Arbeit erinnerte durch diese Leichtigkeit an die realistischen Porträts von Zoe Baiconianu. Sie lässt zudem vermuten, dass Alexandru Mihai sich mit dem Gedanken trug, eine Familie zu gründen.

Mihai brachte die Arbeit zur Künstlerunion, um sie bei einer der nächsten regionalen oder kommunalen Kunstaussstellungen zeigen zu können. Das Werk wurde jedoch abgelehnt. Alexandru Mihai holte das Porträt leider nicht wieder ab, so dass die Arbeit heute verschollen ist.

Mihai hatte noch während seines Studiums im Jahr 1958 seine Studienkollegin Florentina Bonta geheiratet, 1963 wurde der gemeinsame Sohn Calin geboren. Der Bildhauer Covalschi wurde Taufpate. Die kleine Familie wohnte in einer Zweizimmerwohnung in Buftea, in unmittelbarer Nähe zu den Kinostudios, wo Mihais Ehefrau als Szenographin tätig war.

1964 wurde Alexandru Mihai Assistent an der Fakultät für Keramik, Glas, Metall am Institut für Bildende Künste in Bukarest. Mac Constantinescu hatte sich für den jungen Bildhauer verwandt. Mihai wurde zunächst für Komposition und Übertragungstechnik in Keramik zuständig. Er hatte eine Familie und musste für ein sicheres Einkommen sorgen. Eine Universitätskarriere versprach es, zum einen im sonst eher unsicheren Künstlerberuf, zum anderen schätzte Mihai den Umgang mit den Studenten, von denen er sich immerfort neue Ideen im künstlerischen Austausch versprach.

In dieser Zeit war Mihai weiterhin für andere Bildhauer bei der Umsetzung und Ausführung von Denkmalsarbeiten tätig. 1964 erhielt der Bildhauer Vida Gheza (*1913 Baia Mare, †1980 ebd.) und der Architekt Anton Damboianu den Auftrag zu einem Denkmal für die gefallenen rumänischen Helden des Zweiten Weltkriegs (Monumentul ostarului roman), welches in Carei aufgestellt werden sollte. Mihai war mit einigen anderen Künstlern, unter denen sich wiederum der Gipsgießer Vasile Barabas befand, in Bukarest mit dem Guss in Gips und der Vergrößerung beschäftigt.

1968 stellte Mihai wieder Arbeiten auf der Bukarester Kunstaussstellung aus. Mit weiteren Lehrern zum Beispiel dem Kunstkeramiker Florian Lazar Alexie (*Livezile, Dolj, 1938) des Instituts nahm Alexandru Mihai an einem Austausch der Universitäten in Perugia teil. Bald erhielt er eigene Aufträge zu Bildhauerarbeiten. So führte er 1969 die Büste des Woiwoden *Matei Basarab* in Stein aus. Die Büste ist als Teil eines Doppeldenkmals vor dem Kloster Stelea gedacht. Die zweite Büste zeigt den Woiwoden *Vasile Lupu* und wurde von Veturia Ilica gefertigt. (siehe Abbildung 4)

Beide Porträtbüsten sind realistisch gearbeitet. Allerdings fehlt ihnen die Übersteigerung durch ein sozialistisch-realistisches Pathos der Vaterlandshelden. Das Tonmodell aus dem Atelier Alexandru Mihais zeigt ganz weiche Züge. Der Woiwode ist in der zeitgenössischen Tracht mit Turban und Federn, einem langen Bart und Umhang, worunter weitere Gewänder angedeutet sind.

Das Gesicht ist nicht sehr individuell gearbeitet. Der Woiwode war schließlich eine historische Person, dessen individuelles Aussehen nicht so detailliert dokumentiert ist. Alexandru Mihai hat ihm tiefliegende Augen eines Mannes im fortgeschrittenen Alter verliehen sowie eine schmale Nase und ein ovales Gesicht. Matei Basarab trug zu Lebzeiten den Beinamen „der Schöne“.

Daran hat sich Mihai gehalten und das Gesicht sehr ebenmäßig gestaltet, was die Feinheit der Züge zur Geltung bringt. Mihais Liebe für Form und Abstraktion zeigt sich vor allem in der Gestaltung des Gewandes: Es ist stark symmetrisch angelegt. Der Gesamte Brustkorb ist ein gestalteter Halbkreis, wo oben halbkreisförmig der Bart eingefügt ist. Der Umhang bedeckt jeweils den rechten und linken oberen

Abschluss der Schultern. Das Untergewand folgt dieser Bewegung und wird ebenfalls mittig auf der Brust geteilt und fällt in zwei Halbbögen über die rechte und linke Seite, um den Blick auf ein Unterhemd freizugeben, ebenfalls mittig geteilt ist. Nur der mit zwei Federn geschmückte Turban fällt aus der Symmetrie heraus und setzt damit einen auflockernden Kontrast zur Gesamtkomposition. In der ausgeführten Steinbüste ist diese strenge Symmetrie teilweise aufgegeben worden, dafür zeigt das Gesicht wesentlich detailreichere Züge, die genauer ausgearbeitet sind.

Matei Basarab wirkt fleischiger, die Augen sind plastisch ausgearbeitet, ohne gebohrte Pupillen. Die Wangen sind stark eingefallen, um das Alter anzudeuten. Die Gesichtszüge wirken insgesamt streng und verschlossen. Der Bart ist in kleine haarige Locken gelegt, die symmetrisch in vielen kleinen Wellen auf dem neuen Kragen aufliegend, der an Stelle des Umhangs auf den Schultern liegt. Das Halbrund der Brust ist zu Gunsten einer Hermenform aufgegeben worden. Dies war notwendig geworden, um die Büste ihrem Pendant (die Büste des Woiwoden Vasile Lupu) anzugleichen. Der kastenartige Aufbau wird durch einen rechteckigen Kragen abgeschlossen. Darunter wird wiederum der Umhang sichtbar, der über der Brust von einer Spange oder Brosche zusammengehalten wird. Der Umhang springt in einem nach unten geöffneten „V“ auf und zeigt darunter ein weiteres Gewand. Der Turban ist zu einer vollplastischen Kappe umgestaltet, die keinerlei Asymmetrie mehr zeigt. Damit wirkt die endgültige Fassung strenger und symmetrischer, auch erhabener. Die historisierende Form ist aber weit entfernt vom Stil des sozialistischen Realismus.

Eine andere Bildhauerarbeit wie das *Gebet*, ist ein formreduziertes, auf das Wesentliche konzentriertes Werk, das Innerste der Handlung zum Ausdruck bringend. Ein nur schematisch angedeuteter Mensch kniet und beugt sich gleichzeitig nach vorne. So entsteht eine Form, die abstrakt gesehen, viel Schönheit besitzt und doch einen realistischen Bezug hat.

1970 wurde der Bildhauer Mihai von staatlicher Seite zur Spezialisierung in die DDR nach Halle und Erfurt entsandt, um die Metallbearbeitung zu studieren und sich im Umgang mit der Emailtechnik zu schulen. Er blieb für einige Monate, ein Dolmetscher wurde ihm zur Seite gestellt, da Alexandru Mihai damals kein Deutsch sprach.

Zur gleichen Zeit nahm ihn die rumänische Künstlerunion als Mitglied in der Abteilung Bildhauer auf. Der Beitritt zur Künstlerunion vollzog sich spät und schwierig, da Alexandru Mihai dem Studienfach nach Keramiker war, aber der Bildhauersektion beitreten wollte.

Auch war er in diesem Jahr mit einer Arbeit auf der Bukarester Biennale vertreten, es ist die Holzskulptur *Strigatul zorilor*. (siehe Abbildung 5) Die Figur erscheint auf den ersten Blick archaisch. Das Holz ist grob gearbeitet, die

Oberfläche nahezu roh gelassen und nicht fein geschmirgelt. Schadstellen und Fehlstellen im Holz wurden gelassen wie sie sind. Sie zeigen das Urwüchsige im Holz und die Verletzungen, die das Material erfahren hat.

Der Schrei ist durch eine große, fast kreisförmige Aussparung im Holz dargestellt. Am oberen Ende sind, einem Hahnenkamm vergleichbar, einige Löcher gebohrt und Einkerbungen eingesägt. Der Hals ist lang und stark ausgebildet, was die Bewegung des Schreis unterstützt. Der Körper besteht nur aus einem einzigen Werkstück, welches vorne gerade abgeschnitten ist und nach hinten im Halbrund abbiegt. Auf der Unterseite ist eine bogenförmige Rundung eingeschnitten, welches die Bewegung der Oberseite aufnimmt. Die Arbeit wurde im Ausstellungskatalog abgebildet.¹³

Auch in den folgenden Jahren stellte Mihai Werke auf den nationalen Kunstausstellungen aus: 1972 und 1973 zeigte er Arbeiten auf der Kunstgewerbeausstellung und auf der Ausstellung anlässlich des Jahrestages der Revolution von 1848. Beruflich wechselte Alexandru Mihai 1972 am Institut für Bildende Künste zur Metallabteilung.

Privat baute er mit Hilfe eines befreundeten Ingenieurs einen Keramikbrennofen in das gemeinsam mit seiner Frau benutzte Atelier (Stirbei Voda 144/ Ecke Berzei) ein. Auch anderen Künstlern, zum Beispiel für Florian Lazar Alexie, fertigte er später Keramikbrennöfen für deren Ateliers. Auch lernte er durch den Bildhauer Damaceanu einen italienischen Ölhändler kennen, der sich für Kunst interessierte. Nazareno Cerreoni betrieb in der Nähe von Rom eine Olivenölfabrik. (siehe Abbildung 6) Der Handel brachte ihn nach Bukarest, wo er durch seine Liebe zur Kunst Ion Damceanu kennen lernte. Dieser brachte Cerreoni wiederum in Verbindung mit Alexandru Mihai und dessen Ehefrau Florentina. Cerreoni kaufte ihnen zahlreiche keramische Arbeiten ab, Platten, Vasen und Service, teilweise für seine eigene Sammlung, teilweise um sie in Italien weiterzuverkaufen. Er wurde damit eine Art *Impressario* in Italien für die Werke von Florentina und Alexandru Mihai.

Im Mai 1974 fand die erste Einzelausstellung in Bukarest in der Galerie *Simeza* mit 16 Arbeiten statt. Hierzu erschien ein Katalog¹⁴, mit einigen Abbildungen der ausgestellten Werke, die Eugen Lupu fotografiert hatte. Mihais Professor aus Studienzeiten und inzwischen ein Kollege am Institut schrieb ein einleitendes Vorwort.

¹³ Comitetul des stat pentru cultura si arta uniunea artistilor plastici din R.S. Romania, bienala de pictura si sculptura 70, abgebildet unter *Mihai Alexandru* (leider ohne Seitenzahl).

¹⁴ *Katalog der Galerie Simeza*, Bukarest 1974 (mit einem einleitenden Text von Mac Constantinescu).

Mihai zeigte in dieser Ausstellung ausschließlich abstrakte – oder doch formreduzierte Arbeiten. Fast alle waren aus Stein gearbeitet, nur drei von 16 Arbeiten waren aus Keramik gegossen. Der Bildhauer ließ diesmal die Bearbeitungsspuren am Material stehen und schliß nicht alles glatt und geschmeidig. Dies war unausweichlich, da der Stein zu porös war, um ihn glatt schleifen zu können. Mihai machte aus dieser Notwendigkeit eine Tugend. Die Formen erhielten durch die raue Oberfläche einen ursprünglichen, rustikalen Eindruck.

Neben den abstrakten Formen fanden sich drei Porträts in der Ausstellung. Ein Kopf ist sehr gestaucht, man könnte sagen, queroval gestaltet. (siehe Abbildung 7) Er zeigt eine typische Kopfbedeckung aus der rumänischen Volkstracht, die die rechteckige Form der gesamten Arbeit beschreibt. Durch die starke Stilisierung und den symmetrischen Aufbau könnte man das Porträt auch anderen volkstümlichen Traditionen zuordnen. Ein anderes Porträt stellt das weibliche Gesicht mit ausladender Haube und extrem verlängertem Hals dar. (siehe Abbildung 8) Die Streckung des Halses unterstreicht die Schönheit der Figur. Das dritte Porträt zeigt ein langes, schmales Gesicht. (siehe Abbildung 9) Auch hier ist das Gesicht von einer Haube umgeben, die an der Seite in stark abstrahierte Falten fällt. So sind durch die Porträts verschiedene geometrische Formen vorhanden, die in unterschiedlicher Weise ursprüngliche Formen mit den Traditionen der Volkskunst verbinden. Ein viertes Porträt ist auf eine eiförmige Form mit nur einem Auge und der Andeutung einer Nase reduziert. Um die Form ist unbehauener Stein stehen gelassen worden, der auch als Haube gedeutet werden kann. Oder als das Hervorschauen des Menschen aus der Urform, dem Stein selbst.

Andere Werke führten den menschlichen Körper in unterschiedlicher Abstraktion vor. Eine Figur stellte ein ganzfiguriges Frauenporträt dar. Der Umhang, der die Figur ganz umschließt, hat etwas Monumentales und lässt die Figur zu einer Stele werden. Erst auf dem zweiten Blick erkennt man den kleinen Kopf mit Schleier und den schmalen Körper unter dem aufspringenden Mantel. Eine andere Figur schien aus verschiedenen geformten Bauklötzchen zu bestehen. Auf Arme und Beine wurde verzichtet. Unter dem eingeschnittenen Kopf sind nur Schultern angedeutet, der Körper besteht aus einem Zylinder, darauf folgt ein halbrunder Abschluss, den man sowohl als Sockel, als auch als Füße sehen kann. (siehe Abbildung 10)

1975 entschied sich Mihai, zusammen mit seiner Frau in die Kommunistische Partei einzutreten. Dieser Entschluss erfolgte nicht aus politischer Überzeugung, sondern aus Notwendigkeit heraus. Alexandru Mihai konnte sich entsprechenden Forderungen seines beruflichen Umfelds nicht länger entziehen. Er wurde seit Jahren an der Universität nicht mehr befördert, weil er nicht Parteimitglied war.

Im gleichen Jahr später wurde er vom Institut für Bildende Künste zur Spezialisierung im Bereich Metallbearbeitung für drei Monate in die Tschechoslowakei entsandt, nach Prag und Liberec. Im gleichen Jahr wurde er Chef der Metallabteilung. Mihai hatte schon immer wieder kommissarisch den Metall-Katheder geleitet, während sich die jeweiligen Chefs auf einer Auslandsspezialisierung befanden, krank waren oder sich ins Ausland abgesetzt hatten. Mihai sollte dort die Schmuckbearbeitung und -herstellung einführen. Schmuckherstellung war in Rumänien nicht einfach. Gold und Silber standen unter staatlicher Kontrolle. Wer Schmuck herstellte, stand unter permanenter Aufsicht. Mihai hatte zuvor zusammen mit seiner Frau Florentina zahlreiche Emailarbeiten, die als Anhänger verkauft wurden, für die staatlichen Geschäfte *Fondul Plastic* gefertigt. 1975/76 stand Kupfer auf der Liste der eingeschränkt zugänglichen Metalle. Die Lage für den Künstler wurde zusehends schwieriger.

1976 erschien in Rumänien das damals einzige Künstlerlexikon, das zeitgenössische Maler, Bildhauer, und sonstige Künstler verzeichnete. Alexandru Mihai fand darin Erwähnung, wenn auch sein Geburtsdatum falsch angegeben wurde.¹⁵ Ein Jahr später ernannte man ihn zum „Edukativdirektor“ und schließlich zum Lektor. Vasile Draguț (*1928 Craiova, †1987 Bukarest) Kunsthistoriker und seit 1976¹⁶ Rektor und Professor am Institut de Arte Plastice *Nicolae Grigorescu* war nach der Emeritierung Mac Constantinescus der entscheidende Förderer von Alexandru Mihai, der bereits 1978 aus politischen Gründen seine Professur am Institut für Bildende Künste Bukarest kündigte. Nur drei Jahre nachdem er für seine Karriere Parteimitglied geworden war, musste er sich eingestehen, dass er nicht zum Karrieristen geboren war. Manche Dinge konnte er nicht mit seinem Gewissen vereinbaren, und dazu gehörte das Bespitzeln von Studenten. Fortan arbeitete er als freier Bildhauer und Keramiker in Bukarest. Seine Ehefrau Florentina Mihai war seit einigen Jahren als freie Künstlerin tätig und mit dem Verkauf ihrer Keramikarbeiten auch finanziell sehr erfolgreich. So fiel Alexandru Mihai der Entschluss seine Universitätslaufbahn aufzugeben etwas leichter, zumindest stand man nicht vor einem finanziellen Desaster.

Mit offiziellen Aufträgen, die gut bezahlt wurden, war nicht zu rechnen. Mihai strebte sie auch nicht mehr an, da ihm vielfach die darzustellenden Themen nicht behagten. Mehrfach war er von der Künstlerunion aufgefordert worden, Ceausescu zu porträtieren. Mihai hatte sich wiederholt damit herausgeredet, er arbeite abstrakt und könne solche Aufträge nicht zur Zufriedenheit erfüllen.

¹⁵ Kurzvita in: *Dictionarul artistilor români contemporani*, Octavian Barbosa, Bukarest 1976 (mit falschem Geburtsdatum).

¹⁶ Bis 1984 war Vasile Draguț Rektor und Professor am Institut in Bukarest, von 1976 bis 1987 zugleich Direktor des Kunstgeschichtlichen Instituts George Oprescu.

Auch die Materialbeschaffung wurde immer schwieriger. An Metall (Bronze) war ohnehin nicht zu denken, schöne Steine, gar Marmor, war den staatlichen Aufträgen vorbehalten. So mussten „freie Künstler“ immer sehen, wie sie selbst an Materialien kamen. Die relative finanzielle Unabhängigkeit, die sich Mihai und seine Frau durch den Verkauf von Vasen, Statuetten, Leuchtern, Servicen und Anhängern gesichert hatten, ermöglichte ihnen 1981 eine ausgedehnte Reise durch Italien, Frankreich, Deutschland und der Schweiz. Viele Freunde des Ehepaars Mihai glaubten, die Künstler würden diese Auslandsreise nutzen, um endgültig im Westen zu bleiben. Doch das entsprach nicht dem Wesen und den Absichten des Bildhauers und seiner Frau. Sie wollten im Ausland viele der bekannten Kunstwerke im Original sehen und sie konnten sich endlich mit allerlei Künstlerbedarf wie Pastell-, Ölfarben, Kreiden und Emailfarben, Keramikfarben, Pigmenten, Glasuren eindecken, Aquarellpapiere kaufen, Draht für den Brennofen bestellen und eine Vielzahl anderer Dinge, die in Rumänien gar nicht oder nur sehr schwer zu bekommen waren. Zur Sicherheit und als Faustpfand für das Regime blieb der Sohn Calin für drei Monate alleine in Bukarest zurück.

1984 fand die zweite Einzelausstellung Mihais in Bukarest in der Galerie *Caminul Artei* statt. Auch ein Katalog¹⁷ erschien wieder, mit zahlreichen Abbildungen von Lupu. Das einführende Vorwort hatte der befreundete Historiker Dinu Giurescu geschrieben.

Im Unterschied zur ersten Einzelausstellung waren die ausgestellten Arbeiten eher klein. Dafür zeigte Mihai 32 Arbeiten. Das Material war exquisiter geworden: Marmor, Aragonit, Alabaster, Quarz, einige wenige Werke aus Holz.

Durch den befreundeten Geologen Caranica erhielt Mihai genaue Kenntnis von den Steinen, die in Rumänien zu finden waren. Mihai reiste durch das Land, um in verschiedenen lokalen, sogar dörflichen Steinbrüchen Reste von schönen Steinen aufzukaufen. Dadurch gelangte er an ganz besondere Stücke, die jedoch nicht sehr groß waren.

Mihai reduzierte die Form immer weiter. Egal welches Thema er aufgriff, es wurde auf die Urform reduziert und in kleinstem Format auf den Punkt gebracht. Zugleich wurde die Kontur schwammiger, organischer. Die Oberfläche war in der Regel glatt poliert, so dass die Maserung und Schönheit des Werkstoffs, des Marmors oder des Aragonits in voller Pracht zur Geltung kam. Man glaubt verschiedentlich zu ahnen, dass die Formen und Muster des Steins den Künstler bei der Werkausführung geleitet haben.

¹⁷ *Katalog der Galerie Caminul Artei*, Bukarest 1984 (mit einem einleitenden Text von Dinu G. Giurescu).

Das Werk *Tanz* verzichtet auf Bewegung, verzichtet auf die tanzende Person und stellt nur das ausgebreitete Gewand dar. Es könnte ein Rock sein – oder ein Kleid oder Mantel, der sich beim Tanz dreht und schwingt oder von den Händen gehalten wird, um die Füße für das Tanzen frei zu haben. Egal welche Assoziationen dem Betrachter einfallen, auf den ersten Blick wird die Absicht und Aussage des Bildhauers deutlich.

Das gleiche gilt für die Form *Flamme*. Es ist die Stilisierung einer einzelnen Flamme (siehe Abbildung 11), eine schwach s-förmig gearbeitete Figur. Einfach und glatt geschliffen auf einem quadratischen schlicht weißen Sockel. Die Figur *Frucht* zeigt eine in zwei Teile geschnittene Form, die in ihrer Öffnung den Blick auf einen ebenfalls eiförmigen Kern freigibt.

So gar die im Werk Mihais häufig vorkommenden Porträts wurden weiter reduziert. Der Kopf zeigt Andeutungen von Augenhöhlen ebenso von Nase und Lippen. Der Hinterkopf, der Schädel ist weggelassen, keine Haube ziert das Porträt. So kann man nicht einmal entscheiden, ob es sich um das Porträt eines Mannes oder einer Frau handelt. Ein anderes Porträt zeigt eigentlich einen ganzen Körper. Die stark organisch geformte Figur hat einen runden, vom Leib durch einen breiten Einzug abgeteilten Kopf. Der Aragonit aus dem die Skulptur gefertigt wurde, weist eine starke Maserung auf, die das formal nur minimal gestaltete Kunstwerk belebt und dekoriert.

Die Situation für Mihai und seine Frau blieb angespannt. Verschiedentlich war die Securitate an sie herangetreten, ihren italienischen Freund Nazareno zu bespitzeln, Mihais Frau Florentina, die Kontakte zum diplomatischen Corps besaß, sollte dort Informationen beschaffen. Beides wurde abgelehnt. Daraufhin begann man Druck auf den Sohn der Familie Calin auszuüben. Sein Militärdienst stand bevor. Calin wurde in eine Einheit der Küstenartillerie versetzt, wo man ihn drangsalierte. Mit einer halb zertrümmerten Kniescheibe wurde Calin schließlich in ein Militärkrankenhaus nach Mangalia verlegt. Mihai und seine Frau begriffen, dass sie handeln mussten. Ehefrau Florentina reiste mit dem Sohn unter dem Vorwand, eine Ausstellung in Deutschland vorzubereiten, aus und blieb dort, wo sie für sich und ihrem Sohn politisches Asyl beantragte. Alexandru Mihai blieb als Pfand zunächst in Bukarest zurück. Eine besonders schwierige Zeit begann für ihn, getrennt von der Familie und von der Securitate bespitzelt. Freunde und auch einige Familienmitglieder zogen sich aus Angst vor sozialer Ächtung zurück. Erst 1986 durfte er im Rahmen der Familienzusammenführung ebenfalls nach Deutschland ausreisen. Die Familie ließ sich in Hanau, einer ehemaligen Garnisonsstadt im Rhein-Main-Gebiet, nahe bei Frankfurt am Main, nieder.

Dort suchte Alexandru Mihai rasch Anschluss an Künstler in Deutschland. Weniger als bei seiner Frau macht sich in seinem Werk die Entwurzelung und das Vertriebenensein bemerkbar. Bereits 1987 konnte er mit seiner Frau und anderen verfolgten Künstlern an einer Gruppenausstellung im *Wächtersbacher Kunstsalon* teilnehmen.¹⁸

Neben seiner Frau stellte er seine Werke in der Galerie Tschinkel in Goldbach und Aschaffenburg aus. Beim Sohn der Galeristin konnte er auch Steine und Holz bearbeiten, bevor er im Haus der Freundin Miza Harting in Bruchköbel bei Hanau eine Möglichkeit fand, im Untergeschoß ein Atelier zu beziehen. Durch den befreundeten Marmorhändler Wolfgang Thust¹⁹ erhielt er zahlreiche Abfallstücke, die beim Schneiden von Platten und Grabsteinen anfielen. Diese kleinere Marmorstücke konnte Alexandru Mihai in seinem improvisierten Atelier bearbeiten und einige wenige davon verkaufen. Stilistisch besann er sich auf seine Formen und den Ausdruck, den er aus Rumänien mitgebracht hatte. Die Kontur wurde wieder schärfer. Das Porträt und den Torso arbeitete Mihai noch in weiteren Varianten aus. Monumentale Arbeiten waren aus Platzgründen kaum möglich, standen hauptsächlich auch nicht mehr im Fokus von Mihais Interesse.

Durch die Revolution in Rumänien im Dezember 1989 änderte sich die Perspektive für Alexandru Mihai. Es schien plötzlich wieder möglich, in die Heimat zurückzukehren. Zunächst musste aber für viele Freunde und Verwandte in der Heimat Aufbauhilfe geleistet werden. Mihais Schwester Natalia in Husi sollte aus ihrer Wohnung geworfen werden, das Haus der Schwiegermutter in Feldioara bei Cluj drohte einzustürzen.

Da er vom Verkauf seiner Arbeiten in Deutschland nicht leben konnte, ließ er sich 1991 im neu eröffneten Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main als Aufseher einstellen. Er stand im Entrée des Museums, zuständig für die Kontrolle der Eintrittskarten und der Zählung der Besucher.

Nebenbei konnte er zum Jahreswechsel 1991/92 seine Arbeiten gemeinsam mit Ehefrau Florentina Mihai in der Ausstellung *Symbolik* in der Galerie der Kreissparkasse Schlüchtern zeigen.²⁰ Mihai wurde trotz der für seine Verhältnisse bescheidenen Aufgabe eine feste Größe im Museum²¹ und beeindruckte durch die Führung kleiner schwarzer Hefte, in denen er penibel die Besucheranzahlen nach Tagen und Uhrzeiten notierte. Als er 2004/2005 seinen Dienst quittierte, nahm das

¹⁸ Gelnhäuser Tageblatt vom 8. Oktober 1988: *Kunst als Ausdruck der Angst im Alltag Lohrhaupten. Künstler im Exil stellen aus.*

¹⁹ W. Thust KG (Hrsg.): *W. Thust KG. Natursteinwerk. 150 Jahre Schicksal des Natursteinunternehmens THUST. Ein Stück erlebte deutsche Geschichte.* Rheindruck, Boppard o.J. (1969).

²⁰ *Katalog zur Ausstellung Symbolik*, Kreissparkasse Schlüchtern 1991/92 (mit Abbildungen und Kurzvita).

²¹ FAZ vom 31. August 2002: *Hochinteressante Kollegen mit ganz speziellen Aufgaben*, S. 61 (mit Foto von Alexandru Mihai).

Museum diese Hefte in seinen Sammlungsbestand auf. Während seiner Tätigkeit wurde Alexandru Mihai 2003 selbst Teil eines modernen Kunstwerks, einer lebenden Skulptur. In der Ausstellung *Das lebendige Museum* präsentierte der italienische Künstler Massimo Bartolini (*Cecina 1962) die Arbeit *Double shell*. Sie bestand aus einer Perle, die Alexandru Mihai in der Handfläche hielt (sie war festgeklebt) und sie den Museumsbesuchern unaufgefordert und stumm zeigte.

2005 kehrte Mihai endgültig nach Rumänien zurück und ließ sich auf dem Land in Feldiora in der Nähe von Cluj-Napoca nieder. Nach und nach versammelte er dort zahlreiche Arbeiten aus seiner Zeit in Deutschland. Zeitgleich stand sein ehemaliges Atelier in Bukarest vor dem Abriss. Bei Mihais Weggang aus Rumänien 19 Jahre zuvor waren die meisten Skulpturen und Skizzen dort zurückgeblieben, weil er sie nicht hatte mitnehmen dürfen. Ein ehemaliger Student von ihm, Leon Mocanu, hatte das Atelier übernommen und soweit es ging, auf die Skulpturen acht gegeben. Das verhinderte allerdings nicht, dass im Laufe der Zeit einige Skulpturen aus dem Garten gestohlen wurden. Alexandru Mihais Sohn Calin machte sich mit einigen Freunden im Sommer 2006 daran, die Arbeiten, die teilweise beschädigt noch im Atelier und Garten standen, zu bergen. Mit einem kleinen Lastwagen wurden sie nach Feldioara transportiert. Sie stehen derzeit überall im Haus und Werkstatt verteilt. Alexandru Mihai ist weiterhin als Bildhauer tätig und arbeitet sowohl in Gips als auch in Marmor und Holz. Er strebt jedoch nicht mehr danach, seine Werke zu verkaufen, sondern verschenkt sie an gute Freunde oder behält sie als Zeugnisse seines Schaffens in seinem Atelier.

Alexandru Mihai

Născut la 03.11.1934 la Huși (județul Vaslui), trăiește actualmente la Frankfurt pe Main (Germania) și Feldioara (județul Cluj).

Sculptor și Ceramist.

1940-44 urmează Școala primară la Huși.

1945-49 urmează Liceul la Huși continuând din 1949 la Liceul de Artă din Iași unde îi are ca profesori pe Petre Hârtopeanu și Nicolae Popa. Tot aici susține examenul de bacalaureat.

1949-1953 lucrează în atelierul sculptorului Iftimie Bârleanu (1916-1986) din Iași și ajută la realizarea Monumentului Ostașului Sovietic din cimitirul "Eternitatea" de la Iași.

1953 expune trei lucrări proprii la Expoziția de Artă de la Iași.

1954-61 Studii și Diplomă la Institutul de Arte Plastice "Nicolae Grigorescu" din București la clasa Mac Constantinescu (1900-1979) și Zoe Băicoianu (1910-1987). În timpul studiului lucrează și în atelierelor lui Ion Dămăceanu (născut 1924) și Gavril Covalschi (1925-2012). Participă la realizarea Monumentului Eroilor Patriei, autori Ion Dămăceanu, Zoe Băicoianu, Marius Butunoiu și T.N. Ionescu, care se află în fața Academiei Militare din București. La Monumentul Eroului din Arad îl ajută pe Gavril Covalschi.

- 1958 se căsătorește cu artista plastică și colega de facultate Florentina Bonta.
- 1963 se naște fiul Călin.
- 1961-63 expune lucrări la Expozițiile de Artă ale breslei cât și la Expozițiile de Artă pentru Tineret din București.
- 1964 devine asistent la Institutul de Artă "Nicolae Grigorescu" din București, la catedra de ceramică-sticlă-metal, responsabil pentru compoziție și tehnica de transpunere în ceramică.
- În același an se alătură echipei care ridică Monumentul Ostașului Român de la Carei, creație a lui Vida Gheza.
- 1968 prezintă lucrări la Expoziția de Artă din București.
- 1969 realizează bustul din piatră al voievodului Matei Basarab din fața mănăstirii Stelea.
- 1970 devine membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România (UAP), primind un atelier în București împreună cu soția sa Florentina Mihai (Știrbei Vodă 144, colț cu Berzei) și este trimis de Institut la o specializare de lucru în metal și email la Halle și Erfurt (Germania Democrată). Expune la Bienala de la București.
- 1972 prezintă din nou lucrări la Bienala de la București și se mută la secția de metal din cadrul Institutului de Arte Plastice.
- 1973 expune la Expoziția de Artă colectivă și la Expoziția dedicată aniversării revoluției de la 1948.
- 1974 prima expoziție personală la Galeria Simeza din București (16 lucrări de sculptură, cu catalog). În același an este prezent cu lucrări și la Salonul de Artă de la București.
- 1975 este trimis de Institut la specializare în metal, metale prețioase și bijuterii la Praga. După specializare devine șef al secției de metal unde introduce creația de bijuterii.
- 1977 devine lector și este numit director educativ al Institutului de Arte Plastice.
- 1978 își dă demisia și părăsește Institutul din motive politice (oficial din motive de sănătate) continuând apoi activitatea de sculptor liber profesionist.
- 1984 a doua expoziție personală de sculptură la Galeria "Caminul Artei" (cu catalog).
- 1986 pleacă în Germania Federala pentru reîntregirea familiei (soția și fiul se stabiliseră deja din 1984 în Germania). Se stabilește cu familia la Hanau pe Main.
- 1987 participă la expoziția de grup a Salonului de Arta de la Wächtersbach.
- 1991-1992 expoziție personală "Symbolik", împreună cu soția sa, la Galeria de Artă a lui Kreissparkasse Schlüchtern.
- 1991-2005 este angajat ca ghid de sală la Muzeul de Arta Moderna (MMK) din Frankfurt, luînd parte în 2003, în cadrul aceluiași muzeu la expoziția "Muzeul Viu", împreună cu artistul italian Massimo Bartolini.
- 2005 se întoarce în România și se stabilește împreună cu soția Florentina Mihai la Feldioara în județul Cluj.



Abbildung 1. Gavril Covalschi bei der Arbeit am „Monumental Eroilor“ in Arad.

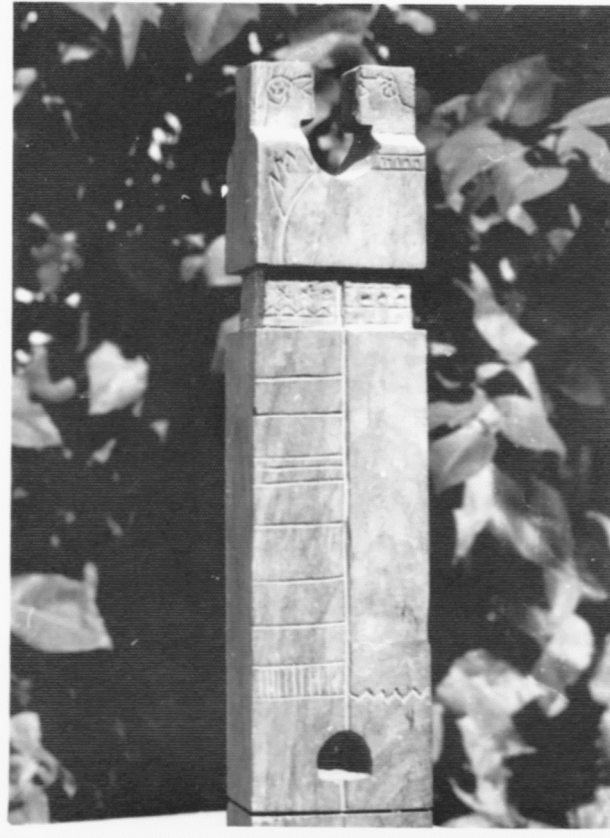


Abbildung 2. Alexandru Mihai, Ehepaar, Holz, 1960er Jahre.



Abbildung 3. Alexandru Mihai, Kinderkopf, Ton 1962.



Abbildungen 4. Alexandru Mihai, Tonmodell und ausgeführte Stein-Büste des Woiwoden Matei Basarab, 1969, Kloster Stelea.

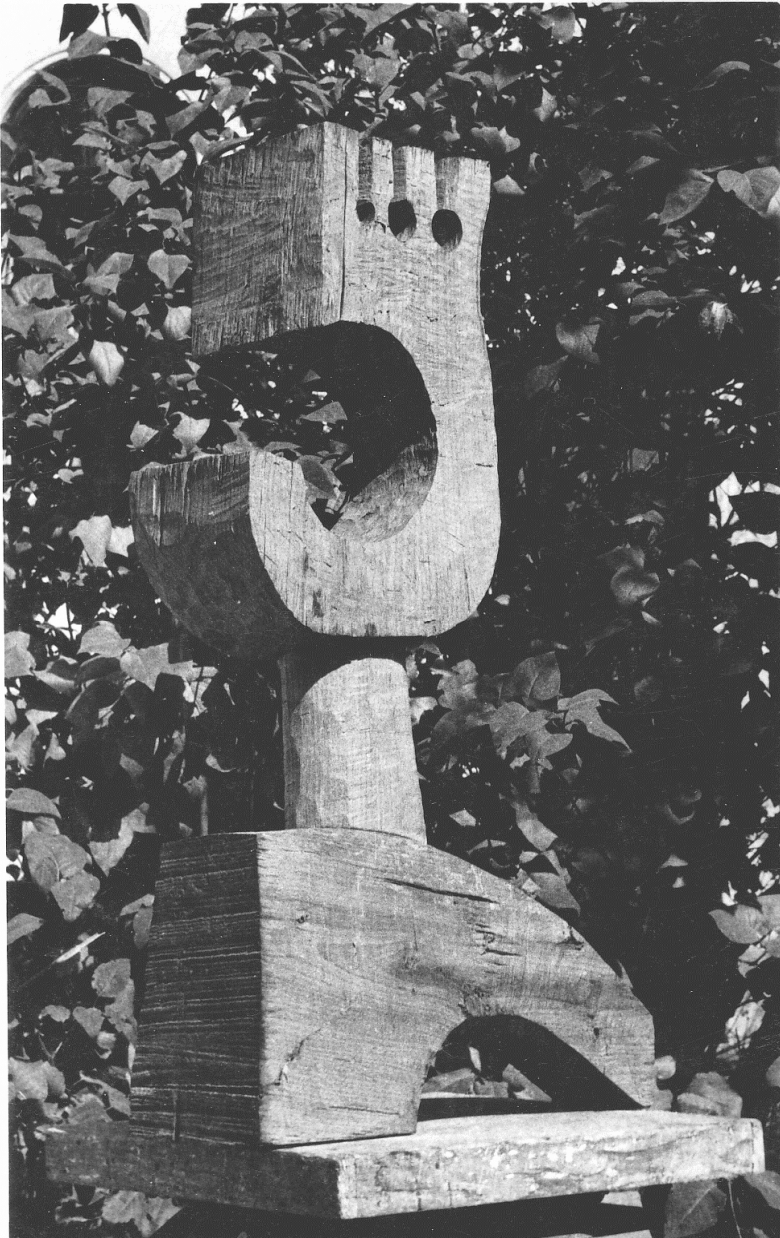


Abbildung 5. Alexandru Mihai, „Strigatul zorilor“, Holz, 1970.



Abbildung 6. Alexandru Mihai, Atelieraufnahme mit Bildnisbüste Nazzareno Cereoni, Ton 1973.



Abbildung 7. Alexandru Mihai, Porträt, Klakstein, 1974.



Abbildung 8. Alexandru Mihai, Kalkstein 1974.

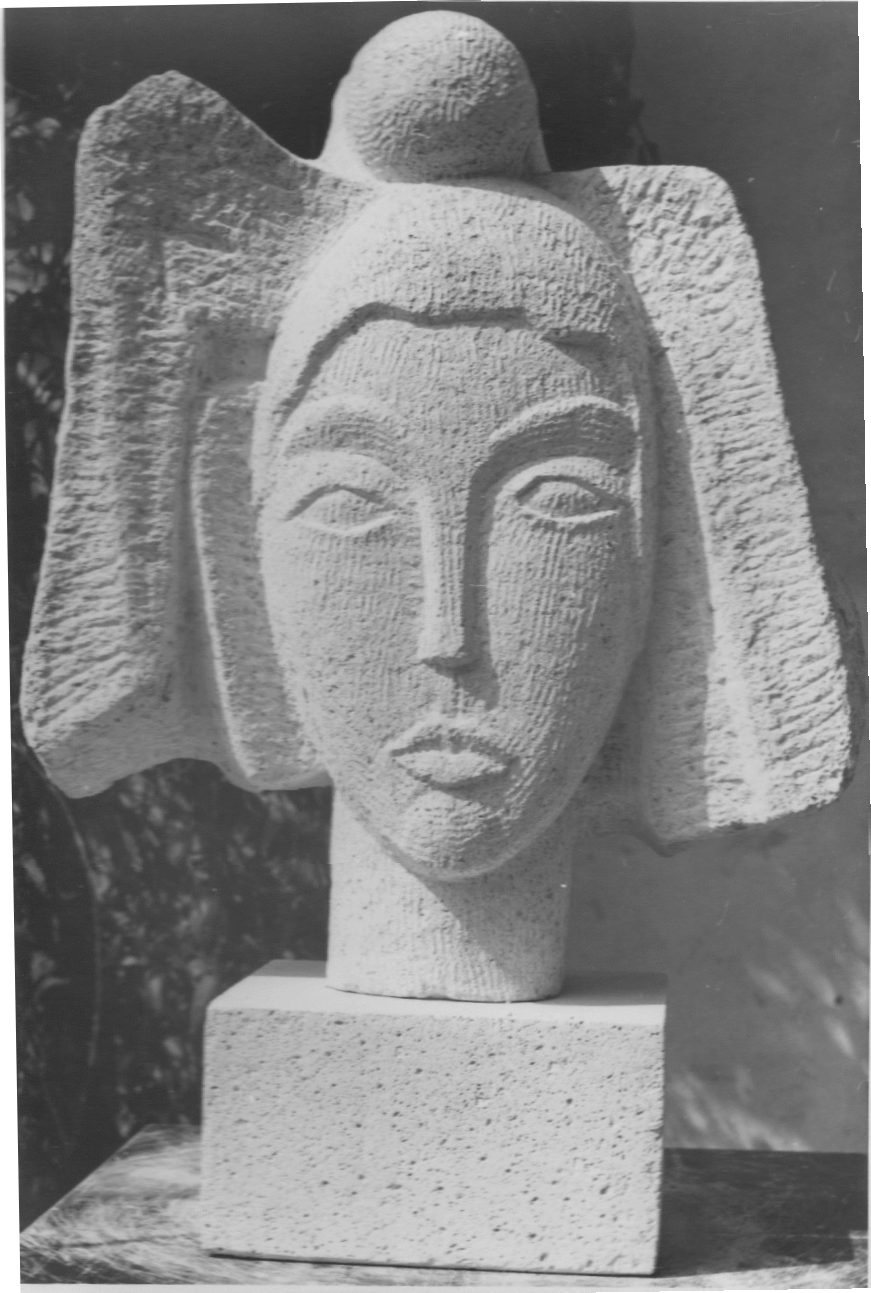


Abbildung 9. Alexandru Mihai, Porträt, Kalkstein, 1974.



Abbildung 10. Alexandru Mihai, Kalkstein, 1974 „Tänzerin“.



Abbildung 11. Alexandru Mihai, Kalkstein, 1974, „Maternitate“.



Abbildung 12. Alexandru Mihai, Kalkstein, 1974, „Paar“.

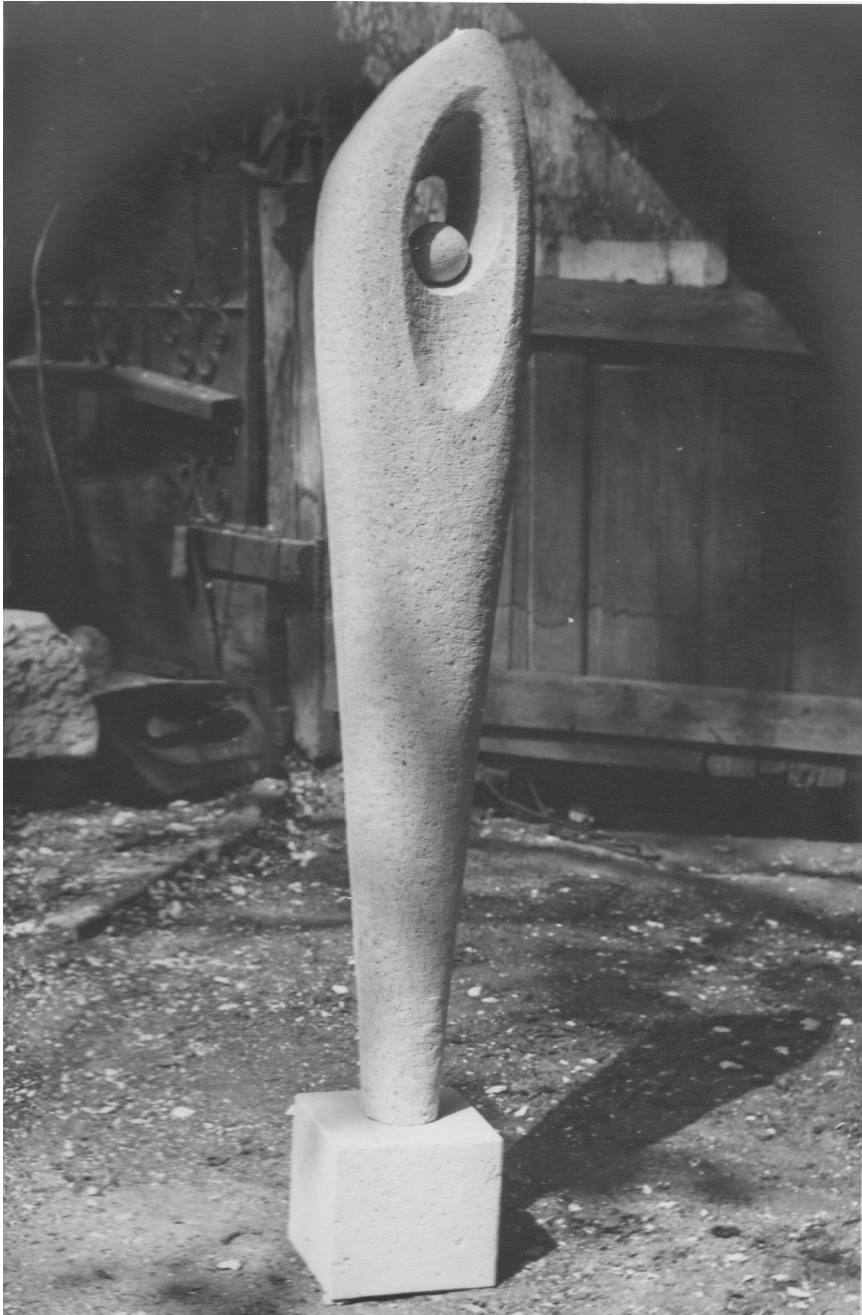


Abbildung 13. Alexandru Mihai, Kalkstein, 1974, „Semn“.

FLORENTINA MIHAI-BONTA

PETRA RAU*

Florentina Mihai ist in Rumänien leider ebenso in Vergessenheit geraten wie ihr Ehemann, der Bildhauer Alexandru Mihai. Einst eine gefragte Produzentin von Keramiken, Vasen, Servicen, Hinterglasmalereien, Ikonen, Schmuck, Kostümen und Mode, verschwanden ihre künstlerischen Spuren im Heimatland durch die Emigration 1984 nach Deutschland.

Florentina Mihai wurde am 17. Oktober 1934 als Florentina Bonta in der pulsierenden Hauptstadt Bukarest geboren. Ihre Eltern stammten aus Transsylvanien, das erst seit 1918 zu Rumänien gehörte. Der Vater Julian Bonta war Kommissär einer deutsche Kurzwarenhandlung, die Mutter Maria Morutan Direktrice in einem Bukarester Modeatelier. Florentina Mihai genoss eine großbürgerliche Erziehung

Die Keramikerin und Maler und konnte von 1940 bis 1944 in Bukarest die Grundschule „Pitarmos“ für Höhere Töchter besuchen, die von katholischen Nonnen geleitet wurde. Der Einfall der Hortisten in Transsylvanien ließ die Eltern befürchteten, Siebenbürgen werde zukünftig zu Ungarn gehören und für sie den Verlust der Heimat in Bukarest bedeuten. Daher übersiedelten sie mit der kleinen Tochter ins Ardeal. Dort kaufte die Mutter in ihrem Heimatdorf Feldioara einen ehemaligen Sommersitz des Grafen Miklós Bánffy von Losoncz (*1873 Cluj/Kolozsvár, seinerzeit Königreich Ungarn, †1950 in Budapest). Die Familie wollte sich dort dauerhaft niederlassen, wurde jedoch als Rumänen bald von Hortisten wieder vertrieben und flüchtete unter Lebensgefahr zurück nach Bukarest. Dort landeten sie zunächst in einem Flüchtlingsheim, bevor sie mit Unterstützung ihrer Bukarester Freunde wieder eine eigene Wohnung bezogen. Wieder in der Hauptstadt ansässig besuchte Florentina 1944 bis 1947 ein Gymnasium.

Allerdings war Bukarest während der kommunistischen Umwälzung Rumäniens nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kein guter Ort für die Familie. Der Vater gehörte der Nationalen Bauernpartei an und musste in Bukarest mindestens mit Gefängnis, wenn nicht mit Schlimmerem rechnen. So floh die Familie mit dem 1946 geborenen Bruder Liviu erneut nach Transsylvanien, auf den inzwischen zerstörten Landsitz bei Cluj. Das Haus war während der Kriegswirren komplett zerstört worden, viele Dorfbewohner hatten die Ruine daraufhin als Steinbruch genutzt. Der Familie blieb als Wohnung nur der ehemalige Kälberstall, der wenigstens ein intaktes Dach hatte.

* Artist/Painter, email: mihaica@web.de

Florentina Bonta, mitten aus dem großstädtischen Leben gerissen, versuchte auf dem Land ihre Ausbildung fortzusetzen: Zunächst ging sie in Dej bei einer ebenfalls geflohenen Lehrerin „zur Schule“, später wollte sie auf das Lyzeum in Cluj wechseln. Dabei musste sie ständig ihre Herkunft und bisherige Ausbildung verschleiern. Als Tochter aus bürgerlichen Verhältnissen – der Vater hatte noch dazu die falsche Parteimitgliedschaft – hätte sie keine höhere Schulausbildung und schon gar kein Hochschulstudium beginnen dürfen. Und man wohnte – zwar inzwischen ohne herrschaftliches Haus – auf dem Grundstück eines ehemaligen Grafen. Florentina Mihai gab vor, Tochter einer bescheidenen Bauernfamilie aus einem kleinen Dorf am Rande des Kreises Cluj zu sein, um überhaupt an den Aufnahmeprüfungen teilnehmen zu können.

Eigentlich strebte sie eine Ausbildung als Ballerina und Tänzerin an, denn sie hatte in Bukarest bei der berühmten Floria Capsali Ballettstunden genommen. Am Kunstlyzeum in Cluj-Napoca wollte sie in die Ballettklasse aufgenommen werden. Diese ehrgeizigen Pläne scheiterten jedoch an der nicht bestandenen Aufnahmeprüfung wegen einer kurz zuvor erlittenen Fußverletzung. Eine Mitschülerin fand sie weinend auf dem Schulflur und um sie zu trösten, schlug sie vor, doch die Prüfung für die Kunstklasse zu machen. Man könne gemeinsam den Farbkasten und die Stifte benutzen. Florentina entdeckte dadurch erstmals ihre wahre Begabung. Von 1949 bis 1954 besuchte sie das Kunstlyzeum in Cluj-Napoca im ehemaligen Franziskanerkloster.

András Márkos (Marcos) (*Cluj-Napoca, 1919 - + Cluj-Napoca, 1972) wurde ihr Klassenlehrer und entscheidender Förderer. Er hatte von 1938 bis 1940 an der Academia de Belle-Arte in Bukarest bei Cornel Medrea studiert und anschließend von 1940 bis 1944 an der Akademie der schönen Künste in Budapest bei den Professoren Bory Jenő, Szőnyi István und Medgyessy Ferenc. Danach war er bereits Zeichenlehrer in Cristuru Secuiesc, Harghita, gewesen, bevor er Lehrer für Keramik am Kunstlyzeum in Cluj wurde. Vom ihm erhielt Florentina Bonta die Impulse, sich der Keramik zu widmen.

Sie schloss 1954 ihre Schulausbildung mit dem Abitur ab und beschloss eine Karriere als Bildende Künstlerin zu verfolgen. Da sie bereits in den Schulferien in der Porzellanmanufaktur IRIS¹ sowohl Praktika gemacht, als auch ausgeholfen hatte, um sich Geld dazu zu verdienen, wollte sie sich der dekorativen Kunst widmen und Kunstkeramikerin werden. In Cluj Kunst zu studieren, erschien Florentina Bonta jedoch zu provinziell, weil die Kunstkeramik-Klasse eher klein und der Lehrstoff zu sehr auf die spätere Arbeit in der Porzellanfabrik zugeschnitten war. Auch war die Kunstszene in Cluj traditionell stark von den Ungarn geprägt und Marcos prophezeite ihr, sie werde es schwer haben. Florentina Bonta wollte sich hingegen umfassend bilden und strebte nach Bukarest zurück, wo im zentralistisch organisierten Rumänien die Besten des Landes studierten und arbeiteten. Sie bewarb sich am dortigen Institut für Bildende Künste Nicolae Grigorescu um einen Studienplatz, wurde angenommen

¹ *Fabrica de porțelan IRIS Cluj 50 ani: 1922-1972.*- Cluj-Napoca: Intreprinderea Iris, [1972], 228 Seiten.

und begann 1954 das Studium der Kunstkeramik bei Mac Constantinescu und Zoe Baicoianu, das sie 1960 erfolgreich mit einem Diplom abschloss.

Mac Constantinescu (*1900 Berlin, +1979 Bukarest) war mit Florentina Bontas ehemaliger Ballettlehrerin verheiratet. (siehe Aufsatz Alexandru Mihai) Der Bildhauer unterrichtete Kunst nach einem eigenen Leitbild, das vor allen Dingen die praktische Anwendung im Fokus hatte. Nicht das singuläre, erhabene Kunstwerk stand im Mittelpunkt seines Unterrichts sondern die praktische Verwendung der Kunst im Alltag, also die Durchdringung der Kunst in die Bereiche der Angewandten Kunst, d.h. die künstlerische Gestaltung von Keramik, Bühnenbild, Kostüm und Mode. Diese Art der Vermittlung kam den natürlichen Interessen und den Begabungen Florentina Bontas entgegen und wirkte sich besonders fruchtbringend und prägend für ihr zukünftiges künstlerisches Schaffen aus. Die zweite Professorin am Institut war die Bildhauerin und Keramikerin Zoe Baicoianu (*1910 in Transsylvanien, als dieser Landesteil noch zu Österreich-Ungarn gehörte, +1987 in Bukarest). (siehe Aufsatz Alexandru Mihai) Sie stammte wie ihre Studentin aus dem Ardeal und war Tochter einer Hofdame aus dem alten Regime. Florentina Bonta verdankt ihr die eingehende Beschäftigung mit der Keramik: sie schuf anfänglich sowohl kleine Figuren, monumentale Plastik als auch Gebrauchskeramik.

Während ihres Studiums war die Fakultät der Kunstkeramik noch nicht in die Bereiche Kunstgewerbe, Design und freie Kunst unterteilt. Ihre Hochschullehrer waren eindeutig der Plastik zugeordnet und arbeiteten im öffentlichen Auftrag auch an zahlreichen Denkmälern.

International gesehen, hatte sich die Kunstkeramik ab 1952 (in ihren globalen Tendenzen angeführt vom griechisch-amerikanischen Künstler Peter Voulkos) vom Kunsthandwerk und von jeglicher Tradition losgesagt und folgte in ihrer Gestaltung dem Weg eines abstrakten Expressionismus. Ein Vertreter dieser Richtung ist der Studienkollege Florian Lazăr Alexie (Livezile, Dolj, 1938). Er studierte von 1958-1964 am Institut bei den gleichen Professoren, später war er selbst Professor am Institut.² Alexie und Florentina Mihai waren in den siebziger Jahren gemeinsam auf vielen Gruppenausstellungen des rumänischen Staates im In- und Ausland vertreten. Ein anderer Studienkollege, wenn auch um einiges jünger, war Costel Badea (Iași, 1940 - București, 1994)³. Er war in der Klasse (1958-1964) von Alexie gewesen und später wie dieser Lehrer am Institut „Nicolae Grigorescu“.

Das keramische Kunsthandwerk blieb hingegen damals unter dem starken Einfluss der japanischen Keramik, die Bernard Leach propagierte und mit der britischen studio pottery popularisierte. Dieses Leitbild führte zu tiefgreifenden Veränderungen in der Gestaltung der europäischen Keramik. Das üppige Dekor, das bis dato die meisten

² Fundația Culturală META, *Un secol de sculptură românească. Dicționar A-D*, Colecția SINTEZE, Editura META, 2001, Seiten. 24-25.

³ Fundația Culturală META, *Un secol de sculptură românească. Dicționar A-D*, Colecția SINTEZE, Editura META, 2001, Seiten. 43-44.

Stücke zierte, fiel in Ungnade. Materialgerechte Gestaltungskriterien traten in den Vordergrund. Keramikgattungen wie Steinzeug und Fayence hielten wieder Einzug in die Ateliers. Gefäßformen wurden schlichter, Glasurtechniken hingegen aufwendiger. Unterstützung bekamen die Keramiker in diesem Zusammenhang von den Chemikern: In Versuchsanstalten erprobte man neue Glasuren. In der französischen Keramik jener Epoche zeigte sich z.B. der asiatische Einfluss sowohl in der Fayence als auch im Steinzeug. Die Werke sind charakterisiert durch dunkle, in mehreren Schichten und Tönen aufgebrachte Glasuren. Die Aufnahme von Naturelementen und die Auseinandersetzung mit der traditionellen japanischen Keramik führten zu einem unverwechselbaren Stil. In Rumänien wurden solche Arbeiten aber nur nebenbei produziert, zu eng waren sie mit der Volkskunst verbunden und galten als Kunstwerke nicht viel.

Am Institut in Bukarest waren grundsätzliche Gestaltungsfragen jedoch kein Thema. Man bemühte sich, den sozialistischen Realismus in dekorativen Formen und in Abstraktionen zu überwinden und war, soweit es die angewandte Kunst betraf, in ihren Ergebnissen auch nicht weit von den Arbeiten der Künstler im Westen entfernt. Nach den Erschütterungen des Zweiten Weltkriegs standen die Einfachheit und Reinheit der Gestaltungselemente im Mittelpunkt: Kugeln, Dreiecke, Vierecke und Platten in unterschiedlichen Kombinationen. Arabesken und Beiwerk hätten die Klarheit eines Werkes nur getrübt. Und so suchte man in den Dekorationen der Keramiken nach dem Ursprünglichen, nach Erdtönen, die dem Werkstoff entsprechen, und nach geometrischen Mustern, die schon seit Beginn der Menschheit bestehen.

Am Institut und zur gleichen Zeit studierte Alexandru Mihai, ein junger Mann aus Moldau, der Bildhauer werden wollte. Florentina lernte ihn kennen und lieben, und die beiden heirateten im Dezember 1958. Gemeinsam bewohnten sie ein kleines, einfaches Studentenzimmer, welches nur aus einem Bett und einem Ofen bestand.

Nach ihrem Studienabschluss schickte die kommunistische Arbeitsplatzverteilung Florentina Mihai zurück nach Cluj, wo sie 1960/61 als Designerin in der Porzellanfabrik IRIS⁴ in Cluj-Napoca arbeitete. Dort fertigte sie einen schreienden Auerhahn, der den Kopf mit weit aufgerissenem Schnabel tief nach unten beugt und dabei die Federn spreizt. Der Aufsatz ist mit dem Baumstumpf, auf dem der Vogel sitzt, etwa 30 cm hoch und 20 cm breit. Ein Exemplar befindet sich heute im Besitz der Künstlerin in Feldioara bei Cluj.

Doch Florentina Mihai wollte wieder zurück nach Bukarest, zurück zu ihrem Mann und ihren Freunden und Studienkollegen. Alexandru Mihai wiederholte am Institut das letzte Studienjahr und stand vor seinem Studienabschluss. Auch er wollte in Bukarest bleiben. Florentina Mihai musste sich also um einen Arbeitsplatz in Bukarest bewerben. Da fiel ihr eine Stellenanzeige der rumänischen Kinostudios in die Hände. Diese befanden sich in unmittelbarer Nähe der Hauptstadt, in Buftea, im

⁴ siehe Fußnote 1.

Kreis Ilfov. Sie bewarb sich dort erfolgreich als Assistenz-Szenographin, zuständig für Kostüme, Ausstattung und Bühnenbild. Der Staat stellte ihr eine kleine Zweizimmerwohnung zur Verfügung, die sie gemeinsam mit ihrem Mann Alexandru bewohnte. Aus Feldioara holte sie ihren 12 Jahre jüngeren Bruder Liviu, der an Kinderlähmung erkrankt war, zu sich nach Buftea. Im Dorf hatte es Liviu als gehbehinderter Schüler schwer gehabt, den schlechten Schulweg zu schaffen. Auch war die Toleranz und Akzeptanz gegenüber Behinderten dort nicht groß gewesen. In Buftea, wo die Strassen asphaltiert waren, und wo man durch die Kinostudios schon so manches gesehen hatte, sollte Liviu Bonta leichter Anschluss finden.

In der Gestaltung von Kostümen und Bühnenbildern war Florentina Mihai von ihrem Lehrer Mac Constantinescu besonders geschult worden, so dass ihr die neuen Aufgaben in den Werkstätten leicht fielen. Ihre keramischen Arbeiten mussten zunächst zurückstehen. In den Ateliers fertigte sie hauptsächlich Skizzen für Szenen, Kleider, Ausstattung an, die dann von Schneiderinnen und Handwerkern umgesetzt wurden. Jedoch war sie nicht nur in den Ateliers beschäftigt. Vor allem für die damals sehr beliebten Historien- und Monumentalfilme reiste sie an die Originalschauplätze und inszenierte Reiter und feine Damen, Zigeuner mit vielen Pferden. Mit der Filmcrew war sie im ganzen Land unterwegs und lernte mit der Zeit die Prominenz des rumänischen Filmschaffens kennen. Ein bekannter Regisseur war Sergiu Nicolaescu, und beliebte Schauspieler waren Amza Pellea, Florin Piersic und Jean Constantin, Emanuil Petrut, Draga Olteanu, Maria Tanase und Ion Caramitru. Durch zahlreiche Koproduktionen machte Florentina Mihai auch Bekanntschaft mit internationalen Schauspielern wie Jean Marais, Antonella Lvaldi und Richard Johnson. Auch Lica Gheorghiu, Tochter des damaligen Staatschef Gheorghe Gheorgiu Dej, war Filmschauspielerin, und Florentina Mihai schuf die Bühnenbilder für ihre Filme sowie die Kostüme für die Filme *Tudor Vladimirescu* (1962), *Titanic Vals* (1964), *Dacii* (1967), *Columna* (1968). Lucian Pintilies Meisterwerk *Reconstituirea* von 1968, an dem sie mitarbeitete, wurde von der Kommunistischen Partei verboten und nach der Wende von 1989 von der *Asociația Criticilor Români de Film* zum besten rumänischen Film aller Zeiten gewählt.

1963, während sie mit der Crew zu Dreharbeiten unterwegs war, wurde bei ihr eine Schwangerschaft festgestellt. Im Oktober kam ihr Sohn Calin-Alexandru in Bukarest zur Welt. Florentinas Eltern kamen aus Feldioara nach Bukarest, um sich um das Neugeborene zu kümmern, damit die Tochter ihre berufliche Tätigkeit sogleich wieder aufnehmen konnte. Im Frühjahr 1964 nahmen es seine Großeltern mit nach Feldioara.

Florentina Mihai erhielt inzwischen Gelegenheit, eigene, künstlerische Keramiken in Ploiesti bei dem großen Kombinat *Ceramica*, einer Fabrik für Sanitär- und Gebrauchskeramik, brennen zu lassen. Allerdings musste sie die noch ungebrannten Stücke selbst nach Ploiesti transportieren und nach dem Brennen wieder abholen, aber sie konnte sich nun ab 1965 an allen nationalen Kunstaustellungen

beteiligen. Mit ungeheurem Fleiß und großer Arbeitswut stürzte sich Florentina Mihai auf das Entwerfen und Brennen von Geschirren und Vasen in Gießkeramik. Sie verkaufte die Sets in den Läden *Fondul Plastic* der rumänischen Künstlerunion und hatte damit einen guten Nebenverdienst, mit dem sie ihre Familie unterstützte, ihre Eltern und den Bruder Liviu, dem sie später sogar ihre Wohnung in Buftea überlassen hat.

1968 nahm die Rumänische Künstlerunion (UAP) Florentina Mihai als Mitglied in der Abteilung für dekorative Kunst auf. In einer Zeit, in der sich handgearbeitete Keramiken, die viele Menschen in ihrer Freizeit schufen, angeboten und verkauft wurden. Diese Arbeiten waren nicht auf finanziellen Erfolg ausgerichtet, sondern demonstrierten durch ihre einfache Form und ihr Dekor eine Abkehr von der industriellen Massenproduktion und stellten eigentlich ein Symbol für Naturnähe und Heimatverbundenheit dar.

Die Künstlerin zeigte im Jahr ihrer Aufnahme in der Bukarester Kunstausstellung ornamentale Keramiken und Hinterglasmalereien. Ein Jahr später stellte sie Service aus, bestehend aus verschiedenen Kannen und Flaschen mit zugehörigen Bechern und Tassen.

Die Formen dieser Arbeiten sind schlicht, glatte Flächen – ohne weitere plastischen Dekorationen, ohne Ritzen oder keramischen Verzierungen. Dafür sind sie im Stil der Zeit meist aufwendig bemalt: Zick-Zack-Muster in schwarz-weiß, Streifenmuster in schwarz-weiß, versetzte grüne Dreiecke, weiße Kreise auf schwarzem Grund, grüne Halbkreise, Dekore, die an die Pop-Art denken lassen.

Eine Flaschenform mit engem Hals und einem konischen Körper, in weißer Keramik gegossen, findet sich mit verschiedenen handgemalten Dekoren. Manchmal auch ganz in Weiß. Eine Schnapsflasche, ebenfalls mit engem Hals, hat einen quadratischen Körper, der von einem kreisrunden Loch in der Mitte kontrastiert wird. Dazu gehört ein eckig geformter Becher, beides dunkelbraun glasiert, was dem Ensemble ein besonders archaisches Aussehen verleiht. Dieser erste Eindruck wird aber durch die moderne Form aufgehoben und macht das Service dadurch besonders reizvoll.

Ein anderes Service, bestehend aus einer Kanne mit einem gedrungenen, runden Bauch mit einem langen, schmalen Hals mit eckigem Henkel und halbkugelförmigen Bechern mit kleinen Fußsockeln, dekorierte Florentina Mihai ebenfalls mit verschiedenen geometrischen Ornamenten. Außerdem zeigte sie in dieser Zeit bauchig geformte Vasen, lang gestreckte, sich nach oben öffnende sowie eckige nach oben sich verjüngende Vasen. Teilweise wich die Künstlerin hier schon von zeittypischen Mustern ab und entwickelte in einer ihr ganz eigenen Weise florale Motive und menschliche Bilder, die sie ihr ganzes Leben lang weiter entwickelte und die in ihrer Kunst immer wieder auftauchen werden.

In dieser Zeit versuchte sie sich auch an einem Kinderbuch, das sie alleine illustrierte und in dem sie verschiedene Szenen als Pop-ups gestaltete.

Ihre berufliche Arbeit bei den Kinostudios gab Florentina Mihai 1969 auf. Die langen und anstrengenden Reisen sowie die Abwesenheit von Familie und Bukarest lähmten ihre künstlerische Tätigkeit in großem Maße und zogen bereits gesundheitliche Folgen nach sich. Sie wollte in Bukarest bleiben und sich verstärkt ihrem Kunstschaffen widmen. Sie traute sich jedoch nicht, gleich auf die finanziell unsichere Existenz einer Künstlerin zu setzen: Sie wollte zunächst nur nebenbei freie Arbeiten ausstellen und verkaufen wie sie es bis dahin getan hatte. Ein Freund vermittelte ihr daher eine Anstellung als Kunstlehrerin am Grivita-Gymnasium in Bukarest, wo sie etwas mehr als ein Jahr tätig war.

1970 nahm sie an der Ausstellung rumänischer Künstler in Moskau teil, wo sie eine dekorative Arbeit präsentierte. Parallel dazu zeigte sie weitere Arbeiten – sowohl Gebrauchskeramik wie auch künstlerische Schöpfungen – in den Hotels *Apollo* und *Terra* in Mangalia am Schwarzen Meer. Im gleichen Jahr übersiedelte sie mit ihrer Familie endgültig nach Bukarest und bezog gemeinsam mit ihrem Ehemann ein kleines eigenes Atelier (Stirbei Voda 144, Colt cu Berzei), welches ihnen die Künstlerunion zugewiesen hatte. Das Atelier befand sich im Erdgeschoss. Ein kleiner Eingangsraum bot Platz für zwei Arbeitsflächen, über denen zahlreiche Werkzeuge, Zangen, Hämmer etc. griffbereit angeordnet waren. Durch Trennwände war eine Toilette abgeteilt. Im zweiten Zimmer stand ein großer Ofen zur Beheizung des Raumes (dahinter wurde später ein Keramikbrennofen eingebaut.) Ein sehr großer Tisch bot Platz auch für größere Arbeiten, Regale an den Wänden nahmen Papiere, Farben, Stoffe und weitere Materialien auf, die Florentina und Alexandru in Rumänien und aus dem Ausland zusammentrugten, um ihre Werke in der gewünschten Weise ausarbeiten zu können. Sogar ein Webstuhl war im Atelier vorhanden. Leider verfügte die Werkstatt anfänglich nicht über einen Keramikbrennofen. Alle Keramikarbeiten mussten von Florentina Mihai selbst weiterhin nach Ploiesti transportiert werden.

Auch Mode stellte Florentina Mihai in Ihrem Atelier her. Als Hilfe beschäftigte sie drei Näherinnen, ehemaligen Mitarbeiterinnen aus den Kinowerkstätten in Buftea. Zu Ihren Kunden zählten wiederum Schauspielerinnen, die Florentina Mihai von früher kannte, wie Draga Olteanu.

Nach Aufgabe der anstrengenden Arbeit bei den Kinostudios machte sich die neu gewonnene Freiheit im künstlerischen Schaffen und in neuen Aktivitäten bemerkbar: Florentina Mihai nahm 1971 an verschiedenen Ausstellungen und Symposien teil. Sie war gleichzeitig auf der Nationalen Kunstausstellung in Bukarest, auf der Internationalen Kunstausstellung in Düsseldorf und der Internationalen Ausstellung Dekorativer Kunst in Budapest vertreten und nahm außerdem am ersten Keramik-Symposium in Medgidia teil. Hier zeigte sie nicht nur die Gebrauchskeramiken, Vasen, Flaschen sondern auch keramische Plastiken.

1972 kündigte sie Ihre Stelle als Lehrerin, um sich als freie Künstlerin ganz ihrem künstlerischen Schaffen widmen zu können. Es hatte sich gezeigt, dass sie durch ihre ungeheure Produktivität und ihren Fleiß als freie Künstlerin mehr verdiente als angestellte Lehrerin. Als Auftakt ihrer neuen Unabhängigkeit präsentierte sie im gleichen Jahr eine erste Einzelausstellung ihrer keramischen Arbeiten in Bukarest in der Galerie *Sala Galatea*⁵. Dort stellte sie künstlerische Werke aus, die größtenteils abstrakt gearbeitet waren. Auf dem Titel des Katalogs ist eine monumentale Keramikskulptur abgebildet: zwei aufrecht stehende Platten, von einem schmalen Spalt getrennt, der sich im unteren Drittel zu einer ovalen Lücke der öffnet, Platz schaffend für eine in der linken Seite liegenden Kugel. Der Spalt verengt sich danach wieder und läuft schmal zum Boden hin aus. Betont wird der Spalt durch Wülste, die konturenartig die Öffnung links und rechts umrahmen. Die Oberfläche der Arbeit ist unregelmäßig und wellig. Nur die Kugel ist völlig glatt und glänzend gearbeitet. Eine andere Keramikarbeit zeigte ein stark stilisiertes Porträt. Augenbrauen, die zum Nasenbogen zusammenlaufen sind über einem schmalen Mund angegeben. Rechts und links sind zwei plastische Rundbögen zu sehen, an deren Enden sich Flügel befinden.

Daneben waren weitere abstrakte Figuren und Kompositionen ausgestellt. Eine Komposition erhob sich über einem Würfelförmigen Sockel. Darüber war ein gebogener stiefelförmiger Körper liegend angebracht. Es sah aus, als wäre über die Stiefelspitze eine flache Platte gestülpt worden. Flache Teller, mit einem Durchmesser von etwa 40 Zentimetern, waren mit geometrischen Formen dekoriert, Halbkugeln, Spitzen, Röhrchen, Quadern, Platten. Eine Platte ist mit einem Harlekin bemalt. Eine Kugelvase mit ganz schmalen Hals war in bräunlichem Erdton gehalten, auf deren Oberseite plastisch ein Kreis angebracht war, in dessen Mitte wiederum zwei Halbkreise lagen, die als eine stilisierte Blüte erkannt werden konnte. Ein massiver rechteckiger Sockel auf dem die Vase etwas aus der Symmetrie gerückt angebracht war, erhob die Vase in den Rang eines Kunstwerks, die durch ihre besondere Form wirkte. Eine andere Vase war mit kleinen Kugeln am oberen Ende dekoriert. Wie Blasen oder Knospen lassen sie die Kugelform wachsen und organisch wirken.

An den Gruppenausstellungen der Künstlerunion beteiligte sich Florentina Mihai rege. 1972 nahm sie an einer Ausstellung rumänischer Künstler in Tokio teil. 1972/73 lernte die Künstlerin den italienischen Ölhändler Nazzareno Cerreoni kennen (siehe Artikel Alexandru Mihai). Cerreoni kaufte von ihr zahlreiche keramische Arbeiten, Platten, Vasen und Service, teilweise um sie in Italien weiterzuverkaufen. Er wurde damit eine Art Impresario in Italien für die Werke von Florentina und Alexandru Mihai. Der Italiener brachte dem Künstlerpaar Kantahldraht mit, der für den Bau des eigenen Brennofens im Atelier unerlässlich war, und den man in Rumänien nicht ohne weiteres kaufen konnte. Damit wurden für Florentina Mihai die Fahrten nach Ploiesti

⁵ *Katalog der Einzelausstellung* 1972 in der Galerie „Galatea“, Bukarest (mit Kurzvita).

überflüssig. Sie konnte ihre Werke, aber auch die vielen kleinen gewerblichen Arbeiten wie Figuren, Platten, Vasen, Teller, Väschen, Leuchter, Anhänger und vieles mehr im eigenen Atelier nicht nur entwerfen, sondern auch herstellen. Da damals in Rumänien Waren aller Art knapp waren, hatten ihre Produkte, die zwischen Kunst und Kommerz angesiedelt waren, auch großen wirtschaftlichen Erfolg. Sie waren handwerklich solide gearbeitet, künstlerisch geschmackvoll und dabei nicht einmal besonders teuer.

1973 war sie wiederum Teilnehmerin an der Triennale der Nationalen Kunstausstellung in Bukarest mit Gebrauchskeramik und freien Arbeiten wie zum Beispiel „*Die Verlobten*“ und „*Frühling*“. Auch Stücke in dekorativer Form waren vertreten, so eine plastisch-geformte Scheibe aus schwarz glasierter Keramik, die einen in ihrer Symmetrie leicht versetzten tiefen Einschnitt aufwies. Die Scheibe war dekorativ auf einem kleinen konischen Sockel aus gleichem Material gestellt.

1974 erfolgte die Erste Internationale Quadriennale dekorativer Kunst der sozialistischen Länder in Erfurt (DDR), wo sie Arbeiten ausstellen durfte, verbunden mit ihrer ersten Reise ins sozialistische Deutschland. Nach einer Stadtbesichtigung traf sie sich selbstverständlich auch mit lokalen Keramikünstlern, und man tauschte sich aus. Florentina Mihai hatte in der Nonnenschule in Bukarest Deutsch gelernt und konnte sich zumindest in einfachen Worten verständlich machen. Nach Erfurt folgte eine Teilnahme am Porzellansymposium in Cluj-Napoca sowie die Teilnahme am 13. Internationalen Festival in Bromsgrove (England), wohin Mihais Arbeiten allerdings alleine reisten. Mihai reiste dafür in jenem Jahr nach Moskau. Auch Russisch hatte sie in der Schule lernen müssen, beherrschte es aber eher schlechter als das Deutsche. In Moskau und Leningrad (heute St. Petersburg) wurden wiederum die Sehenswürdigkeiten der Stadt und die Museen, insbesondere die Eremitage besucht. Auch dort traf man sich mit russischen Künstlern, besichtigte deren Ausstellungen und besuchte die Ateliers.

1975 wurden Arbeiten wiederum in Tokio auf der Ausstellung *Rumänischer Kunst auf Glas und Holz* präsentiert. Ein besonderer Erfolg war, dass einige von Florentina Mihais Werke vom Kaiserlichen Hof in Tokio für deren Kunstsammlung erworben wurden.

Im gleichen Jahr entschied sie sich, gemeinsam mit ihrem Mann in die Kommunistische Partei einzutreten. Dies geschah wie bei den meisten nicht aus politischer Überzeugung, sondern aus der Notwendigkeit des Alltags heraus. Alexandru Mihai wurde am Bukarester Institut de Arte Plastice nicht befördert, weil er kein Parteimitglied war. Bei Florentina Mihai stellte sich ein ähnliches Problem in der Künstlerunion, die ebenfalls von Parteigremien geleitet wurde. Da Florentina Mihai kein Parteimitglied war, hatte sie keinerlei Mitspracherecht und musste sich mit Entscheidungen Dritter, die sie betrafen, abfinden.

1976 nahm sie an einer Ausstellung rumänischer dekorativer Kunst in Athen teil und an der Gruppenausstellung rumänischer Künstler in Bremen in der Bundesrepublik Deutschland. Sie selbst durfte 1976 privat nach Italien reisen. Sie

besichtigte Venedig, Rom und Florenz. In Latina, unweit von Rom, besuchte sie Nazareno Cerreoni und dessen Familie. In jenem Jahr erschien erstmals ein eigener biographischer Eintrag im Künstlerlexikon von Barbosa.⁶ 1977 nahm Florentina Mihai am Porzellansymposium in Alba-Iulia teil. Ein Jahr später fand ihre zweite Einzelausstellung in Bukarest, in der Galerie der Künstlerunion *Caminul Artei* statt.⁷ Florentina Mihai präsentierte zahlreiche keramische Figurengruppen. Auf verschiedenen Platten und Würfeln hatte sie stilisierte Statuetten von Frauen aufgestellt oder gesetzt. Eine einzelne weiße Statuette steht auf einem grün glasierten Würfel, dahinter befindet sich ein Stapel aus vier über einander getürmten grünen Würfeln. Eine andere Arbeit zeigte ein Ensemble von weißen Würfeln, auf denen grüne Statuetten beieinander stehen, gehen oder sitzen. Wiederum ein anderes Werk stellte drei Statuetten vor, die um eine vorne offene runde Schale verteilt waren. Und schließlich sah man auf größeren einfachen und flachen keramischen Platten ein ganzes Dorf von Figuren in groß und klein beieinander stehen. Hierbei wird ein Bezug zu Giacomettis „Piazza“ (1948) oder auch zu einzelnen, stehenden oder schreitenden Figuren Giacomettis (1948/50) besonders deutlich. Florentina Mihai war zu jenem Zeitpunkt bereits selbst in Italien gewesen, aber sicherlich kannte sie die Arbeiten Giacomettis aus Kunstbüchern und -zeitschriften, die bei der Künstlerunion unschwer eingesehen werden konnten.

Im Unterschied zu Giacometti spielt Florentina Mihai mit dem Material und dem Motiv. Sie gestaltet die Statuetten mit spielerischer Leichtigkeit, deutet Kopf und Arme nur mit Daumenabdrücken an und beugt die Figuren leicht einander zu. Sie lässt damit dem Betrachter viel Spielraum, sich eigene Geschichten zur dargestellten Szene vorzustellen. Die Strenge von Giacomettis Drahtfiguren fehlt ihnen völlig. Selbst Einzelfiguren in ihrem Oeuvre haben in ihren organisch-dynamischen Formen nichts von der Isolation oder Einsamkeit der Figuren Giacomettis. Und bei Florentina Mihai sind alle Figuren, auch die kleinen, weiblich. Sie tragen weite lange Röcke, teilweise wohl Kopftücher oder Hauben, so genau kann man das nicht entscheiden. Sie haben ihre Töchter dabei und sind sehr kommunikativ. Teilweise werden die Gruppen auch durch Blumenblätter begleitet, was der Gruppe wiederum die Strenge nimmt und die geometrischen Würfelformen konterkariert.

Neben den Gruppen zeigte Florentina Mihai Einzelfiguren, die sie deutlich detailreicher ausgearbeitet hatte. Gesichter und Hände sind fein modelliert, die einzelnen Haarsträhnen angegeben und teilweise mit kleinen Blüten versehen. Die Figuren sind etwa 30 cm groß. Sie wurden in eine Form gegossen und anschließend mit handmodellierten Blumen, Blättern etc. staffiert. Als Bekleidung fand in Keramik eingeweichte Borte Verwendung, in die die Figuren eingewickelt oder die ihnen über den Kopf gehängt wurden. So konnten Figuren, die aus einer Gussform stammten, durch unterschiedliche Dekoration einen individuellen Ausdruck finden.

⁶ Kurzvita in: Octavian Barbosa, *Dictionarul artistilor români contemporani*, Bukarest 1976.

⁷ *Katalog der Einzelausstellung*, 1978 in der Galerie Caminul Artei (mit Kurzvita).

Schließlich zeigte Florentina Mihai auch dekorative und kunsthandwerkliche Arbeiten. Zum einen zahlreiche Platten, die mit Blumen in unterschiedlicher Anzahl und Anordnung dekoriert waren. Zarte rosa glasierte Blütenblätter umstanden einen Fruchtstand, der aus kleinen Keramikstäbchen gebildet war. Die Platten waren klein und quadratisch, etwa 20x20 cm. Sie waren zur Dekoration an den Wänden gedacht. Größere Platten wiesen zusätzlich ein geritztes ornamentales Muster in der Keramikplatte auf.

Florentina Mihai stellte neben den dekorativen Platten auch Vasen und Teller aus, die teilweise ihre Funktion, Blumen frisch zu halten bzw. Obst und Nüsse aufzunehmen, durch ihre Dekoration verloren hatten. Die Kugelvassen, die ebenfalls mit in Keramik eingeweichten Borten, Blumen und weiteren Kugeln dekoriert waren, wiesen keine Öffnung zur Wasseraufnahme mehr auf und erhielten ihren Sinn nur in der Zusammenstellung mit andern Objekten, die sie flankierten oder ergänzten. Teller waren mit Blumen und Tüchern, Borten so staffiert, dass sie ein Kunstwerk an sich darstellten.

Im folgenden Jahr 1979 reiste Florentina Mihai nach Italien und in die Bundesrepublik Deutschland, wo sie in Augsburg eine alte Freundin aus Rumänien besuchte. Gemeinsam fuhr man weiter nach Wien und besichtigte die österreichische Hauptstadt und machte von dort einen Abstecher nach Bratislava, damals noch zur CSSR gehörend.

Der Wohlstand, der durch den Verkauf vieler kleiner in Serie hergestellten Vasen und Figuren erreicht worden war, erlaubte es 1981 dem Ehepaar Mihai gemeinsam für drei Monate durch Europa zu reisen. Beide besuchten die Kunstschätze in Deutschland, in der Schweiz, in Frankreich und in Italien. Der damals minderjährige Sohn Calin blieb als Garant für die Rückkehr in Rumänien zurück. In Rom wurde wiederum Nazareno Cerreoni besucht, in Paris wohnte man bei dem entfernt verwandten Arzt Rotaru, in der Schweiz besuchten sie Basel, übernachtet wurde in der Jugendherberge und schließlich wohnte man in Augsburg bei der alten Freundin Hella Hönig aus Rumänien.

Eine Reise mit der Künstlerunion führte 1982 Florentina Mihai nach Prag: Ziel war ein Treffen mit der befreundeten Künstlerunion der Tschechoslowakei, der Besuch von zahlreichen keramischen und anderen Kunstausstellungen und die Besichtigung der Stadt und ihrer Museen.

1983 fand die dritte Einzelausstellung in Bukarest in der Galerie der Künstlerunion *Caminul Artei* statt.⁸ Im Mittelpunkt der Ausstellung standen Hinterglasmalereien, die von der rumänischen, stark religiös beeinflussten Volkskunst inspiriert waren. Natürlich war es im kommunistischen System nicht möglich, Heiligenlegenden

⁸ *Katalog der Einzelausstellung*, 1983 „Hinterglasmalerei“ in der Galerie „Caminul Artei“ (mit Kurzvita) Zeitungskritik zur Ausstellung 1983: *expoziții: Cronica sentimentală* von Cristina Angelescu (ohne Seitenzahl) in: *Saptamina*, Serie Noua, Nr. 21 (650), vineri 27 mai 1983.

und Ikonen, wie sie in der Volkskunst häufig sind, abzubilden. Eine eigens eingesetzte Kommission begutachtete die einzelnen Arbeiten, ob nicht irgendwo ein Kreuz oder eine Kirche abgebildet war. Allerdings ergebnislos. Denn Florentina Mihai übertrug die einfachen und fantasievollen Darstellungen in moderne Formen. So zeigte sie ein Ehepaar in rumänischer Volkstracht, d. h. in weißen, mit roten Ornamenten bestickten Blusen. Die Frau, die zusätzlich durch einen Schmetterling und eine Blume gekennzeichnet wird, streckt die Arme in die Höhe, um ihren Mann, der quer über ihr dargestellt ist, zu umarmen. Der Mann wiederum umfängt liebevoll den Kopf seiner Frau. Eine andere Arbeit zeigte ein teilweise abstrahiertes Porträt einer Frau. Die Nase ist durch einen einzigen Strich angedeutet, der aber auch eine Trennlinie sein könnte. Auf der einen Gesichtshälfte weint ein Auge eine Träne, auf der anderen sind nur zwei Tränen dargestellt. Umrahmt wird das Gesicht von einem Hahn. Die Farbigkeit des Bildes unterstreicht den leicht melancholischen Unterton der Darstellung. Das Gesicht ist fahl weiß, der Hahn in blassem orange und der Hintergrund um das Gesicht mit dem Hahn dunkelblau.

Die politischen Verhältnisse in Rumänien und die Zuspitzung der persönlichen Repressalien zwangen Florentina Mihai 1984 zur Flucht. Sie hatte begonnen in Bukarest den Gattinnen der dort ansässigen Diplomaten, Zeichenunterricht zu erteilen. Der Staat witterte seine Chance, Florentina Mihai als Spionin und inoffizielle Mitarbeiterin anzuwerben, die regelmäßige Berichte über ihre Treffen in den Botschaften anfertigen sollte. Florentina Mihai beendete daraufhin sofort ihr Engagement und lehnte die Zusammenarbeit mit der Geheimpolizei ab. Doch das Regime akzeptierte dies nicht. Bei ihrem Sohn stand nach dem Abitur der Militärdienst an. Er wurde zu einer Marineeinheit bei Mangalia verlegt. Hier stand er unter besonderem Augenmerk. Eine ernsthafte Verletzung am Knie von Calin Mihai wurde nur auf massive Intervention seiner Eltern und weiterer Personen nach seiner Verlegung in ein Militärhospital behandelt. Nach der Operation versuchte die Militärpolizei, den Invaliden abzuholen und in die Einheit zurückzubringen. Florentina Mihai gelang es schließlich, ihren Sohn frei zu kaufen und für untauglich erklären zu lassen. Zurückgekehrt nach Bukarest brachte sie ihn bei *Fondul Plastic* unter, um ihm eine Arbeitsbescheinigung zu besorgen. Nach nur kurzer Beschäftigung, konnte sie Reisepässe „kaufen“. Zusammen mit ihrem Sohn reiste sie vorgeblich mit dem Ziel, eine Ausstellung vorzubereiten, in die Bundesrepublik Deutschland, wo sie umgehend politisches Asyl beantragte. Der Ehemann blieb als Faustpfand in Rumänien zurück. Für die gesamte Familie hätte sie keine Reisepapiere erhalten. Für etwas mehr als ein Jahr wurden Florentina und Calin Mihai in einem ehemaligen Hotel in Heigenbrücken im Spessart einquartiert. Der örtlichen katholischen Kirche schenkte Florentina Mihai aus Dankbarkeit für erfahrene Hilfe eine Hinterglasikone. Ihr Asylantrag wurde bewilligt, Mutter und Sohn erhielten 1986 als politische Flüchtlinge ein dauerhaftes Aufenthaltsrecht. Florentina Mihai besuchte mehrere Sprachkurse, um ihr in Vergessenheit geratenes, in der

Schule bei den Nonnen gelerntes Deutsch aufzufrischen. Im gleichen Jahr durfte im Rahmen der Familienzusammenführung der Ehemann Alexandru Mihai Rumänien verlassen. Die Familie ließ sich in Hanau am Main, in der Nähe des Verkehrsknotenpunktes Frankfurt am Main nieder. Auch in Deutschland bemühte sich Florentina Mihai sofort darum, Anschluss an die lokale Kunstszene zu bekommen, vor allem zum Kreis um Beate Hübner (1944 Breslau - 1997 Würzburg). 1987 nahm sie an einer Gruppenausstellung im *Wächtersbacher Kunstsalon* teil, wo sie Hinterglasmalereien und Graphiken präsentierte.⁹ Ein Teil der Arbeiten hatte sie aus Rumänien mitgebracht. In der Galerie *Tschinkel* in Goldbach, später in Aschaffenburg zeigte und verkaufte sie vor allem ihre graphischen Blätter. Keramische Arbeiten entstanden nur vereinzelt, da ihr nur selten ein Brennofen zur Verfügung stand. Auch ein dauerhafter Arbeitsraum fand sich nicht. Mal konnte sie im Atelier befreundeter Künstler mitarbeiten, andere Male fand sie Unterschlupf in den großzügigen Wohnungen befreundeter Kunstliebhaber. So arbeitete sie hauptsächlich an Aquarellen und Ikonen. Auf langen Spaziergängen durch die Landschaft und Wälder ihrer neuen Heimat prägte sie sich Waldlichtungen, schneebedeckte Hügel, Feldwege ein und aquarellierte diese später im heimischen Wohnzimmer. Auch Blumenstillleben und Porträts gehörten zu ihren beliebten Motiven. Künstlerisch gesehen, schloss sich Florentina Mihai noch fester an die rumänische (Volks) kunst an. Der Verlust der alten Heimat und ihrer früheren Identität als erfolgreiche Künstlerin ist in ihren Arbeiten aus jener Zeit deutlich zu spüren. Es finden sich viele Arbeiten, die davon geprägt sind, insbesondere eine Gruppe von Werken, die Frauenporträts oder weibliche Ganzfiguren darstellen. Um diese herum erwachsen in floralen Mustern ganze Landschaften, Häuser und Tore einer für die Künstlerin nicht mehr existenten Welt. Neben den Aquarellen schuf sie einige Hinterglasbilder und Ikonen, für die sie aufwendig Holz trocknete, zu Tafeln zusammenfügte und grundierte.

Eigentlich ist in der Orthodoxie das Malen von Ikonen den Mönchen und Nonnen vorbehalten, die im Malprozess oder besser gesagt beim Kopieren einer altehrwürdigen Ikone die eigene Spiritualität in das Ikonenbild einfließen lassen. Obwohl in Rumänien die Ikonenmalerei während der jahrzehntelangen kommunistischen Herrschaft verboten war, haben sich inzwischen viele rumänische Künstler der Ikonenmalerei zugewandt.

Für Florentina Mihai war das Malen von Ikonen und Hinterglasikonen ebenfalls ein spiritueller Akt, wenn auch nicht hauptsächlich in einem religiösen Sinne, sondern als eine persönliche Befreiung vom staatlich verordneten Atheismus. Das Anfertigen der Tafeln und Bilder ließ sie in eine enge Verbindung mit ihren Vorfahren treten und zugleich ihren Peinigern, den Machthabern in Bukarest, die sie aus der Heimat vertrieben hatten, eine lange Nase zeigen.

⁹ Gelnhäuser Tageblatt, Samstag, 8. Oktober 1988, Kunst als Ausdruck der Angst im Alltag, Lohrhaupten Künstler im Exil stellen aus.

In Lohrhaupten (Spessart) wie auch in der Galerie *Pictor* in Mainz, in der Galerie *Pablo* in Wiesbaden und im Auktionshaus Zimmermann in Frankfurt am Main stellte sie Ende der 1980er Jahre aus. 1991/92 folgte die Ausstellung *Symbolik* gemeinsam mit dem Ehemann und Bildhauer Alexandru Mihai in der Galerie der Kreissparkasse Schlüchtern.¹⁰ Im Jahr darauf zeigte sie ebendort zu Weihnachten ein Ensemble ihrer Ikonen.¹¹

Auch als Restauratorin konnte sie arbeiten. Für die Galerie *Miclescu* in Frankfurt am Main reinigte und restaurierte sie Gemälde. Private Auftraggeber in Frankfurt, Hanau und Nürnberg ließen ebenfalls Gemälde und Ikonen von ihr aufarbeiten. Sogar das Frankfurter Ikonenmuseum fragte sie bei Problemen mit Hinterglasikonen um fachmännischen Rat. Die wirtschaftliche Situation der Familie blieb dennoch schwierig. Der Sohn Calin Mihai hatte begonnen in Frankfurt am Main, Marburg und Kassel Kunstgeschichte zu studieren.

Nach der Revolution 1989 in Rumänien schöpfte Florentina Mihai wieder neuen Lebensmut. Eigentlich hatte sie sofort in ihre alte Heimat zurückkehren wollen. Doch man riet ihr davon ab, zu unsicher sei die Lage. Sie entschied sich, zunächst zu bleiben und statt selbst zurückzukehren, Pakete in die Heimat zu senden und Freunden, Bekannten und Verwandten von Deutschland aus zu helfen.

Um zusätzliches Geld zu verdienen, entschloss sich das Künstlerehepaar Mihai wieder eine feste Stelle anzunehmen, auch um Mittel zu haben, das Haus der Mutter/Schwiegermutter in Feldioara wieder aufzubauen. Von 1991 bis 2000 waren sie im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main als Museumsaufseher angestellt. Der Verdienst war gut, und da sie nur halbtags arbeiteten, blieb ihnen auch Zeit, künstlerisch tätig zu sein. Florentina Mihai zeigte zum Beispiel noch 2001 in einer Café-Galerie in Augsburg eine Ausstellung mit Aquarellen, vor allem Landschaften. 2004, im Alter von 70 Jahren, kehrte sie endgültig in ihre geliebte Heimat Rumänien zurück und ließ sich in Feldioara nieder. Ihr Ehemann folgte ihr ein halbes Jahr später nach, nachdem er den Haushalt in Hanau aufgelöst hatte. Im Jahr 2006 fanden einige „alte“ Arbeiten in Keramik von Florentina Mihai (monumentale Figuren, abstrakte Kompositionen, dekorative Vasen und Teller) den Weg zurück nach Feldioara. Sie waren in Bukarest nach der Emigration des Ehepaares in seinem ehemaligen Atelier zurückgeblieben. Ein Student hatte die Werkstatt samt Inventar übernommen, und die Arbeiten 22 Jahre lang aufgehoben und darauf acht gegeben. Als das Haus abgerissen werden sollte, rettete Calin Mihai die Werke seiner Mutter mit Hilfe einiger Bukarester Freunde, die alles mit einem kleinen Transporter nach Feldioara brachten. Dort stellte das Ehepaar die vielen kleinen und großen

¹⁰ *Katalog zur Ausstellung Symbolik*, Kreissparkasse Schlüchtern 1991/92.

¹¹ Faltblatt zur Ausstellung *Florentina Mihai – Ikonen – Holzmalerei – Hinterglasmalerei*, Kreissparkasse Schlüchtern 1992/93.

Werke wieder auf, teilweise im Haus, teilweise im Garten. Florentina Mihai ist nach wie vor als Künstlerin tätig. Hauptsächlich aquarelliert sie die Landschaften ihrer Umgebung im Wandel der Jahreszeiten.

Florentina Mihai, născută Bonta

S-a născut la 17.10.1934 în București (România), trăiește actualmente la Frankfurt pe Main și în satul Feldioara / județul Cluj.

Ceramistă, scenografă, pictoriță și restauratoare.

1940-47 copilăria, școala primară și liceul în București.

1940 scurt refugiu la Feldioara (nord-vestul Transilvaniei aparținea deja Ungariei) urmat de revenirea la București din cauza represiunilor armatei maghiare, pentru ca apoi, în anul 1947 să se întoarcă la Feldioara pentru a scăpa de presiunile comuniștilor din București.

1949-54 Liceul de artă la Cluj, unde îl are ca profesor pe András Markos. Termină liceul cu examenul de bacalaureat.

1954-60 studii la Institutul de Arte Plastice "Nicolae Grigorescu" din București cu Mac Constantinescu (1900-1979) și Zoe Băicoianu (1910-1987), la secția de ceramică artistică absolvită cu examenul de diplomă.

1958 Căsătoria cu sculptorul și colegul de studiu Alexandru Mihai; în anul 1963 se naște fiul Călin.

1960-61 designer la Fabrica de porțelan Iris din Cluj-Napoca.

1961-69 Scenografă la Studiourile cinematografice Buftea (în apropiere de București). A participat la realizarea filmelor: Decebal, Tudor Vladimirescu, Titanic Vals și Reconstituirea (1968), ultimul în regia lui Lucian Pintilie.

Din 1965 participă la toate expozițiile de artă naționale. În 1968 devine membră a Uniunii Artiștilor Plastici (UAP) din România și prezintă la București lucrări de ceramică decorativă și pictură pe sticlă; la fel și în 1969. În anul 1970 ia parte cu lucrări decorative de ceramica la Expoziția Artiștilor Români de la Moscova. Paralel prezintă lucrări de ceramica funcțională și decorativă pe litoralul Mării Negre, la Mangalia în hotelurile "Apolo" și "Teră". Profesional renunță la postul de scenografă de la Buftea, din cauza deplasărilor de lungă durată care influențau negativ viața familială, sănătatea și activitatea artistică. Devine în același an profesoară de desen la Liceul Grivița (Școala generală 170) din București și preia de la UAP împreună cu soțul ei Alexandru Mihai un atelier propriu de creație în București (Știrbei Vodă 144, colț cu Berzei) păstrat până la plecarea în exil în Germania Federală.

1971 participă la Expoziția Artiștilor Români de la Düsseldorf, la primul Simpozion de Ceramică de la Medgidia, unde obține premiul întâi "Gânditorul de la Hamangia" și la Expoziția Artelor Decorative de la Budapesta.

1972 prima expoziție personală cu obiecte de ceramică, la Galeria "Galatea" și participare la Expoziția Artiștilor Români de la Tokio, unde lucrările de ceramică cu care participă sunt achiziționate de Colecția Imperială.

1973 este prezentă cu ceramică funcțională și decorativă, ca de exemplu "Logodnicii" și "Primăvara", la expoziția Trienala de la București.

- 1974 participare la Prima Quadrienală a Artelor Decorative din Țările Socialiste de la Erfurt, Simpozionul de Porțelan de la Cluj-Napoca și la al 13-lea Festival de Artă Decorativă din Europa de la Bromsgrove (Anglia).
- 1975 expune pictura pe sticlă la Expoziția de Artă Românească pe Sticlă și Lemn de la Tokio care este de asemenea achiziționată de Colecția Imperială.
- 1976 ia parte la Expoziția de Artă Decorativă Românească de la Atena și la Expoziția de Grup a Artiștilor Români, deschisă la Bremen.
- 1977 participă la Simpozionul de Porțelan de la Alba-Iulia.
- 1978 deschide a doua expoziție personală cu obiecte de ceramică la București, în Galeria "Căminul Artei".
- 1983 a treia expoziție personală cu pictură pe sticlă, influențată de arta populară, în București, la galeria "Căminul Artei".
- 1984 pleacă pentru o expoziție personală în Germania Federală împreună cu fiul Călin Mihai. Amândoi cer imediat azil politic.
- 1986 recunoașterea oficială a statutului de refugiată politică în Germania Federală și stabilirea în orașul Hanau pe Main; soțul, Alexandru Mihai vine în Germania pentru reîntregirea familiei.
- 1987 expoziție de grup la Salonul de Artă de la Wächterbach, unde expune lucrări de ceramică și pictură pe sticlă la Galeria Tschinkel de la Goldbach și apoi în aceeași galerie la Aschaffenburg (1988).
- 1991-1992 "Symbolik" expoziție personală (cu catalog) împreună cu soțul Alexandru Mihai la Galeria de Artă a Kreissparkasse Schlüchtern.
- 1991-2004 angajată ca ghid de sală la Muzeul de Artă Modernă (MMK). Preia lucrări de restaurare pentru diferite obiecte de artă (pictură, pictură pe sticlă și lemn, ceramică) de la galeriile "Miclescu" și "Zimmermann" din Frankfurt pe Main.
- Expune lucrări proprii de artă în Galeria "Zimmermann" din Frankfurt, Galeria "Pictor" din Mainz și Galeria "Pablo" din Wiesbaden.
- 2004 reîntoarcere la Feldioara, județul Cluj.



Abbildung 1. Erhielt 1970 auf dem Keramik-Symposium in Medgedia einen Preis in Form des Menschen Harmangia



Abbildung 2. Freie Keramikkompositon von Florentina Mihai

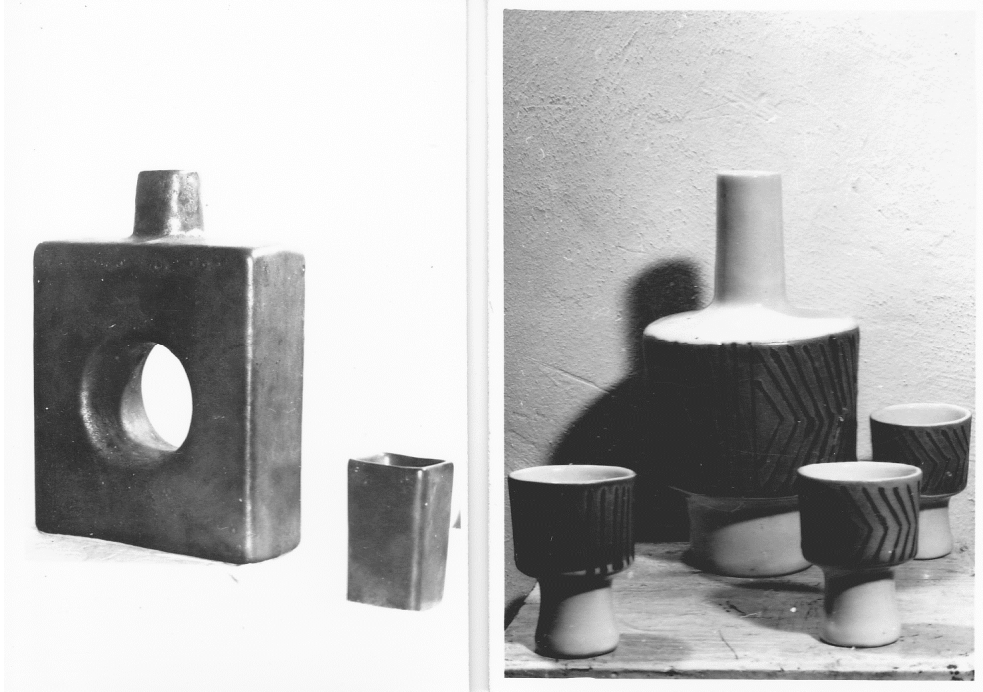


Abbildung 3.

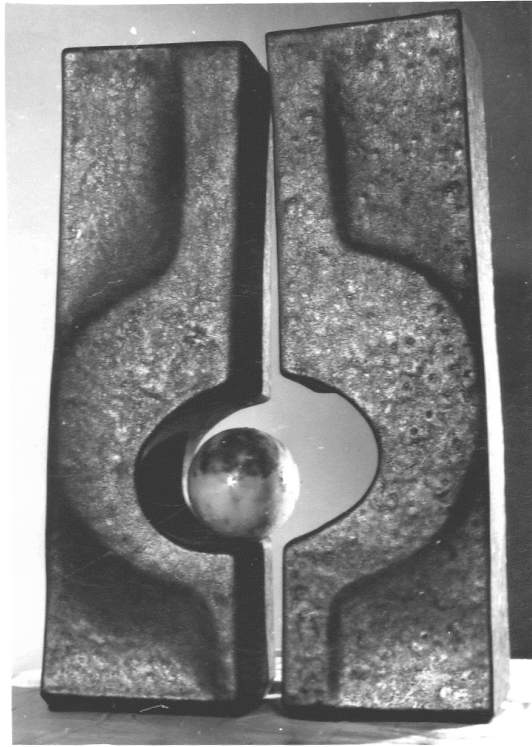


Abbildung 4. Freie Komposition aus Keramik, zugleich Titelbild des Katalogs der ersten Einzelausstellung 1972



Abbildung 5.



Abbildung 6.



Abbildung 7. Objekte aus der Einzelausstellung von 1978

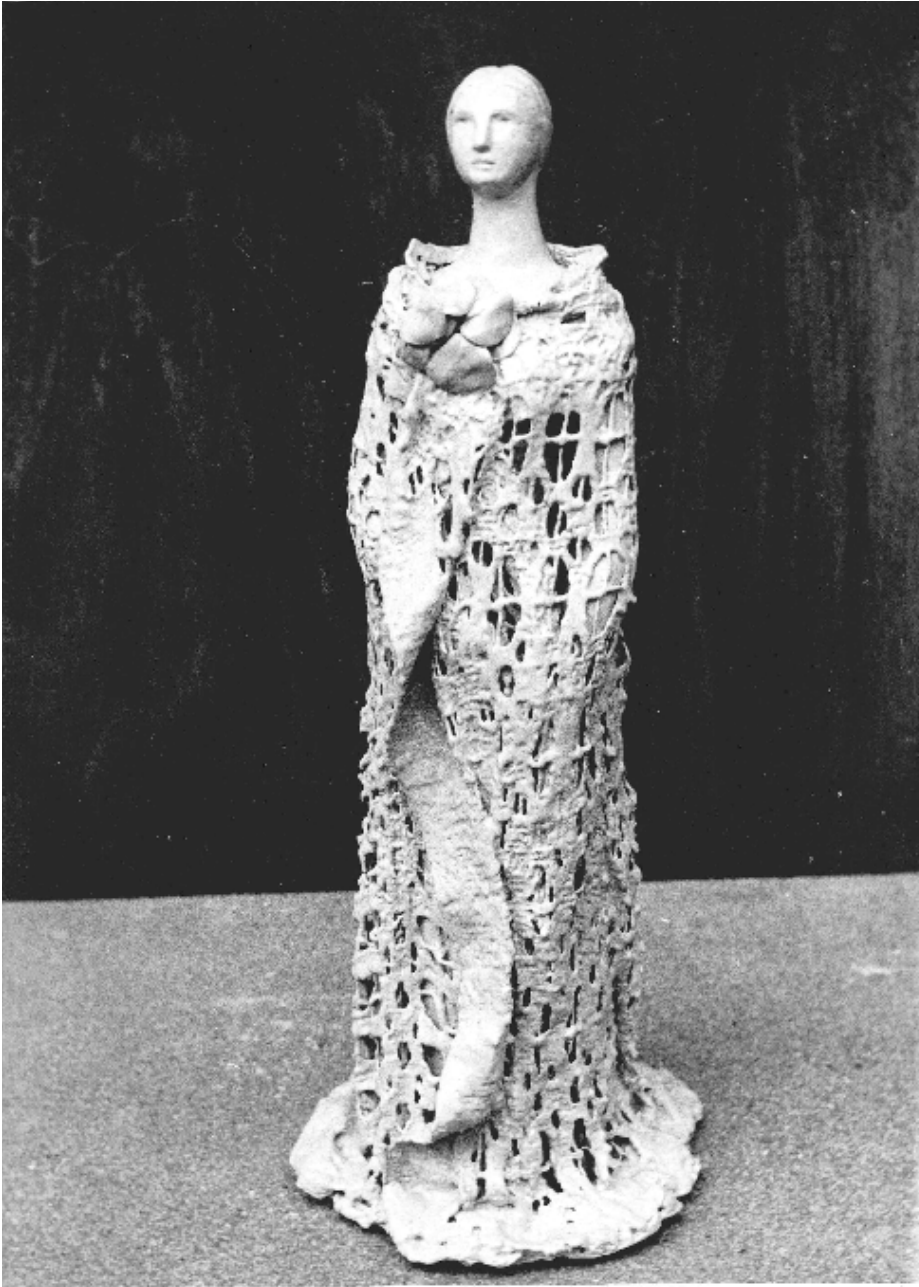


Abbildung 8.



Abbildung 9. Die Künstlerin mit ihren Objekten 1978

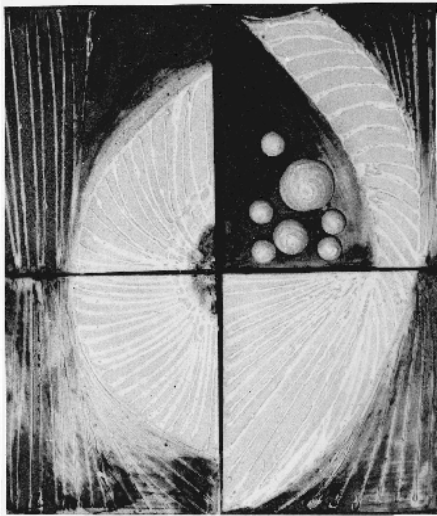


Abbildung 10.



Abbildung 11. Florentina Mihai, Hahn, Hinterglasmalerei, 1983



Abbildung 12. Florentina Mihai, Ehepaar, Hinterglasmalerei, 1983

L'ISTITUZIONE DEL MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI IN ITALIA. PROGETTI DI STUDIO E DIBATTITO PARLAMENTARE INTORNO AL DECRETO 14 DICEMBRE 1974 N° 657

ANDREA RAGUSA*

REZUMAT. Înființarea Ministerului pentru Bunuri Culturale și Ambientale în Italia. Proiecte de studiu și dezbateră parlamentară în jurul Decretului nr. 657 din 14 decembrie 1974. Acest text al profesorului Andrea Ragusa este ultimul din seria de apariții din ultimii ani în paginile revistei *Historia Artium* și în *Anuarul Institutului de studii Italo-Român* de la Cluj Napoca și dedicată evoluției legislației și administrării uneia dintre cele mai bogate mărturii patrimoniale din lume. Exemplul parcursului reunirii efortului național pentru protejarea mărturiilor adunate în milenii este elocvent pentru maniera în care a evoluat un popor cu o asemenea forță creativă, cum sunt italienii și totodată este un model de cunoscut și analizat pentru toți ceilalți în această tulburătoare epocă a globalizării. Apariția acestei ultime analize în paginile revistei noastre coincide cu un moment aparte, când am primit de câteva zile volumul: Andrea Ragusa, *I giardini delle muse. Il patrimonio culturale ed ambientale in Italia dalla Costituente all'istituzione del Ministero (1946-1975)*, Franco Angeli, Milano 2014, în care ea este inclusă în ultima parte. Secvența finală a cărții are ca titlu: *Verso l'orizzonte europeo*. Este o concluzie a autorului dar și expresia mobilului cu care am pornit pe drumul acestei colaborări, conștienți fiind de necesitatea reunirii experienței comune pentru consolidarea marii idei a Uniunii Europene. Sper, precum a fost posibil și în 2013, să-l avem din nou oaspete la Cluj-Napoca pe profesorul Andrea Ragusa, vorbind în fața studenților noștri despre speranțele sale, pentru care și-a reunit eforturile în ultimii ani, mai ales că în mod paradoxal în anumite colțuri ale lumii de azi, patrimoniul nu a avut și nu are respectul pe care drumul spre civilizația modernă l-ar presupune. Gheorghe Mândrescu.

Cuvinte cheie: *patrimoniu, legislație, orizont european, educație*

1. L'istituzione del Ministero: il ruolo di Giovanni Spadolini

L'istituzione del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali – venuta con il Decreto Legge n° 657 del 14 dicembre 1974 – fu l'ultimo atto della lunga fase di dibattito e riflessione teorica, e di intervento legislativo, apertasi nel 1945. In questo

* *Direttore Centro Interuniversitario per la Storia del Cambiamento Sociale e dell'Innovazione, Siena, andrea.ragusa@unisi.it*

senso esso può considerarsi al tempo stesso un punto d'arrivo del percorso intrapreso nel settore delle politiche di tutela a partire dal periodo immediatamente successivo all'Unità, ma anche una svolta destinata ad aprire, in questo settore, prospettive nuove. Significativamente, esso venne proprio a compimento della fase di più intensa trasformazione sociale, politica e culturale che l'Italia aveva vissuto nel quadro dell'espansione economica europea ed occidentale. E, non meno significativamente, cadde nel cuore del dibattito intorno alle prerogative ed alle competenze che anche in materia di beni culturali acquisivano, dopo la loro istituzione nel 1970, le Regioni.

L'istituzione del Ministero per i Beni Culturali ed ambientali fu il risultato del diffuso attivismo che almeno dagli anni Sessanta aveva riportato la questione della tutela al centro dell'agenda politica. Difficilmente, tuttavia, tale attenzione avrebbe avuto un esito tanto immediato – il Decreto Legge fu approvato nella prima riunione del Consiglio dei Ministri del Governo “bicolore” Moro-La Malfa – senza la decisa e tenace volontà di Giovanni Spadolini, che in quel Governo andò ad occupare proprio il posto di Ministro dei Beni Culturali.

Il precedente Governo, presieduto da Mariano Rumor dal luglio 1973 al marzo 1974, aveva in effetti previsto un analogo Ministero, pur senza portafoglio, affidandone la direzione politica a Camillo Ripamonti, che lo stesso Spadolini avrebbe in seguito definito “un ingegnere lombardo serio e senza fronzoli”. L'accelerazione impressa al processo di istituzione di un autonomo dicastero fu tuttavia legata davvero alla volontà ed alla sensibilità di Spadolini: come è stato sottolineato di recente, infatti, “fu Spadolini a volere (rispetto al Ministero senza portafoglio n.d.A.) una caratterizzazione più forte, da ottenersi anche attraverso l'autonomia finanziaria, per un dicastero che, forse ancora prima di vedere la luce, portava su di sé un enorme fardello di problemi irrisolti, richieste ed aspettative che difficilmente, a giudizio di alcuni esponenti del mondo della politica e della cultura, avrebbero trovato una felice soluzione in un Decreto Legge”.¹

Una conferma del rilievo che la personalità ed il dinamismo di Spadolini ebbero nella vicenda che portò all'istituzione del Ministero si ha persino, *a contrario*, in quelle criticità che da taluni sono state rilevate sulle reali intenzioni da cui sarebbe stato mosso: criticità che interessano piuttosto, nel discorso che si conduce in queste pagine, proprio in ragione del fatto di confermarne ulteriormente la centralità. Tale suona ad esempio la testimonianza di Carlo Bertelli, rilasciata a molti anni di distanza, secondo la quale “il Ministero (sarebbe stato) creato con grande fretta da Spadolini, che aveva ambizione di lasciare questo gesto come un atto che l'avrebbe caratterizzato”; e che indica nel Ministero una istituzione “quasi allo specchio”, una sorta di “creatura” voluta da Spadolini per sé e per la passione artistica che da sempre aveva respirato in

¹ I. Bruno, *La nascita del Ministero per i Beni culturali e ambientali. Il dibattito sulla tutela*, Il Filarete. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, Milano, 2011, p. 13.

famiglia.² Ben più condivisibili di questa, piuttosto sbrigativa e liquidatoria, appaiono le opinioni di quei protagonisti e testimoni della vicenda i quali, pur non negando una qualche sfumatura di vanità, tuttavia riconducono l'attivismo e l'attenzione alla questione della tutela ad un più complesso e stratificato insieme di riferimenti presenti nella personalità e nell'opera di Spadolini, ed innanzitutto nella sua attività di studioso della storia d'Italia.

Fiorentino del 1925, Spadolini si era laureato a 22 anni, nel 1947, nella Facoltà giuridica del capoluogo toscano, subito però evidenziando quell'attitudine e passione di storico coltivata sin da bambino e concretizzatasi nel suo scritto di esordio sul '48, pubblicato nel centenario della "primavera dei popoli". Al quale, anche sull'onda dell'entusiasta giudizio di Gaetano Salvemini, era seguita una intensa produzione rivolta a valorizzare "l'Italia di opposizione" – così laica come cattolica – nel comune riferimento dialettico al Risorgimento; e poi l'Italia giolittiana, culla del parlamentarismo e della costruzione, faticosa ma positiva, di grandi leggi di riforma. Così, attraverso i libri come nei corsi, tenuti dal 1950 in sostituzione di Carlo Morandi alla Scuola fiorentina di Scienze Politiche e Sociali "Cesare Alfieri", il filo conduttore della sua attività di studioso e di docente era stata la ricerca dell'identità nazionale italiana, che egli individuava precedente lo Stato – di cui anzi costituiva un presupposto – in una comunità culturale e linguistica nata da e con Dante, che si definiva come Italia della cultura e della ragione, al cui richiamo si sarebbe levato, nel 1978, l'efficace titolo omonimo di una nuova monografia.³ "Al di là della retorica – afferma in questo senso Marisa Dalai Emiliani – che spesso rivestiva i suoi pensieri, le sue idee, i suoi progetti, tuttavia credo che ci fosse in lui una coerente volontà di ricollegarsi agli ideali risorgimentali, e quindi di rimettere la cultura ed il patrimonio culturale al centro, così come era stata per esempio negli anni di Fiorelli o di Adolfo Venturi, proprio perché era uno storico che conosceva bene queste vicende, e quindi secondo me ha voluto consapevolmente riprendere questi grandi temi che in fondo erano sempre stati i motivi ispiratori delle politiche del Partito Repubblicano".⁴ E così Antonio Paolucci: "Era un uomo che conosceva i musei, che leggeva i libri, e questo era il suo *atout*, il suo vantaggio rispetto ad una serie di Ministri incolti o comunque che facevano solo il mestiere di politici; lui faceva quello, ed in più era anche un uomo di cultura".⁵ Del giolittismo, in particolare, Spadolini aveva valorizzato – come ha notato Leo Valiani – la capacità e lo sforzo teso ad uscire dalla fortezza del costituzionalismo, per conciliare politicamente il vecchio liberalismo

² *Ibidem*, p. 132.

³ Cfr. per un profilo di Spadolini storico C. Ceccuti, *Lo storico*, in Idem (a cura di), *Spadolini storico e uomo delle istituzioni. Bibliografia degli scritti di storia moderna e contemporanea, degli scritti e discorsi politici 1990-1994*, Le Monnier, Firenze, 2000, pagg. X-XXIV, in particolare pagg. XIV-XV.

⁴ I. Bruno, *La nascita del Ministero per i Beni culturali ed ambientali...*, *op. cit.*, p. 133.

⁵ *Ibidem*, 132.

con i due sovversivismi, il rosso ed il nero, che l'assediavano, il che aveva reso possibile "il contributo giolittiano al rigoglio economico italiano, all'ampliamento dei diritti di libertà, politici e sindacali, alla legislazione sociale, alla democratizzazione che precedette e segnò la concessione del suffragio universale".⁶

All'attività di studioso, si affiancava in Spadolini l'intensa e brillantissima attività giornalistica, avviata dal febbraio 1948 - quando aveva cominciato a collaborare al "Messaggero" su invito del Direttore Mario Missiroli - e proseguita con l'ingresso nel "Corriere della Sera", nel 1952, come articolista di prima e terza pagina. La prima esperienza di Direttore di un importante quotidiano era arrivata nel 1955 con "Il Resto del Carlino", che avrebbe retto fino al 1968 tenendo ferma la linea centrista, europeista e degasperiana della testata. Infine, nel febbraio 1968, Spadolini era stato chiamato a dirigere il più importante quotidiano italiano - "Il Corriere della Sera", giornale della grande borghesia italiana - cui avrebbe dato un'impronta di quotidiano libero, proiettato al dialogo (numerose erano state le inchieste costruite con l'intervento dei maggiori protagonisti della vita politica e culturale italiana), improntato, in anni difficilissimi, alla difesa della legalità democratica e repubblicana. Non meno rilevante è il fatto che Spadolini avesse lungamente frequentato la "palestra" del "Mondo" di Mario Pannunzio (il primo articolo lo aveva firmato il 19 febbraio 1949), e fosse poi divenuto un acuto osservatore della vita politica e culturale italiana attraverso la rubrica "Affari Interni", tenuta dal 1950 al 1954 nel nuovo settimanale Mondadori "Epoca".

Quando era stato eletto per la prima volta alla Camera, il 7 maggio 1972 nel Collegio Milano I (era stato Ugo La Malfa ad offrirgli la candidatura), Spadolini portava con sé, dunque, una lunga esperienza di studioso e di giornalista che suppliva largamente alla completa assenza, nel proprio percorso, di militanza politica e di partito. E sin dal suo primo discorso alla Camera - come è stato pure ricordato - aveva precisato e ribadito la propria visione di fondo della politica, caratterizzata dalla fedeltà ai valori repubblicani e risorgimentali, e dall'importanza della collaborazione positiva tra laici e cattolici:

nelle riforme e nel rinnovamento che si impongono c'è una tradizione che tutti noi dobbiamo salvare: la tradizione del Risorgimento, la tradizione per cui l'Italia si è trasformata in un paese civile e moderno.

Laicismo ma non anticlericalismo, tolleranza e ragione elevate a metodo politico, il punto di riferimento sempre quell' "Italia della ragione" che egli individuava nel "partito della democrazia": in quella serie di personalità, ben oltre i confini del Partito Repubblicano - da Gobetti ai Rosselli, da Salvatorelli ad Alberini ad Einaudi, da

⁶ L. Valiani, *Spadolini e la storia dell'Italia contemporanea*, in C. Ceccuti (a cura di), *Spadolini storico e uomo di governo. Bibliografia degli scritti di storia moderna e contemporanea, degli scritti e discorsi politici 1980-1985*, Le Monnier, Firenze, 1985, p. 11.

Pannunzio a Sturzo – lontano dai dogmatismi ma severo nel metodo e nel senso delle istituzioni, e capace di operare nella concreta conoscenza ed analisi delle forze reali in gioco.⁷

Fu con questi presupposti che Spadolini giunse dunque alla direzione politica del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, scelto da Moro a dispetto dell'assenza anche di una qualche esperienza precedente come Sottosegretario. Ed in questa veste, Spadolini si pose a raccogliere, in un Ministero che egli volle "per" e non "dei" Beni Culturali, "contro ogni tentazione dirigista", nel rifiuto dei ministeri della cultura evocanti solo regimi autoritari, nella volontà di sottolineare la pubblica fruizione, il servizio reso al godimento della collettività nazionale", e che concepì come "costituente": "il più possibile sburocratizzato, il più possibile agile, quasi un'Agenzia in senso anglosassone, ma impegnato nello stesso tempo in interventi di emergenza, in provvedimenti che non potevano più attendere", come del resto avrebbe dimostrato, nelle settimane immediatamente successive, il furto perpetrato nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.⁸

L'istituzione del Ministero fu in definitiva il risultato di elementi diversi che la personalità di Spadolini riuscì ad assorbire e rilanciare attivamente: da un lato l'intensa riflessione venuta sin lì attraverso le commissioni di studio ed i richiami diffusi sulla stampa e nei circoli della cultura, che avevano avuto nei risultati della Commissione Franceschini un momento di sintesi rilevante; dall'altro, parallelamente il lavoro di attuazione dei decreti delegati da parte delle Regioni. Spadolini intervenne su questo terreno con un'idea senza dubbio centralistica, tesa a tutelare, rafforzare ed in certo modo riordinare e rinnovare la legislazione vigente, e soprattutto la grande legge di età giolittiana voluta e costruita da Luigi Rava⁹. E fu anche grazie alla sua collocazione politica, decentrata rispetto alle grandi forze reciprocamente opposte

⁷ Cfr. C. Ceccuti, *Introduzione*, a G. Spadolini, *Discorsi parlamentari*, Il Mulino, Bologna, 2002, pp. 21-22.

⁸ *Ibidem*, pp. 30-31.

⁹ Lo sottolinea in particolare Andrea Emiliani, evidenziando anche il rilievo della nuova attenzione al paesaggio ed al territorio, in chiave geo-storica, che segnò gli anni Settanta in Italia con l'acquisizione definitiva degli studi delle "Annales" francesi e con il contributo decisivo di Lucio Gambi. Cfr. la testimonianza in I. Bruno, *La nascita del Ministero per i Beni culturali e ambientali...*, op. cit., pag. 127 e dello stesso la testimonianza in *Venti anni dei Beni culturali*, a cura di F. Borsi, in "Nuova Antologia", n° 2196/ottobre-dicembre 1995, pagg. 30-39, in particolare pag. 35: "la posizione di Giovanni Spadolini era molto attenta, dettagliata in ogni sua decisione. Finissimo lettore ed ostinato ricognitore di bibliografie, egli possedeva il vero vantaggio dell'idealismo attivo, e cioè quello di poter accettare vaste proposizioni metodologiche di scuole diverse rifondendole in seno ad una dottrina che aveva anzitutto il senso della libertà e forte quello della qualità. Se la sua ragionata opposizione, dunque, alle ipotesi incalzanti di decentramento, si nutriva di un'esperienza storica (la sola esistente, del resto), resta pur vero che Spadolini ragionava nell'attualità con un cosciente modello politico. Il quale rinviava senza troppi ritardi agli anni di formazione più moderna ed impegnata di questo paese, e dunque agli anni di Giovanni Giolitti, com'era tipico del suo generale sistema di pensiero".

(PCI-DC, con un ruolo complesso dei socialisti), che secondo alcuni riuscì ad incunearsi nel dibattito politico portandovi l'elemento di una cultura storicamente stratificata e risalente, ovvero quella della borghesia "illuminata". "Non voglio dire – afferma in questo senso ad esempio Pietro Petrarola – che partiti a base popolare, come il Partito Comunista Italiano o la Democrazia Cristiana fossero del tutto alieni dall'attenzione verso i valori culturali, ma probabilmente erano più interessati al *cotè* legato all'istruzione ed alla formazione, che non a quello legato al bisogno di tutela e di salvaguardia del patrimonio. A questa idea, invece, di un patrimonio che è fonte non soltanto di ricchezza nel senso tradizionale del termine, cioè di patrimonio spendibile, ma è fonte soprattutto di ricchezza spirituale, a questa sorta di 'religione laica' del patrimonio culturale, era certamente più sensibile quella parte di intellettuali impegnati in politica che trovava le sue radici nel Partito d'Azione".¹⁰ Il Ministero sarebbe stato dunque, in questo senso, in fondo il portato di quel dinamismo che una cultura elitaria, priva di una base di massa, ma molto attiva sul piano operativo e progettuale, aveva evidenziato sin dalla ricostruzione: con i grandi dibattiti sulla stampa, con il lavoro di pressione nelle associazioni (su tutte "Italia Nostra"), con l'insegnamento accademico ed il lavoro culturale, in definitiva con una precisa politica tesa al salvaguardia della cultura e del patrimonio italiano.

2. La fase di studio: precedenti e modelli del Ministero

Il varo del Decreto Legge che istituiva il Ministero fu infatti segnato, non a caso, da un intenso lavoro di studio, di riflessione, di elaborazione progettuale e di confronto con modelli già consolidati, che impegnò Spadolini ed il gruppo di tecnici ed esperti che lo affiancarono, nei mesi precedenti. Non fu solo un lavoro di raccolta e di meditazione della precedente normativa, che fu attentamente studiata sin dai primi provvedimenti, e soprattutto in riferimento alla legge Rosadi-Rava del 1909. Fu anche una fase di intensa lettura delle opinioni che la stampa e la cultura produssero con grande prolificità e che Spadolini provvide a raccogliere in maniera sistematica come elementi di un ampio *dossier* sulla questione della tutela, che dal punto di vista storico consente al tempo stesso di valutare con maggiore precisione il percorso che condusse all'istituzione del Ministero, ma anche di avere un quadro più nitido della situazione nella quale il patrimonio culturale ed ambientale versava in questa complessa stagione. Temi e questioni di questo dibattito continuavano del resto ad essere quelli da lungo tempo frequentati, e largamente presenti sin dagli anni della ricostruzione e soprattutto del "miracolo economico", e non meno che in passate stagioni la dimensione dell'allarme e dell'emergenza restava centrale nel quadro complessivo delle prese di posizione. Si aggiungeva semmai, a quella dei gruppi che da

¹⁰ I. Bruno, *La nascita del Ministero per i Beni culturali ed ambientali...*, op. cit., p. 130.

più tempo erano impegnati nell'opera di denuncia insistita dei guasti del patrimonio e della sua gestione, ora anche l'intervento di quelle forze politiche che, come il Partito Comunista, facevano della questione dei beni culturali un terreno di ulteriore consolidamento della propria politica culturale ed un vettore teso all'allargamento del consenso tra gli intellettuali, obiettivo da sempre perseguito e che negli anni Settanta acquisiva il tratto nuovo del confronto con nuove e diverse competenze ed aree disciplinari, tra queste soprattutto quelle di architetti ed urbanisti. *A morte il Colosseo, Il gemito della Cattedrale, Franando sotto la pioggia*: furono solo alcuni dei titoli eloquenti di articoli comparsi negli anni precedenti il Decreto Legge, e che sui diversi quotidiani, non meno che sulle riviste di orientamento politico e culturale, segnarono l'urgenza delle questioni relative ai danni che il patrimonio subiva, alla inadeguatezza dei fondi gestionali, alla necessità di un redigere finalmente un catalogo dei beni da sottoporre a tutela, e di una complessiva riforma che mettesse al centro una riorganizzazione della macchina amministrativa dello Stato.

L'istituzione del Ministero fu preceduta, come si è detto, da una intensa fase di studio che ebbe ad oggetto precedenti tentativi e modelli riusciti di organizzazione della tutela anche fuori d'Italia. Con gli appunti e le correzioni dei propri collaboratori, in particolare, Spadolini aveva ricevuto inizialmente un progetto di istituzione del Ministero prodotto dal suo predecessore Camillo Ripamonti. Il progetto si componeva di 7 articoli e configurava una amministrazione ministeriale centralizzata cui venissero conferite le attribuzioni concernenti:

- 1) le antichità e belle arti, le accademie e biblioteche, le bellezze naturali ed ambientali, di competenza del Ministero della Pubblica Istruzione e degli istituti ad ordinamento speciale da esso dipendenti;
- 2) gli archivi, di competenza del Ministero degli Interni;
- 3) la discoteca e la cineteca di Stato, nonché i servizi di informazione cinematografica, televisiva ed editoriale, per la parte di interesse concernente i beni di interesse artistico o storico, di competenza della Presidenza del Consiglio dei Ministri;
- 4) la determinazione, di concerto con il Ministero dei Lavori Pubblici, a norma dell'articolo 9 del Decreto del Presidente della Repubblica 15 gennaio 1972 n° 3, degli indirizzi per il coordinamento della salvaguardia, sotto il profilo artistico o ambientale, dei centri storici e delle aree archeologiche, naturali od ecologiche, a tal fine tutelate o tutelabili in conformità delle leggi vigenti;
- 5) la vigilanza, e le relative funzioni, sugli enti, istituzioni, ed associazioni, già esercitata dalle amministrazioni indicate ai numeri 1,2,3.¹¹

¹¹ *Progetto Ripamonti*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali e per l'ambiente, Faldone 1, f. 1. Nel testo originale si indicavano in realtà le competenze relative a: "la discoteca di Stato, la cineteca ed i servizi di informazione audiovisiva, limitatamente ai beni di interesse artistico o storico, di competenza della Presidenza del Consiglio dei Ministri".

Rilevante era l'istituzione di un Consiglio Nazionale come organo consultivo del Ministero, deputato ad esprimere parere:

sulle direttive generali di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale, sui relativi programmi generali e settoriali; sui problemi della salvaguardia del patrimonio culturale con riguardo all'assetto territoriale ed urbano; sul coordinamento delle attività delle istituzioni culturali;

ed a svolgere altresì

azione di orientamento, di coordinamento e di indirizzo scientifico ai fini della necessaria uniformità dei criteri e metodi di intervento nei diversi settori dei beni culturali.¹²

Il Consiglio si sarebbe composto di 72 membri e suddiviso in sei sezioni corrispondenti ai seguenti settori di intervento:

- a) archeologia, paleontologia, etnografia;
- b) arte medievale, moderna e contemporanea;
- c) monumenti, beni paesistici ed ambientali;
- d) accademie e biblioteche;
- e) beni archivistici;
- f) documentazione ed informazioni artistica o storica.¹³

Tali sezioni si sarebbero potute pronunciare in seduta congiunta su affari di carattere misto, oppure costituire, singolarmente o congiuntamente, gruppi di lavoro con funzioni istruttorie e preparatorie, ed eventualmente chiamare a partecipare ai lavori anche rappresentanti delle Regioni che non ne facessero parte a titolo permanente.

La composizione delle sezioni era volta a dotare il Ministero di un personale di alta competenza scientifica, scelto tra docenti universitari ed alti funzionari dell'Amministrazione delle Belle Arti. Accanto ad essi, tuttavia, si prevedeva anche la presenza di operatori del mondo del lavoro del comparto considerato. Si precisava in particolare che facevano parte delle rispettive sezioni:

prima sezione (archeologia, paleontologia, etnografia): un professore universitario di ruolo, un esperto designato dal Ministro per i Beni Culturali, due rappresentanti delle organizzazioni sindacali dei lavoratori più rappresentative,

¹² *Ibidem*. Nel testo originale si indicavano, tra le competenze del Consiglio Nazionale, anche quella di esprimere pareri sulle direttive generali del Ministero "sui piani formulati dagli organi regionali di cui al successivo articolo 6; sulla relazione annuale del Ministro al Parlamento sullo stato dei beni culturali in Italia e sull'attività del Ministero".

¹³ *Ibidem*. Nel testo originale si indicavano, tra le competenze, anche quelle relative a "cinematografia, mezzi audiovisivi e discografici e nuovi mezzi di comunicazione culturale". I membri erano inoltre indicati in numero di 84 anziché di 72.

quattro rappresentanti delle Regioni, un rappresentante di enti locali territoriali, un rappresentante di enti, istituzioni ed associazioni, aventi fini di salvaguardia dei beni culturali;

seconda sezione (arte medievale, moderna, contemporanea): un professore universitario di ruolo, un Soprintendente, un pittore o scultore di chiara fama, tre rappresentanti delle organizzazioni sindacali dei lavoratori più rappresentative, quattro rappresentanti delle Regioni, un rappresentante di enti locali territoriali, un rappresentante di enti, istituzioni ed associazioni aventi fini di salvaguardia dei beni culturali;

terza sezione (monumenti, beni paesistici ed ambientali): un professore universitario di ruolo, un Soprintendente, un esperto designato dal Ministro per i Beni Culturali, tre rappresentanti delle organizzazioni sindacali dei lavoratori più rappresentative, quattro rappresentanti delle Regioni, un rappresentante di enti locali territoriali, un rappresentante di enti, istituzioni ed associazioni, aventi fini di salvaguardia dei beni culturali

quarta sezione (accademie e biblioteche): un professore universitario di ruolo, un direttore di biblioteca statale, un esperto designato dal Ministro per i Beni culturali, tre rappresentanti delle organizzazioni sindacali dei lavoratori più rappresentative, quattro rappresentanti delle Regioni, un rappresentante degli enti locali territoriali, un rappresentante di enti, istituzioni ed associazioni, aventi fini di salvaguardia dei beni culturali;

quinta sezione (beni archivistici): un professore universitario di ruolo, un direttore di Archivio di Stato, un esperto designato dal Ministro per i Beni Culturali, tre rappresentanti delle organizzazioni sindacali dei lavoratori più rappresentative, tre rappresentanti delle Regioni, un rappresentante di enti locali territoriali, un rappresentante di enti, istituzioni ed associazioni aventi fini culturali;

sesta sezione (documentazione ed informazione artistica e storica): un professore universitario di ruolo, due esperti designati dal Ministro per i Beni Culturali, tre rappresentanti delle organizzazioni sindacali dei lavoratori più rappresentative, tre rappresentanti delle Regioni, un rappresentante degli enti locali territoriali, due rappresentanti di enti, istituzioni ed associazioni aventi fini culturali.¹⁴

¹⁴ *Ibidem*. Nel testo originale compariva la previsione di due professori universitari di ruolo per ciascuna sezione; per la prima, seconda e terza sezione; due Soprintendenti per la prima, seconda e terza sezione; due esperti designati dal Ministro per i Beni Culturali per la prima e terza sezione; un esperto designato dal Ministro per la Pubblica Istruzione per la prima, seconda, terza, quarta sezione; un esperto di arte sacra per la prima, seconda e terza sezione; la designazione del pittore e scultore di chiara fama da parte del Ministro per i Beni Culturali per la seconda; il Presidente della VI-a Sezione del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici per la terza sezione; un direttore di biblioteca non statale per la quarta sezione; cinque presidenti di accademie e corpi scientifici per la quarta sezione; il Soprintendente dell'Archivio Centrale dello Stato, un Soprintendente archivistico ed un esperto designato dal Ministro per l'Interno per la quinta sezione; un esperto designato dalla Presidenza del Consiglio ed uno dal Ministro per il Turismo e lo Spettacolo, per la sesta sezione.

Le nomine erano di carattere elettivo, rispettivamente dai professori universitari di ruolo delle materie di competenza della sezione o, in mancanza, di materie affini per quanto riguardava i professori universitari; dal personale direttivo dei ruoli tecnici delle Soprintendenze per i Soprintendenti; dal personale del ruolo direttivo delle biblioteche statali per il direttore di biblioteca; dai direttori degli Archivi di Stato per il direttore degli Archivi di Stato. I rappresentanti degli enti decentrati erano designati uno per ciascuna regione e, per la Regione Trentino-Alto Adige, uno per ciascuna delle province di Trento e Bolzano, secondo le norme dei singoli ordinamenti regionali; tre dall'Unione Province Italiane e tre dall'Associazione Nazionale dei Comuni Italiani; i rappresentanti sindacali dalle rispettive organizzazioni con decreto del Ministro per i Beni Culturali; i rappresentanti degli altri enti designati congiuntamente dagli enti, istituzioni ed associazioni, indicati con Decreto del Ministro per i Beni Culturali. Il Consiglio era dunque un organo che creava un equilibrio tra cariche elettive e designazioni sulla base delle competenze, ed acquisiva – nel progetto – piena autonomia: convocato almeno una volta a trimestre dal presidente, eletto nel seno del Consiglio stesso a maggioranza assoluta dei componenti – le sezioni convocate almeno una volta al mese – funzionava con la presenza di almeno due terzi dei componenti e deliberando a maggioranza assoluta dei presenti.

Il progetto Ripamonti dava poi incarico al Governo di operare un riordino ed una complessiva ristrutturazione dei servizi e degli uffici centrali e periferici dell'organizzazione della tutela, emanando, entro sei mesi dalla data di entrata in vigore della legge istitutiva, un decreto – elaborato previo parere delle Regioni e delle Province di Trento e Bolzano e di una Commissione parlamentare composta da dieci Deputati e dieci Senatori – informato ad alcuni criteri fondamentali. Innanzitutto l'articolazione organica e funzionale dei servizi centrali e degli uffici periferici, in conformità dei "peculiarità" fini scientifici, culturali e tecnici del Ministero, e per la migliore conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale. Si prevedevano in questo senso, a livello di direzione generale, sette servizi con relativi organici di settore:

- a) servizio per l'archeologia, la paleontologia e l'etnografia;
- b) servizio per l'arte medievale, moderna e contemporanea;
- c) servizio per i monumenti ed i beni paesistici ed ambientali;
- d) servizio per le accademie e le biblioteche;
- e) servizio per i beni archivistici;
- f) servizio per la documentazione ed informazione artistica e storica;
- g) servizio per gli affari generali ed il personale.¹⁵

¹⁵ *Ibidem*. Il servizio per gli affari generali ed il personale era indicato nel testo originale come "direzione generale".

Si prevedeva inoltre la riorganizzazione degli uffici periferici tesa ad operare uno snellimento delle Soprintendenze, previste nel numero massimo di 90, non più di 3 per ogni Regione e con competenze territoriali non superiori al territorio della Regione stessa, con carattere interdisciplinare attraverso l'inserimento, accanto al Soprintendente, di architetti, archeologi e storici dell'arte, oltre al personale amministrativo della carriera direttiva, e l'istituzione, in ogni capoluogo di Regione, di organi statali composti dai Soprintendenti degli uffici aventi sede nel territorio regionale e presieduti dal Soprintendente più anziano, con compiti di coordinamento e di indirizzo delle attività delle Soprintendenze ed in modo particolare con riguardo alle proposte di programmazione da trasmettere agli uffici centrali ed alla attuazione dei programmi adottati. Si prevedeva infine la distinzione di competenze e metodi operativi per i diversi settori, il riordinamento ed il potenziamento tecnico-scientifico degli istituti ed organismi operanti nelle diverse amministrazioni della tutela, l'istituzione di un istituto centrale per la catalogazione del patrimonio, il coordinamento e potenziamento dei servizi di sicurezza, l'utilizzazione di volontari sotto forma di servizio civile, l'adozione di forme particolari di autonomia amministrativa e contabile ed una speciale disciplina di bilancio.¹⁶

Il progetto Ripamonti prevedeva infine con grande precisione il riordino dell'organizzazione del personale. In particolare il Governo avrebbe dovuto emanare, nel termine e con le procedure previste per la ristrutturazione degli uffici, norme informate a criteri di qualificazione e snellimento del personale: la consistenza dei ruoli organici avrebbe corrisposto alle esigenze "funzionali ed operative" degli uffici centrali e periferici; si prevedevano a tal fine concorsi anche a carattere regionale volti a determinare incrementi annuali per un periodo di cinque anni a partire dall'anno successivo all'entrata in funzione del Ministero; ed inoltre la possibilità di utilizzare, "previa qualificazione", personale in servizio presso enti pubblici di cui venisse disposta la soppressione. In ogni caso le nuove dotazioni organiche non avrebbero dovuto superare alla fine del quinquennio le 1600 unità per la carriera direttiva, le 1570 unità per la carriera di concetto, le 2500 unità per la carriera esecutiva, le 7000 unità per la carriera ausiliaria e le 1700 unità per gli operai.¹⁷ Fino all'istituzione del Consiglio Nazionale dei Beni Culturali, le funzioni sarebbero state svolte da Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, dal Consiglio Superiore delle Accademie e Biblioteche, e dal Consiglio Superiore degli Archivi di Stato, con sede presso il Ministero per i Beni Culturali.

¹⁶ *Ibidem*. Nel testo originale si prevedeva che "gli stanziamenti non impegnati alla chiusura dell'esercizio finanziario possano essere utilizzati negli esercizi successivi"; e che "sia possibile prevedere impegni pluriennali per l'attuazione dei programmi". Nelle correzioni si prevedeva semplicemente che vi fosse una speciale disciplina di bilancio "con impegni pluriennali per l'attuazione dei programmi".

¹⁷ *Ibidem*. Nel testo originale si prevedevano anche "in via transitoria concorsi riservati per posti di qualifiche diverse da quelle iniziali" e "l'utilizzazione di esperti, anche stranieri, particolarmente qualificati, mediante contratti di opera professionale, di studio e di ricerca".

Accanto al progetto Ripamonti, nei mesi immediatamente precedenti il varo del Decreto-Legge istitutivo del Ministero Spadolini guardò poi con grande attenzione all'esperienza del Ministero degli Affari Culturali francese, che rappresentò, in certo modo, il modello del nuovo dicastero. Accompagnato da due brevi missive di Paolo Ungari, il *dossier* conteneva un breve fascicolo di inchiesta intitolato *French cultural life and role of the State* che partiva dalla considerazione della notevole evoluzione che la vita culturale francese aveva vissuto durante gli ultimi quindici anni, risultato dell'elevazione del livello educativo che aveva creato aspettative tra i giovani, dell'impatto delle moderne tecniche di comunicazione, e della politica specifica che lo Stato aveva attuato in favore della cultura. Solo per fare alcuni esempi, la spesa nazionale in cultura per l'anno finanziario 1973 era stata di 12 miliardi di franchi, ed il bilancio del Ministero degli Affari Culturali – che rappresentava circa metà delle risorse allocate, le altre essendo ripartite tra il Ministero dell'Educazione Nazionale e quello dello Sport – era cresciuto dai 220 milioni di franchi del 1968 ad 1 miliardo e 332 milioni nel 1974. La spesa dell'amministrazione per la promozione di cultura era circa un sesto dell'intera spesa nazionale per affari culturali, ed il 2,5% del reddito del privato cittadino risultava impiegato in attività culturali, impiegato prevalentemente in attività culturali svolte all'interno delle mura domestiche (libri, dischi, televisione e radio) a testimonianza di una grande diffusione della cultura a livello di opinione pubblica.¹⁸ Più che raddoppiato, dal 1969, era il finanziamento per il cinema, che poteva così reggere l'effetto competitivo della televisione. Tra il 1958 ed il 1973 erano aumentati da 3 milioni a 5,5 milioni i visitatori dei musei.

Il Ministero degli Affari Culturali Francesi era stato creato con ordinanza del 24 luglio 1959 ed affidato rispettivamente ad André Malraux dal 1959 al 1969, ad Edmond Michelet dal 1969 al 1971, a Jacques Duhamel dal 1971 al 1973. Esso si strutturava come una direzione centralizzata dalla quale dipendeva il Fondo Nazionale per l'Innovazione Culturale, ed accanto al quale, in posizione di parziale autonomia, stava il Centro Nazionale di Cinematografia. Dipendevano dal Ministero otto servizi competenti sui diversi settori dell'attività culturale e sul funzionamento del Ministero stesso: il Dipartimento dell'Amministrazione Generale, il Dipartimento di Architettura, tutto il sistema degli Archivi, quello dei Musei, e quello dei Teatri d'opera, balletto e musica classica; il Dipartimento competente su Teatri e Centri di cultura letteraria, i Servizi di creazione artistica, il Servizio di studi architettonici e di arti plastiche. Al Ministero facevano poi capo cinque servizi operativi: l'Ispettorato generale dei servizi amministrativi, la Delegazione generale per le Esposizioni, il Servizio studi e ricerche, il Servizio Scavi ed Antichità, il Catalogo generale dei monumenti storici e

¹⁸ *French Cultural Life and Role of the State*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali e per l'Ambiente, Faldone 1, f. 2. Secondo i dati riportati la diffusione di libri era aumentata dal 1967 del 40%, quella dei dischi dall'11% del 1960 al 57% del 1973, la televisione risultava diffusa, nel 1973, nell'86% delle abitazioni private.

tesori artistici di Francia. Si trattava dunque di una struttura fortemente centralizzata, che in larga parte rifletteva la tradizione centralistica e prefettizia storicamente consolidatasi in Francia. E tuttavia non è da trascurare il rilievo che l'avvio di una politica di decentramento culturale, che si era avuta in Francia con la costituzione delle "Maisons de la culture" a partire dagli anni Sessanta. Pur con molte difficoltà, questa promozione decentrata di attività culturale era stata accompagnata da un notevole sviluppo di creatività artistica, come testimoniava l'aumento del numero dei lavori pubblicati, in diversi campi della creazione artistica, tra il 1960 ed il 1970, l'aumento dei fondi statali a favore di opere musicali e di altro genere, il nuovo sistema di sostegno a musicisti ed attori, cui era stato destinato – tra il 1972 ed il 1974 – uno stanziamento più che raddoppiato.

Ancora precedente, datata 13 settembre 1971, era stata una *Ricerca sulla tutela dei beni culturali* che aveva prodotto un lungo Documento di lavoro depositato presso la Segreteria della Commissione Permanente Pubblica Istruzione della Camera dei Deputati. Il lungo *dossier* era introdotto dalla motivazione della

necessità di una ristrutturazione dell'Amministrazione preposta alla salvaguardia del Patrimonio Culturale Italiano, recentemente evidenziatasi dai numerosi articoli di stampa conseguenti all'accentuazione del degradamento di alcuni importanti monumenti, di significative opere d'arte e di interi complessi storici;

e teneva conto delle indicazioni date dalle tre Direzioni Generali (Belle Arti, Biblioteche, Archivi) al fine di assolvere in modo "efficiente e funzionale" i compiti loro assegnati dalla stessa Costituzione.¹⁹

Si era costituito a tal fine un gruppo di lavoro composto da esperti ed operatori della tutela e della storia dell'arte: Pietro Bellini, Vincenzo Cappelletti, Gianfilippo Carettoni, Elena Croce, Paola Della Pergola, Giuseppe Donato, Giovanni Ioppolo, Giuliana Limiti. Tale gruppo aveva redatto un questionario proposto a 117 enti ed istituzioni di conservazione e documentazione museale, archivistica, biblioteconomia, 70 dei quali avevano risposto, offrendo una immagine ampia dello stato dell'organizzazione del sistema conservativo in Italia e delle urgenze ed esigenze che su di esso pendevano.²⁰

¹⁹ *Ricerca sulla tutela dei beni culturali – Documento di lavoro*, pag. 6; Camera dei Deputati – Ufficio Studi, Legislazione e Inchieste Parlamentari, 13 settembre 1971 (data apposta in corsivo a matita), Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali e per l'Ambiente, Faldone 1, f. 3.

²⁰ Erano stati interpellati ed avevano risposto, nell'ordine: delle Soprintendenze alle Antichità Agrigento (nella persona del Direttore Professor Ernesto De Miro), Ancona (Dott. Roberto Vighi), Bologna (Prof. Gino Vinicio Gentili), Cagliari (Prof. Ferruccio Bareca), Chieti (Prof. Valerio Cianfarani), Firenze (Prof. Guglielmo Maetzke), Napoli (Prof. Alfonso De Franciscis), Palermo (Prof. Vincenzo Tusa), Potenza (Prof. Dinu Adameşteanu), Roma (Prof. Gianfilippo Carettoni), Sassari e Nuoro (Prof. Ercole Contu), Siracusa (Prof. Bernabò Brea), Torino II (Prof. Silvio Curto); mentre non avevano risposto Ostia Antica, Etruria Meridionale,

Come si osservava nella premessa, dalle risposte era dato constatare la volontà “unanime” di vedere costituito un Ministero dei Beni Culturali

in modo – si diceva – da poter far fronte alle esigenze dei vari settori (antichità e belle arti, archivi, biblioteche) che tendono a partecipare ad un rinnovamento della vita comune, a creare un accostamento articolato e vitale delle opere d’arte, siano esse edifici monumentali o musei, verso quel più ampio pubblico ed i sempre più numerosi studiosi che ora tendono ad interessarsene o se ne interessano.²¹

In tale direzione andava la maggioranza delle risposte al primo quesito: in quale ambito si ritenesse di dover inserire le future strutture dei servizi di tutela per un efficiente funzionamento amministrativo: se nell’attuale Ministero, in un altro Ministero già esistente; in un nuovo Ministero; in un ente autonomo da costituire. All’ultima opzione si rivolgeva la maggioranza delle risposte, che si dividevano tra l’idea di un Ministero dei Beni Culturali e quella di costituire un

Genova, Milano, Padova, Perugia, Reggio Calabria, Roma (Provincia), Roma (Preist. Ed Etnogr.), Salerno, Taranto, Torino I; delle Soprintendenze Archivistiche Bologna (Prof. Giuseppe Plessi), Firenze (Prof. Renzo Risotri), Milano (Dott. Giovanni Praticò), Perugia (Dott. Gaetano Contini), Roma (Dott. Renato Perrella), Torino (Prof. Rosa Maria Borsarelli), Trento (Dott. Albino Casetti), Venezia (Dott. Ferruccio Zago); mentre non aveva risposto la Soprintendenza di Roma, Centro di Legatura e Restauro dei Beni Archivistici; delle Soprintendenze Bibliografiche Bologna (Dott. Antonio Mendogni), Catania (Dott. Andrea Cavadi), Milano (Dott. T. Rogledi Manni), Modena (Dott. Luigi Balsamo), Pescara (Dott. Maria Luisa Cavalli Ariamone), Roma (Dott. A. Sciasci), Cagliari (Dott. Giuliana Persichelli Ribaldi); delle Soprintendenze alle Gallerie Bologna (Prof. Cesare Gnudi), Firenze (Guglielmo Maetzke), Genova (Giovanni Vittorio Castelnovi), Mantova (Prof. Giovanni Paccagnini), Milano (Prof. G.A. Dell’Acqua), Napoli (Prof. Raffaello Causa), Palermo (Prof. V. Scuderi), Roma (Prof. Paola Della Pergola), Siena (Prof. Enzo Carli), Urbino (Ampiero Torriti), Venezia (Prof. Francesco Valconover); mentre non avevano risposto Roma, Modena, Torino, Trieste; delle Soprintendenze ai Monumenti ed alle Gallerie Cagliari (Prof. Renato Salinas), L’Aquila (Prof. Mario Moretti), Perugia (Prof. Renzo Pardi); mentre non avevano risposto Bari, Cosenza, Parma, Pisa, Potenza, Sassari, Trento e Trieste; delle Soprintendenze ai Monumenti Milano (Prof. Gisberto Martelli), Roma (Prof. Riccardo Pacini), Siena e Grosseto (Prof. Riccardo Iacchia), Venezia (Prof. Renato Padoan); mentre non avevano risposto Ancona, Bologna, Catania, Firenze, Genova, Napoli, Palermo, Ravenna, Torino III, Verona, Roma (Istituto per la catalogazione delle Opere d’Arte); degli Archivi di Stato Bologna (Prof. Benedetto Nicolini), Ferrara (Dott. Giovanni Spedale), Forlì (Dott. Giordano Pedrazzini), Grosseto (Prof. Vittorio Petroni), Modena (Dott. Filippo Valenti), Parma (Dott. Maria Parente), Piacenza (Dott. Piero Castignoli), Ravenna (Dott. Giuseppe Rabotti), Reggio Calabria (Domenico Coppola), Reggio Calabria (Giovanna Calloni), Sassari (Anna Tilocca Segreti); delle Biblioteche Bari – Biblioteca Nazionale (Dott. Ernesto Giangrosso), Cremona (Dott. A. Daccò), Firenze – Biblioteca Maurcelliana (Dott. Carlo Angeleri), Gorizia – Biblioteca Isontina (Dott. Guido Manzini), Modena –Biblioteca Estense (Dott. Pietro Pulitati), Palermo – Biblioteca Nazionale (Dott. Di Gesù – Peretta), Parma – Biblioteca Palatina (Dott. Angelo Ciaravella), Roma – Biblioteca Medica Statale (Dott. Elena Amico Moneti), Roma –Biblioteca dell’Istituto Nazionale di Archivistica e Storia dell’Arte (Dott. Bianca Galanti), Roma – Biblioteca Nazionale Centrale (Dott. Emilio Cerulli), Roma – Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea (Dott. Tullio Bulgarelli), Roma – Biblioteca Casanatense (Dott. Maria Teresa Gnoli); cfr. *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

Ente comunque messo nelle condizioni di svolgere in modo autonomo le stesse funzioni. Emergeva inoltre la preferenza per la creazione di una nuova struttura amministrativa che si sostituisse a quella attualmente esistente nell'ambito del Ministero della Pubblica Istruzione.²²

Il secondo quesito, relativo al tipo di servizio che si ritenesse prioritario da parte di ciascun istituto ed ente, metteva in luce la prevalenza dei compiti di tutela e conservazione, di documentazione scientifica, di ricerca e di restauro; mentre una richiesta più ridotta aveva avuto il secondo gruppo di servizi: musei, pubblicazioni, didattica, pubbliche relazioni. Si evidenziava peraltro una certa disomogeneità nelle preferenze: per le Soprintendenze alle Gallerie ed alle Antichità i primi cinque servizi (tutela e conservazione, documentazione scientifica, ricerca, restauro, musei) erano valutati alla pari; Archivi di Stato e Biblioteche consideravano in secondo piano i servizi di restauro, pubblicazioni e pubbliche relazioni; Soprintendenze ai Monumenti e Monumenti e Gallerie consideravano prioritari i servizi di tutela e conservazione, documentazione scientifica, ricerca, restauro. Un importante ruolo era attribuito alla didattica dalle Soprintendenze Bibliografiche.

Al quesito n° 3, relativo alle necessità di organico e di personale, i diversi enti avevano risposto indicando il numero globale delle unità di organico necessarie, o – in taluni casi – l'organico che si riteneva necessario "in più" rispetto a quello già in dotazione. Ne risultava la stima di un organico complessivo per Soprintendenze alle Antichità, alle Gallerie, ai Monumenti e Gallerie, ed ai Monumenti – enti questi che avevano risposto "in modo determinato" - di 3862 unità ripartite tra carriera direttiva, impiegati di concetto, personale esecutivo, ausiliari, operai; e, secondo le stesse categorie, di 4604 unità per Biblioteche, Soprintendenze Bibliografiche, Archivi di Stato, Soprintendenze Archivistiche. Per quel che concerneva gli Istituti interessati, secondo la stessa ripartizione, il numero stimato globalmente era di 8975 unità tra Soprintendenze alle Antichità, alle Gallerie, ai Monumenti e Gallerie, ai Monumenti, e di 3801 per quel che concerneva Biblioteche, Soprintendenze Bibliografiche, Archivi di Stato e Soprintendenze Archivistiche. Si stimava la necessità di integrare il personale della Soprintendenze alle Antichità di Siracusa del 75% per la carriera direttiva, dell'88% per il personale di concetto, del 62% per la carriera esecutiva, del 58%, per il personale ausiliario; nella stessa ripartizione rispettivamente del 73%, 22%, 55% e 44% per la Soprintendenza alle Gallerie di Genova e Venezia, e del 31%, 46%, 31%, 44% per le Biblioteche di Roma e Cremona. Infine, per gli istituti dipendenti dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti si stimava la necessità di integrare l'organico effettivo di 3353 unità.²³ A questo si legava anche la richiesta di integrazione del personale al fine dell'apertura di un terzo turno serale, che portava al numero di

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

3502 unità il complessivo organico ritenuto necessario ai fini dell'apertura continuativa di musei, gallerie, biblioteche e monumenti.

Il questionario si concludeva poi con una domanda aperta relativa a proposte e suggerimenti che ciascun ente volesse fornire, dalle risposte alle quali emergeva un quadro variegato delle diverse esigenze che ciascuna parte del territorio palesava. Senza dubbio omogenea era l'urgenza di un aumento e soprattutto di una qualificazione del personale, che ad esempio secondo la Soprintendenza alle Antichità di Agrigento doveva passare attraverso corsi di indirizzo scientifico-pratico "rispondenti alla specifica preparazione dei funzionari delle Soprintendenze" e che da Ancona si richiedeva selezionato tra il personale "tutto residente sul posto". Si indicavano poi esigenze di miglioramento economico e di ruoli aperti, e l'istituzione di nuove figure come quella dei Direttori Amministrativi, dei capi-servizio e degli agenti di sicurezza. Da un punto di vista organizzativo, è significativa la richiesta – avanzata da Firenze e Napoli – di istituire una Direzione Amministrativa delle Soprintendenze. Complessivamente, la richiesta di avanzamento, miglioramento economico e qualificazione del personale, era racchiusa nell'invito rivolto perentoriamente dalla Soprintendenza di Torino II (Egittologia), volta ad ottenere:

la chiusura della "fabbrica statale dei *travet*" in quanto dannosa come "politica di pagare poco e poco impegnare".²⁴

Esigenze in larga parte analoghe emergevano dalle risposte delle Soprintendenze Bibliografiche: in particolare quella di Catania chiedeva corsi di biblioteconomia tenuti da Soprintendenti presso le Università, seminari per la qualificazione e l'aggiornamento professionale del personale, attrezzature per microfilm, ingranditori, "lettori"; così come quella di Bologna, su quest'ultimo punto, chiedeva attrezzature che consentissero di riprodurre le schede bibliografiche, un gabinetto fotografico, automezzi per la disinfestazione e disinfezione dei libri. Risposte dello stesso tenore venivano dalle Soprintendenze alle Gallerie di Firenze e Pistoia, di Palermo (che chiedeva nuovi concorsi urgenti con la previsione delle sedi di destinazione, e che si triplicasse l'organico complessivo del personale tecnico-scientifico, e che si raddoppiasse quello amministrativo), di Urbino. La Soprintendenza alle Gallerie di Milano evidenziava la situazione di particolare gravità in cui versava la Pinacoteca di Brera, facendo una previsione analitica ed una relativa richiesta di personale nei termini di: 1 Soprintendente, 1 Direttore, 3 Ispettori, 1 Economo, 1 Segretario, 1 Restauratore, oltre a più personale esecutivo ed ausiliario. La Soprintendenza alle Gallerie di Roma chiedeva dal canto proprio la scissione della Soprintendenza in Soprintendenza alle Gallerie di Roma e Lazio e Soprintendenza alle Opere d'Arte di Roma e Lazio, in ragione del forte aumento di visitatori nei Musei avutasi dal 1945 in avanti.

²⁴ *Ibidem*.

3. *L'istituzione del Ministero: il Decreto Legge n° 657 14 dicembre 1974*

L'istituzione del Ministero fu infine determinata dalla presentazione ed approvazione del Decreto Legge n° 657 del 14 dicembre 1974. L'articolato normativo – composto di soli 6 articoli – rappresentava la progressiva elaborazione di progetti iniziali che raccoglievano la fase di studio precedente e la riflessione consolidatasi in materia.

L'articolo 1 del testo definitivo²⁵ dettava la norma fondamentale:

E' istituito il Ministero per i Beni Culturali e per l'Ambiente, di seguito denominato il Ministero,

recando la non trascurabile novità, rispetto ai primi documenti elaborati, della dizione “per” e non “dei”, a significare,, come è stato opportunamente sottolineato, l'impegno, che lo stesso Spadolini volle rappresentare, “in favore del patrimonio culturale ed ambientale italiano”.²⁶ Il secondo comma dello stesso articolo attribuiva “immediatamente” allo stesso Ministero le competenze indicate negli articoli successivi, e si precisava anche, nel terzo comma, che altre competenze, in materia di spettacolo ed archivi di Stato, erano attribuite successivamente.

Lo snello articolo di apertura eliminava e rinviava ad una successiva normativa di dettaglio l'impostazione di precedenti progetti, resa più complessa e farraginoso dal riconoscimento di competenze elencate con precisione e di attribuzioni ulteriori. In un iniziale progetto, ad esempio, si dichiarava che

Il Ministero provvede alla tutela ed alla valorizzazione del patrimonio culturale del Paese. Promuove la diffusione dell'arte e della cultura, coordinando e dirigendo iniziative all'interno e, salve le attribuzioni del Ministero degli Affari Esteri, all'estero, per la conoscenza e la diffusione della arte e della cultura italiana nel mondo.²⁷

Ad esso erano devolute, secondo il terzo comma,

a) le attribuzioni spettanti al Ministero della Pubblica Istruzione per le antichità e belle arti, per le accademie e le biblioteche e la diffusione della cultura, nonché quelle concernenti la sicurezza del patrimonio culturale;

²⁵ Così indicato, con notazione a penna, dallo stesso Spadolini, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali e per l'Ambiente, Faldone 2, f. 2.

²⁶ I. Bruno, *La nascita del Ministero per i Beni culturali e ambientali...*, cit., pag. 21, L'Autrice sottolinea del pari come “secondo molte voci critiche si trattò di un gesto soltanto formale da parte del neo-ministro, poiché la sostanza del contenuto del decreto (ovvero la sua vacuità) rimaneva immutata”, cfr. *Ibidem*.

²⁷ *Progetto di Decreto Legge per l'istituzione del Ministero per i Beni Culturali e per l'Ambiente*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali e per l'Ambiente, Faldone 2, f. 2.

b) le attribuzioni spettanti alla Presidenza del Consiglio dei Ministri per la discoteca di Stato.

Si davano anche delle indicazioni di competenza operativa, dichiarando che il Ministero

Esercita la vigilanza sugli enti, istituti ed associazioni già attribuita nelle materie sopra indicate alla Presidenza del Consiglio dei Ministri ed alla Amministrazione della Pubblica Istruzione.

Promuove, sentite le Regioni e le province autonome di Trento e Bolzano, e nel rispetto delle competenze ad esse spettanti, le iniziative necessarie per la protezione dell'ambiente e del patrimonio storico e artistico della Nazione. Cura gli studi e la programmazione di scelte, iniziative e ricerche in materia di gestione dei parchi e delle riserve naturali di concerto con i Ministri interessati.²⁸

Un successivo progetto tornava ad una definizione più classica del Ministero, prevedendo l'istituzione di un Ministero "dei Beni Culturali", ma limitandone le competenze alla tutela e valorizzazione

Nei limiti delle funzioni non attribuite alle Regioni o ad esse delegate ai sensi dell'articolo 119, secondo comma, della Costituzione;²⁹

raccogliendo con atteggiamento prudente il dibattito intorno al regionalismo e la forte vocazione al decentramento emersa dall'inizio degli anni Settanta.

Al Ministero erano devolute, in dettaglio, le attribuzioni concernenti:

1) le antichità e belle arti, le accademie e biblioteche, le bellezze naturali ed ambientali, di competenza del Ministero della Pubblica Istruzione e degli istituti ad ordinamento speciale da esso dipendenti;

2) gli archivi, di competenza del Ministero dell'Interno;

3) la discoteca e la cineteca di Stato, nonché i servizi di informazione cinematografica, televisiva ed editoriale, per la parte concernente i beni di interesse artistico o storico, di competenza della Presidenza del Consiglio dei Ministri;

4) la determinazione, di concerto con il Ministero dei Lavori Pubblici, a norma dell'articolo 9 del Decreto del Presidente della Repubblica 15 gennaio 1972 n° 8, degli indirizzi per il coordinamento della salvaguardia, sotto il profilo artistico ed ambientale, dei centri storici e delle aree archeologiche, naturali ed ecologiche, a tal fine tutelate e tutelabili in conformità delle leggi vigenti;

5) la vigilanza, e le relative funzioni, sugli enti, istituzioni ed associazioni, già esercitate dalle Amministrazioni indicate ai numeri 1,2,3.³⁰

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Progetto di legge: Istituzione del Ministero dei Beni Culturali*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali e per l'Ambiente, Faldone 2, f. 2.

³⁰ *Ibidem.*

Configurando così un Ministero dotato di competenze al tempo stesso ampie ma perimetrato, e che esulavano dal perimetro della tutela per accostarsi, in senso operativo, alle competenze di un Ministero – quello dei Lavori Pubblici – impegnato a gestire la delicata questione dello sviluppo urbano soprattutto in riferimento alla salvaguardia e tutela dei centri storici. Un testo ancora più analitico, informato ad un intendimento prevalente di riordino della struttura amministrativa delle Belle Arti era stato poi presentato al neo-ministro Spadolini con un biglietto di accompagnamento del Vice-Direttore delle Antichità e Belle Arti Triches in data 7 dicembre 1974. Esso prevedeva l'istituzione di un "Ministero dei Beni Culturali", con l'indicazione della necessità di approfondire un "eventuale riferimento nella denominazione ad altre competenze primarie" come quelle sull'ambiente e l'ecologia; e prevedeva il trasferimento al Ministero stesso, con le relative attribuzioni, della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, e della Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche e per la Diffusione della Cultura istituite presso il Ministero della Pubblica Istruzione. Si precisava inoltre che il Ministro titolare avrebbe fatto parte del Comitato dei Ministri per il Mezzogiorno, a significare una volontà di considerare la questione culturale come una questione nazionale profondamente intersecata con la risoluzione degli squilibri tra Nord e Sud del Paese.³¹

Lo snello articolo 1 del progetto definitivo, era inteso invece a rimarcare il rilievo politico della stessa istituzione del Ministero: era un atto – negli intendimenti di Spadolini – volto a superare una volta e per tutte le complesse questioni che avevano attraversato la materia lungo i 113 anni di vita dello Stato italiano conferendole una fisionomia unitaria e finalmente autonoma.

Ne era una conferma ulteriore, del resto, il fatto che le attribuzioni riconosciute all'interno dell'articolo 1 nei primi progetti di legge, fossero – nel testo definitivo – spostate nel secondo articolo. Esso riconosceva al Ministero le competenze per la "tutela e valorizzazione" – con l'importante novità di concepire la gestione del patrimonio in senso non solo passivo, ma anche attivo nelle sue rilevanti implicazioni di carattere economico – e per la diffusione dell'arte e della cultura attraverso il coordinamento e la direzione di iniziative all'interno ed all'estero, fatte salve le competenze del Ministero degli Affari Esteri e d'intesa con lo stesso. Devolveva inoltre allo stesso le attribuzioni spettanti al Ministero della Pubblica Istruzione per le Antichità e Belle Arti, per le Accademie e le Biblioteche e la diffusione della

³¹ *Progetto di legge, Istituzione del Ministero dei Beni Culturali*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali e per l'Ambiente, Faldone 2, f. 2. Il testo era accompagnato dalla nota in cui il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Triches chiedeva "di essere ricevuto". Le attribuzioni delle due Direzioni Generali trasferite al Ministero facevano riferimento anche "agli altri uffici trasferiti, tra i quali p. es. l'Ufficio della proprietà letteraria, artistica e scientifica istituito presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, ed altre funzioni ed attribuzioni devolute al Ministro".

cultura, nonché quelle concernenti “la sicurezza del patrimonio culturale”, con un riferimento preciso alle funzioni repressive ed ispettive tese a contrastare il crescente fenomeno dei furti e dei trafugamenti di opere d’arte, nonché l’illecita circolazione del patrimonio all’estero. Devolveva inoltre al neonato Ministero le attribuzioni spettanti alla Presidenza del Consiglio dei Ministri relative ai servizi della discoteca di Stato, escluse quelle concernenti le registrazioni, rilevazioni sonore, ricerche e documentazioni.

A ribadire l’impostazione che si volle dare alla materia, venne affidata poi al Ministero la funzione di “vigilanza” sugli enti, istituti ed associazioni già attribuite nelle materie sopra indicate al Ministero della Pubblica Istruzione ed alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, e stabiliva una armonica sinergia, fatte salve le competenze previste dagli Statuti, con le Regioni e le Province autonome di Trento e Bolzano, per assumere “le iniziative necessarie per la protezione del patrimonio storico ed artistico della Nazione. Il testo raccoglieva le indicazioni venute dal Ministro Renato Bucalossi, fatte pervenire a Spadolini il giorno precedente l’approvazione del Decreto, relative al rapporto con le Regioni e gli enti locali, salvo la previsione dell’impegno per la protezione dell’ambiente, che il testo definitivo del progetto attribuiva al Ministero “fatte salve le attribuzioni delle altre Amministrazioni Statali interessate”, mentre l’indicazione di Bucalossi limitava a quelle del Ministero dei Lavori Pubblici.³² Al Ministro, inoltre, venivano attribuite le competenze relative alla gestione del territorio e dell’ambiente, di concerto con il Ministro dei Lavori Pubblici, ed in particolare, in un ruolo subalterno, il Ministro era “sentito” dal Ministro dei Lavori Pubblici

Ai fini della formulazione, sotto il profilo artistico ed ambientale, delle proposte di cui all’articolo 9 del D.P.R. 15 gennaio 1972 n° 8;

ed inoltre “curava”, d’intesa con i Ministri competenti,

gli studi e la programmazione di scelte, iniziative e ricerche in materia di parchi e di riserve naturali, salve le competenze delle Regioni.

Scompariva invece la previsione – fatta nei primi progetti - della partecipazione del Ministro per i Beni Culturali alle riunioni del Comitato Interministeriale per la Programmazione Economica, relativamente agli interventi straordinari nel Mezzogiorno che avessero coinvolto materie di sua competenza.

Ad ulteriore rafforzamento della “politicità” della questione della tutela, l’articolo 3 riconduceva alle dipendenze del Ministero per i Beni Culturali le Direzioni fino a quel momento collocate nella struttura della Pubblica Istruzione. Si stabiliva infatti:

³² *Testo della variante concordata dall’Avvocato Bavarese con l’Onorevole Ministro Bucalossi (ore 12 del 13/12/74)*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali e per l’Ambiente, Faldone 2, f. 2.

le Direzioni Generali delle Antichità e Belle Arti e delle Accademie e Biblioteche e per la diffusione della cultura, gli Uffici periferici e gli istituti ad ordinamento speciale del Ministero della Pubblica Istruzione operanti nelle materie indicate all'art. 2, nonché il servizio relativo alla Discoteca di Stato presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, sono trasferiti alle dipendenze del Ministero, che potrà continuare ad utilizzarne le attuali sedi.

Il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti ed il Consiglio Superiore delle Accademie e delle Biblioteche, divenivano "organi consultivi" del Ministero ed erano presieduti dal Ministro per i Beni Culturali. E così, secondo l'articolo 4, si prevedeva che fino alla definitiva organizzazione del Ministero, il personale degli Uffici indicati nell'articolo 3 era da considerarsi "comandato" presso il nuovo Ministero, e che, "in relazione a particolari esigenze", il Ministro potesse – di concerto con il Ministro del Lavoro – conferire speciali incarichi professionali ad esperti estranei all'Amministrazione dello Stato o a docenti universitari, fino ad un limite di cinque unità.

Così formulato, il Decreto rappresentava il risultato di una ultima fase di accelerazione che aveva visto impegnate le forze politiche con una serie di proposte di legge che avevano segnato il dibattito parlamentare nei mesi precedenti. Rispondendo ad una intervista del "Giorno" il 18 luglio di quell'anno, Spadolini aveva precisato come l'istituzione di un Ministero fosse da considerare l'unica via possibile per salvare dal caos il patrimonio artistico.

Non occorre – aveva pure sottolineato – la grandiloquenza di Malraux: occorre un programma snello, articolato, senza elefantiasi burocratica, con mezzi adeguati.³³

Della consapevolezza che le forze politiche ed i rappresentanti istituzionali andavano acquisendo dell'importanza della questione, erano stati poi testimonianza i diversi progetti di legge che – prima del Decreto Legge del dicembre 1974 – erano stati presentati. Il primo era stato dal Ministro della Pubblica Istruzione Oscar Luigi Scalfaro, di concerto con quello del Testo – Giovanni Malagodi – e del Guardasigilli Gonella, presentato il 20 marzo 1973. Si trattava di un progetto di legge che non contemplava l'istituzione del Ministero, ma alcune misure urgenti da attuare per fronteggiare il sempre più grave fenomeno dei furti di opere d'arte, attraverso l'ampliamento degli organici di custodia dei Musei, reclutati anche da concorsi ancora in fase di espletamento, l'abbreviazione delle modalità amministrative e contabili per l'applicazione di misure protettive e per l'installazione di impianti antifurto ed antincendio negli istituti museali dello Stato, l'autorizzazione, data ai Soprintendenti, ad adottare le misure preventive previste dagli articoli 14 e 15 della legge n° 1089 del 1939, a fini di esercitare un efficace controllo sul mercato d'arte:

³³ *Come salvare dal caos il patrimonio artistico*, "Il Giorno", 18 luglio 1974.

ciò in ordine – affermava Scalfaro nella presentazione alla Camera – allo scopo di ottenere che l'attività commerciale in questo settore – così rilevante perché connessa con l'interesse pubblico ad una legittima circolazione e quindi alla conservazione del beneficio della comunità nazionale di testimonianze spesso irripetibili del patrimonio spirituale italiano – sia esercitata da ditte, di cui questa amministrazione abbia cognizione, e sulle quali sia possibile effettuare opportuni controlli in rapporto alla circolazione di materiale d'interesse archeologico, artistico e storico, di provenienza illegale, talora all'insaputa dei commercianti stessi, nonostante l'ampia diffusione, anche su scala internazionale, data di volta in volta da questa amministrazione medesima alle notizie dei furti verificatisi.

Si prevedeva inoltre l'inasprimento delle pene pecuniarie e, per la prima volta, pene detentive, sino a quel momento non previste, fatti salvi i casi previsti dal Codice Penale.

Erano seguiti poi due progetti di legge che prevedevano l'istituzione del Ministero: l'uno presentato dal liberale Vittorio Badini Confalonieri il 12 aprile 1974; l'altro da Salvatore Valitutti, egli pure esponente del PLI, il 17 maggio dello stesso anno.

La proposta di Badini Confalonieri riprendeva largamente gli assunti della Commissione Franceschini, definendo il bene culturale, all'articolo 4, come

ogni cosa, immobile e mobile, che rivesta interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesaggistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che, pur non possedendo le anzidette caratteristiche, abbia pregio, rarità e rappresentatività singolari in relazione alla storia culturale dell'umanità.

Prevedeva inoltre – elemento di maggiore novità della proposta – l'istituzione di una "Agenzia" autonoma sul modello americano, che si sarebbe caratterizzata per:

la particolare autonomia e la dinamicità operativa dell'apparato direzionale della gestione dei beni culturali, un apparato agente in modo celere ed efficiente, pur restando sottoposto a controlli interni seri e costanti, ma non tali da inceppare i meccanismi e da incidere negativamente sul suo funzionamento.

L'Agenzia si sarebbe articolata in istituti centrali per servizi di carattere generale, in Soprintendenze generali deputate a dirigere sul piano nazionale le attività tecnico-amministrative dei settori in cui era suddivisa l'amministrazione del patrimonio, Soprintendenze territoriali che avrebbero svolto gli stessi compiti su ambiti territorialmente perimetrati, Comitati Regionali che avrebbero atteso al coordinamento tra le attività svolte dalle Soprintendenze territoriali e dai vari enti pubblici e privati. Si prevedeva anche che musei, biblioteche ed Archivi di Stato, pur ricevendo direttive dalle Soprintendenze generali, fossero da concepire come organi autonomi. I rapporti di competenza tra la prevista Agenzia e la Direzione Generale dei beni culturali – che pure rimaneva – erano disciplinati agli articoli 6 e

7 del progetto. Alla Direzione competeva l'attuazione delle "direttive politico-amministrative" fissate dal Ministero. Ma era all'Agenzia che venivano affidate le competenze gestionali ed organizzative più rilevanti: essa infatti – secondo l'articolo 7 del progetto Badini-Confalonieri – avrebbe esplicato le proprie funzioni sui settori dell'archeologia, dell'arte, dell'ambiente, paesaggio e natura, dei musei, della storia, delle biblioteche e degli archivi di stato. Aveva inoltre la configurazione di una sorta di Consiglio di Amministrazione di natura tecnico-economica per il settore dei beni culturali essendo composto di 11 membri nominati dal Ministro scelti "tra studiosi ed esperti particolarmente qualificati degli anzidetti settori" (in numero di 7) e "tra esperti particolarmente qualificati di amministrazione economia e finanza" (in numero di 4). Si delineava pertanto un organismo che non avrebbe mancato di coinvolgere competenze ed interessi anche di natura privata, come avrebbe successivamente rilevato Marisa Dalai Emiliani, affermando:

io non so che cosa avessero in mente, loro, quando parlavano di agenzia, perché di agenzie non ne esistevano, allora. Oggi, noi abbiamo l'esempio di queste agenzie; ho l'impressione che fosse una specie di utopia quella di creare una misteriosa agenzia, che poi non si capiva bene come avrebbe funzionato. Forse chi parlava di questo guardava a modelli stranieri che io non conosco. Adesso sappiamo come funzionano le agenzie. Sono convinta che oggi, pur con tutte le metamorfosi perverse, forse inevitabili, che questo Ministero ha avuto col tempo e negli ultimi anni, se si proponesse un'agenzia essa diventerebbe totalmente al servizio della sfera privata, ed io ho gran timore di questo.³⁴

Il progetto Valitutti, presentato ad un mese di distanza, aveva ripreso i contenuti del precedente, approfondendo ed ulteriormente articolando la questione della tutela, valorizzazione, e diffusione dell'informazione relativa al patrimonio. Infatti si prevedeva, all'articolo 22, che le norme concernenti questi tre ambiti di intervento, fossero ispirate da alcuni criteri di fondo:

- 1) concessione di incentivi, sotto forma di sussidi, contributi o prestiti per facilitare l'esecuzione delle opere occorrenti alla conoscenza, tutela e valorizzazione del bene culturale, nonché stipulazione, allo stesso fine, di convenzioni tra Soprintendenza e proprietario del bene culturale;
- 2) determinazione delle modalità per l'attuazione dell'obbligo di assicurare il godimento e le più ampie possibilità di studio del bene culturale dichiarato;
- 3) disciplina, di concerto con le competenti autorità religiose, dell'uso delle cose sacre e delle cose adibite al culto, che siano state dichiarate bene culturale;
- 4) determinazione delle misure cautelative da adottare dal Soprintendente nel caso di violazione degli obblighi di cui al precedente articolo, prevedendo:

³⁴ Cfr. la testimonianza in I. Bruno, *La nascita del Ministero per i Beni culturali e ambientali...*, op. cit., p. 140.

- a) possibilità di adottare, mediante ordinanza, provvedimenti urgenti nei casi in cui un bene culturale, anche non dichiarato, corra pregiudizio imminente ed irreparabile e non sia dato di provvedere secondo le normali procedure;
- b) determinazione dei casi in cui la Soprintendenza ha l'obbligo di assistere il proprietario o detentore a qualsiasi titolo del bene culturale per ciò che concerne lo studio, gli interventi di conservazione, l'assistenza amministrativa e la valorizzazione del bene stesso;
- c) determinazione dei casi in cui il proprietario o detentore a qualsiasi titolo del bene culturale ha l'obbligo di avvertire immediatamente il Soprintendente nell'eventualità di danno o di pericolo di danno del bene ovvero di adottare adeguate misure per evitare al bene un danno imminente o l'aggravarsi di un danno già verificatosi;
- d) determinazione dei casi in cui è necessaria l'autorizzazione del Soprintendente per rimuovere il bene culturale dichiarato o per modificarne lo stato fisico ed indicazione delle modalità per la concessione di detta autorizzazione;
- e) determinazione dei casi in cui le spese di restauro sono a totale carico del proprietario del bene culturale ovvero a carico totale o parziale dell'Agenzia e previsione, in quest'ultimo caso, della possibilità, da parte dell'Agenzia stessa, di acquistarne la proprietà, per lo Stato od altro ente pubblico, anche per quota, imputando sul valore di stima dei beni calcolati prima del restauro l'importo delle spese sostenute;
- f) attribuzione al Soprintendente, in caso di inadempimento dell'obbligo da parte del proprietario, della facoltà di provvedere autoritativamente alle necessarie opere di restauro del bene culturale, decidendone eventualmente il sequestro ed addebitando le relative spese al proprietario, ovvero, trattandosi di bene immobile, di nominare un "provveditore al restauro" avente qualifica di pubblico ufficiale e poteri di azione in vece e luogo del proprietario;
- g) facoltà di sospendere i lavori e di ordinare l'intervento del servizio di sicurezza allorché in ordine ad un bene culturale dichiarato, mobile od immobile, siano iniziati lavori attinenti al bene stesso o all'ambiente in cui è collocato senza che sia stata richiesta od ottenuta la necessaria autorizzazione;
- h) predisposizione delle garanzie atte ad assicurare il più rigoroso controllo scientifico sulla condotta dei lavori connessi a rinvenimenti di beni archeologici;
- i) obbligo del nulla osta dell'Agenzia, sentito il Consiglio nazionale dei beni e delle attività culturali, per l'approvazione dei piani e degli insediamenti urbani ed industriali, per l'installazione di strutture turistiche ricettive, anche se a carattere temporaneo, per le licenze edilizie e per ogni altra opera o lavoro che possa comunque incidere sugli aspetti di carattere archeologico, ecologico ed ambientale;
- l) possibilità di adottare misure cautelative analoghe a quelle previste nelle lettere precedenti anche ove si tratti di bene culturale non dichiarato, con la riserva che, se entro trenta giorni il Soprintendente non emette la relativa dichiarazione, cesserà la sottoposizione del bene stesso ad ogni misura cautelativa;

5) determinazione, previo parere vincolante del Consiglio Nazionale dei Beni e delle Attività Culturali, delle zone definite archeologiche o di riserva archeologica; predisposizione dei relativi programmi di scavo e delle modalità della loro esecuzione a cura del Soprintendente o mediante concessione ad istituti scientifici, ad enti pubblici o privati, con l'indicazione delle garanzie necessarie per quanto riguarda l'idoneità delle dotazioni e delle attrezzature scientifiche, delle qualità tecniche del personale, etc.;

6) divieto di intraprendere scavi archeologici non compresi nei programmi di cui al precedente punto, salvo casi di assoluta urgenza;

7) modalità per la conservazione, l'incremento e la valorizzazione del patrimonio arboreo, per la formazione e manutenzione delle riserve e dei parchi naturali, parchi e giardini pubblici, impianti di vivai, etc.; per la protezione delle acque naturali, delle rocce, dei giacimenti di fossili e resti paleontologici, della fauna e di tutto quanto può interessare il patrimonio arboreo, le singolarità, le particolarità geologiche e la fauna del territorio nazionale;

8) adozione delle misure atte a favorire la più ampia diffusione di informazioni in merito al patrimonio culturale.

I progetti precedenti prevedevano quindi un Ministero che avesse competenze non più soltanto legate all'atto di mera conservazione e protezione del patrimonio. Essenziali divenivano anche le funzioni di valorizzazione e di commercializzazione. Da questo punto di vista, i progetti presentati dai rappresentanti liberali apparivano legati ad una concezione moderna del patrimonio e delle possibilità di una funzionalizzazione di questo allo sviluppo economico del paese soprattutto attraverso il volano del turismo culturale. Significativa riprova di questo era il fatto che nel progetto di Badini Confalonieri come in quello di Valitutti, era prevista la soppressione, e l'automatica acquisizione delle rispettive competenze, non solo della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, della Direzione Generale Accademie e Biblioteche, della Direzione –Generale degli Archivi di Stato (rispettivamente collocate, fino al momento dell'istituzione del Ministero, presso i Dicasteri di Pubblica Istruzione ed Affari Interni), ma anche – e questo era un dato particolarmente significativo – del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. E ciò in ragione del fatto – aveva precisato Valitutti – che l'esperienza del Ministro senza portafogli sin lì istituito presso la Presidenza del Consiglio, avesse dimostrato l'opportunità di accedere ad un concetto "pieno" di bene culturale, ricomprendendovi, appunto, anche il turismo e lo spettacolo:

lo spettacolo perché evidentemente non può non rientrare tra i beni culturali, ed il turismo perché strumento essenziale per il godimento e la valorizzazione del patrimonio culturale ("la maggior parte dell'enorme afflusso turistico in Italia – si diceva citando una delle preposizioni dei risultati d'indagine della Commissione Franceschini – è dovuta alla brama di goderne i tesori monumentali, culturali e paesistici").

5. La conversione in legge ed i decreti delegati: il dibattito parlamentare

Forse anche per questo – ovvero per il fatto di essere un Decreto Legge che, con indubbia tempestività, interveniva però sul problema con un articolato di impianto molto generale, e da taluni subito definito come “provvisorio”, rinviando il dettaglio delle competenze ai decreti delegati – il progetto approvato nel dicembre 1974 dal Consiglio dei Ministri fu oggetto di un dibattito non privo di elementi critici nella fase di conversione in legge. Spadolini ne sottolineò sulla stampa il carattere “costituente”, affermando che il nuovo Ministero avrebbe funzionato come una “agenzia in senso anglosassone”, ovvero propulsore di iniziative e di stimoli, ma non burocratizzato. Ad una legge ordinaria sarebbe stato devoluto il compito di fissare i lineamenti del nuovo organismo, sulla base di pareri preventivi chiesti alle Regioni ed alle Province autonome, nella consapevolezza che nel corso degli anni dalla periferia fossero venute proposte e sollecitazioni di grande interesse, a testimonianza del fatto che il paese fosse andato avanti da solo. Il progetto, inoltre – sottolineava pure Spadolini – aveva il pregio di innovare concettualmente il campo dei beni culturali:

il nuovo testo contempla l’evoluzione del termine paesaggio (un concetto culturalmente arretrato), supera il confine tra città e campagna, trascende le vecchie nozioni estetiche del bello in una visione comprensiva delle trasformazioni sociali, a cominciare da quelle urbanistiche ed edilizie.³⁵

Il 19 dicembre 1974 fu presentato in Senato un progetto di legge per la “Conversione in legge del decreto-legge 14 dicembre 1974 n° 657, concernente la istituzione del Ministero per i beni culturali e per l’ambiente”. Il disegno di legge fu presentato dal Presidente del Consiglio Moro di concerto con i Ministri degli Affari Esteri (Rumor), degli Affari Interni (Gui), del Tesoro (Colombo), della Pubblica Istruzione (Malfatti), dei Lavori Pubblici (Bucalossi), dell’Agricoltura e Foreste (Marcora), dell’Industria, Commercio ed Artigianato (Donat-Cattin), del Turismo e Spettacolo (Sarti). Si componeva di un unico articolo recante:

E’ convertito in legge il Decreto-Legge 14 dicembre 1974 n° 657, concernente l’istituzione del Ministero per i Beni Culturali e per l’Ambiente.

Nella relazione con cui presentò il Decreto, Spadolini ne ribadì l’urgenza alla luce del dibattito in corso da lungo tempo intorno alla materia e lo stato di degrado in cui il patrimonio versava:

l’ampio ed approfondito dibattito svoltosi già da anni – aveva in particolare detto in apertura – nelle più varie sedi, sul problema della salvaguardia e della valorizzazione dei beni archeologici, storico-artistici, archivistici, librari, ambientali, e di ogni altro bene che comunque costituisca testimonianza di civiltà; l’esigenza di

³⁵ Spadolini: *un Ministro per difendere la cultura*, “Il Giorno”, 20 dicembre 1974.

offrire alle componenti culturali del paese ed alla collettività tutta un centro organico presso il quale le istanze relative alla salvaguardia dei beni culturali trovino il loro adeguato riconoscimento, e possano efficacemente essere tenute presenti in ogni momento dello sviluppo socio-economico della collettività nazionale; la necessità di individuare, prioritariamente, l'essenza dei beni culturali, in adempimento dell'impegno, già assunto in sede di dichiarazioni programmatiche dinanzi al Parlamento, di un'immediata normalizzazione legislativa, inducono il Governo a presentare, con procedura d'urgenza, questo provvedimento diretto ad istituire un nuovo Ministero, incentrato sulla gestione unitaria dei beni culturali e sulla protezione dell'ambiente, al fine di assicurare l'organica tutela di interessi di estrema rilevanza sul piano interno ed internazionale.³⁶

Nella seduta del 9 gennaio 1975, tuttavia, emersero i primi elementi critici. Il Presidente della seduta Tesauro sottolineò in particolare come la decisione del Governo fosse coerente non solo con quanto era già avvenuto in altri paesi, ma con tutto il dibattito più che decennale avvenuto tra le forze politiche e culturali. Fu il socialista Achille Corona, dopo aver espresso apprezzamento nei riguardi del lavoro svolto da Spadolini, ad esprimere perplessità sullo strumento del Decreto-Legge nonché sulle modalità con le quali si era realizzato l'abbinamento legislativo tra beni culturali ed ambiente, soprattutto perché quest'ultimo appariva un terreno di conflitto tra una accezione paesaggistica ed estetizzante della tutela, ed un terreno di confronto sul problema dello sviluppo produttivo:

esiste infatti – affermava Corona – chi intende l'ambiente come un fatto paesaggistico-culturale e chi invece lo considera come campo per una azione decisa sul processo produttivo che determina l'inquinamento e la degradazione.

Mentre questa seconda accezione era prevalsa quando era stata avviata l'attività della Commissione ecologia, la Confindustria aveva espresso perplessità sull'eventualità di istituire un Ministero apposito.

Se non si vuole – precisava pertanto Corona – ridurre l'ecologia ad un solo problema di dispositivi contro l'inquinamento (che alimentano una nuova speculazione al servizio di interessi che tale inquinamento producono), occorre organizzare in ben altro modo i poteri di intervento, che non trovano tra l'altro supporto esauriente nell'esercizio delle competenze regionali, che non si estendono all'industria.

Il timore di Corona era pertanto quello che si creasse una "parvenza" di cura del settore, priva di reali poteri di intervento. Lo stesso alludeva anche alle perplessità legate alla materia dello spettacolo, che distaccato da turismo avrebbe ridotto quest'ultimo settore "ad un fatto meramente mercantile".

³⁶ Decreto Legge n° 657, 14 dicembre 1974, "Istituzione del Ministero per i Beni culturali e ambientali", *Relazione*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Faldone 2, f.4.

Avversione all'utilizzo dello strumento della decretazione d'urgenza fu palesata anche dal comunista Maffioletti, soprattutto per il "vizio politico di fondo" che portava a far precedere la determinazione degli strumenti all'identificazione degli obiettivi. E così anche da parte di Branca, soprattutto per una certa genericità che il ricordo al decreto aveva determinato per quel che riguardava l'assegnazione delle competenze al Ministero: in particolare auspicava che gli Archivi di Stato passassero tutti immediatamente sotto la competenza del nuovo organismo e che competenze più precise venissero indicate nella materia dell'ambiente. Gava, per la DC, sottolineò come, pur non essendovi precedenti successivi all'emanazione della Carta Costituzionale, di istituzione di un Ministero per decreto, tuttavia la scelta era giustificata dalla "eccezionalità delle circostanze", mentre si dichiarò contrario a suddividere l'ecologia in comparti, distinguendo tra finalità estetiche e di risanamento ambientale. Le limitate competenze attribuite al Ministero in materia ambientale, facevano del provvedimento – secondo il democristiano Renato Treu – un provvedimento-ponte, in attesa che si giungesse ad uno più analitico. Perplessità relative alle effettive competenze in materia ambientale furono espresse anche da Rossi-Doria, mentre Armando Plebe, rappresentante del Movimento Sociale, si dichiarò favorevole all'abbinamento tra beni culturali ed ambientali e contrario a quella tra turismo e spettacolo, che faceva decadere la caratterizzazione culturale del primo. Nella replica, Spadolini precisò che l'utilizzo della decretazione d'urgenza era stata annunciata già nella presentazione delle linee programmatiche del Governo, e che comunque il Decreto avrebbe aperto ad una seconda fase di ristrutturazione e riorganizzazione del Ministero, ed anche ad una terza volta all'allargamento delle competenze. Inoltre precisò che l'istituzione del Ministero non doveva esser letta come espressione della volontà di ipotecare la questione ambientale sotto l'aspetto della pianificazione territoriale o di istituire un Ministero dell'ecologia; bensì piuttosto adeguare i valori paesistici calandoli nella realtà dell'ambiente e superando concezioni estetizzanti ormai inadeguate.

Particolarmente duro fu, nel prosieguo della discussione, l'intervento del comunista Rodolfo Bollini in Commissione Bilancio, il quale – dopo aver sottolineato come l'utilizzo del Decreto non fosse giustificato perché i motivi di urgenza e di necessità non potevano essere stabiliti in maniera soggettiva ma dovevano derivare dal contenuto del provvedimento – evidenziava in particolare come le competenze attribuite al nuovo Ministero rischiassero di confliggere con quelle delle Regioni, e lamentava inoltre il ritardo con il quale sarebbe avvenuto il trasferimento delle competenze relative agli Archivi di Stato e quelle del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Parere analogo fu espresso in Commissione Istruzione da Gaspare Papa e da Piovano, essi pure comunisti, i quali sottolinearono in particolare la scarsa considerazione data al problema del decentramento e delle attribuzioni di competenze alle Regioni. Così pure Scarpino richiamò la necessità di completare in modo più analitico il decentramento regionale. Parere favorevole all'istituzione del

Ministero con Decreto espressero invece Valitutti e Moneti. Spadolini intervenne ancora una volta per difendere la legittimità costituzionale del Decreto e per chiarire che – rispetto all’auspicio di Valitutti, che non venissero introdotti ulteriori emendamenti – il Governo si riservava di intervenire sul problema della Discoteca di Stato (che sarebbe stata chiaramente ricompresa nel settore) e sul problema del “comando” del personale del Ministero stesso. Infine, nella Commissione speciale per i problemi ecologici, si sottolineò da più parti la limitatezza delle competenze attribuite dal Decreto in materia ambientale. Fu questo in particolare il parere di Minnoci, del Senatore Di Crollalanza, di Franco Mariani – che lamentò la mancata considerazione, nel Decreto, dei risultati di studio della Commissione speciale – e di Del Pace, il quale, sulla base del rilievo secondo cui nella relazione introduttiva del Ministro non si parlasse neanche di ambiente, la soluzione più opportuna sarebbe stata quella di togliere il riferimento dal Decreto stesso. Spadolini replicò difendendo la scelta di inserire l’ambiente tra le competenze del Ministero, in quanto ciò consentiva di adottare una denominazione atta ad orientare positivamente l’opinione pubblica e la cui mancanza avrebbe frustrato le scelte culturali e politiche alla base del provvedimento, stante anche il gradimento espresso nei riguardi del riferimento all’ambiente dalle Regioni.

Nella seduta del 15 gennaio, le critiche furono ancor più nette. Plebe, in particolare, accusò la scelta di istituire il Ministero con decreto di “frettolosità”: una frettolosità che aveva lasciato nello stesso provvedimento evidenti tracce: soprattutto il mancato inserimento in una riforma complessiva del settore ed il rinvio ad una successiva legislazione, laddove le norme avrebbero dovuto “stabilire e non promettere”. Nello stesso senso andò l’intervento di Papa, che evidenziò soprattutto il rischio che la riforma producesse una ulteriore burocratizzazione, e, contro l’aspettativa di un decentramento democratico del settore, un semplice “trasferimento” da un vertice all’altro dell’amministrazione dello Stato:

il nuovo Ministero – che nasce al di fuori di una prospettiva organica di riforma e di qualsiasi scelta di una politica culturale diversa, si presenta unicamente come una nuova struttura burocratica ritagliata nella struttura accentrata e gerarchica del Ministero della Pubblica Istruzione.

Concentrato sul tema degli archivi fu infine l’intervento dello storico Gaetano Arfè, socialista, il quale cominciò – in maniera pungente – col dire che gli archivi in Italia dipendevano dal Ministero degli Interni, e non da ministeri di carattere scientifico o culturale, cosa che avveniva, nel resto d’Europa, nella sola Germania Orientale, e che d’altra parte il Ministero degli Interni aveva una pessima tradizione in fatto di conservazione. La segretezza sarebbe stata del resto garantita dal nuovo Ministero come era garantita dal precedente. Alla questione dei beni culturali si legava anche, secondo Arfè, la rivitalizzazione degli istituti di ricerca storica, che occorreva riportare all’altezza delle loro tradizioni.

La discussione in Senato riprese il giorno successivo con l'intervento di Valitutti, il quale cominciò con il ribadire che, ad avviso dei liberali, l'istituzione del Ministero dei Beni culturali rispondeva ad una effettiva necessità derivante dalle gravi condizioni di incuria ed abbandono in cui versava il patrimonio. Ricordò anche come il proprio partito avesse presentato sin dal maggio 1974 un progetto di legge nel quale, contestualmente all'istituzione del Ministero, si prevedeva anche la soppressione del Ministero del Turismo e Spettacolo. Quanto al metodo, Valitutti sottolineava come la decretazione d'urgenza fosse da considerare uno strumento costituzionalmente incongruo ed addirittura, secondo le parole del Senatore, "ingiusto", non sussistendo le condizioni di necessità ed urgenza richieste dall'articolo 77 della Costituzione, ma come anche fosse da evidenziare il fatto che se non si fosse ricorsi a tale strumento non si sarebbe arrivati, probabilmente, a nessun risultato. Il ricorso al Decreto evidenziava una risposta, data "con un atto di forza", ad "uno stato di debolezza", che consisteva nella mancanza di una volontà politica che sarebbe occorsa per realizzare il Ministero. Tale mancanza di volontà era del resto confermata dal carattere generale dell'articolato normativo, e soprattutto dall'articolo 1, che rinviava a successiva attività normativa il dettaglio delle competenze e delle strutture del Ministero. A ciò si aggiungeva l'elemento del mancato superamento delle resistenze di certe burocrazie ministeriali, e segnatamente di quella del Ministero degli Interni relative alla gestione degli Archivi. Il Decreto istitutivo, è interessante notare, configurava secondo Valitutti una sorta di nuova fonte normativa a metà tra la decretazione d'urgenza e la legge ordinaria, perché finiva per divenire una sorta di proposta di legge, pur sottoposta "alla mannaia dei 60 giorni" per la conversione. L'istituzione del Ministero era peraltro necessaria alla luce del fatto che la materia fosse posta sotto la direzione del Ministero della Pubblica Istruzione, che con circa 700.000 dipendenti si configurava come il più "pletorico" tra tutti i Dicasteri, e sarebbe rimasto ingovernabile anche dopo l'istituzione del Ministero per i Beni Culturali, rendendo necessaria una sua ulteriore riforma. Il nuovo Ministero, secondo Valitutti, si sarebbe configurato come un punto di equilibrio tra la necessità di tutelare e valorizzare l'immenso patrimonio storico-artistico italiano, e l'esigenza, contrastante, dello sviluppo economico, industriale, urbanistico del paese. Aggiungeva anche la proposta di modificare il richiamo all'ambiente con il termine "paesaggio", nella convinzione che l'inserimento della prima comportasse una "ambiguità" tale da far correre il rischio che si sacrificassero le esigenze dell'ambiente a favore dei beni culturali o viceversa. Per questo il Ministero si sarebbe dovuto limitare ad essere un Ministero per i Beni Culturali, all'interno dei quali ricompreso era appunto anche il paesaggio.

Intervenire poi Nencioni per esprimere parere favorevole al Decreto, evidenziando in particolare l'esigenza del rafforzamento e della razionalizzazione degli organici e del personale di custodia degli enti di conservazione. Polemizzò

inoltre con la proposta comunista – che traeva spunto da una proposta di legge avanzata dal Consiglio Regionale della Toscana – di istituire una Consulta Nazionale dei Beni Culturali e naturali, che avrebbe rappresentato un sindacato di controllo sul Ministero stesso, a difesa di interessi corporativi, ed a detrimento dell'accentramento delle competenze che si intendeva ottenere. Tale proposta fu ribadita, nell'intervento successivo, da Venanzi, che ne richiese l'inserimento come ordine del giorno.

Bloise confermò la posizione critica dei socialisti nei riguardi del merito del Decreto, poiché non sarebbe affatto bastato il trasferimento delle funzioni da un Dicastero all'altro per risolvere i problemi di una così complessa materia, per la quale occorreva invece una linea politica del tutto nuova. Tale politica nuova sarebbe passata dal superamento della visione arcaica ed estetizzante del patrimonio, in favore di una "riconsiderazione globale degli interessi collettivi connessi al godimento di tali beni". E sarebbe altresì occorso distinguere con attenzione le competenze del nuovo Ministero per escludere da esse le competenze in materia ecologica e di assetto ambientale, così come quelle proprie del Ministero del Turismo e Spettacolo. Così come sarebbe stato necessario regolare con attenzione le rispettive competenze dello Stato e delle Regioni, e soprattutto superare la dicotomia tra beni culturali e pianificazione urbanistica, in una visione organica che entrambe le abbracciasse consentendo di giungere finalmente alla redazione della legge-quadro in materia di assetto urbano. Perplessità analoghe furono espresse da Carmelo Dinaro, rappresentante del Movimento Sociale, il quale richiamò l'opportunità di delineare il nuovo organismo secondo i principi indicati, per una amministrazione autonoma, dalla Commissione Franceschini. Nella seduta pomeridiana dello stesso 16 gennaio, sotto la presidenza di Spagnoli, Tesauro difese infine la scelta della decretazione d'urgenza in ragione della larga accezione data a tale definizione nel dibattito in Costituente, e del fatto che l'istituzione del Ministero fosse stata fatta propria nelle linee programmatiche dal Governo, ed auspicò che il Ministero Spadolini avesse "la giusta visione dei problemi" che dovevano essere contemplati nell'orbita delle competenze della nascente struttura.

Nella replica, dopo aver ringraziato gli interventi che avevano portato come contributo oggetti di elevato livello, precisò innanzitutto come la scelta del Decreto – tanto eccezionale quanto eccezionale era la situazione che lo richiedeva – fosse da considerare "culturale prima che politica". Politicamente, chiariva inoltre,

la coalizione democratica di centro-sinistra, sia pure nella forma anomala che ha assunto, ha creduto di trovare un punto di intesa inserendo il provvedimento, prima di ricorrere all'emanazione del Decreto-Legge, nelle dichiarazioni programmatiche, in quanto ha ritenuto che la scelta culturale effettuata dovesse trovare uno strumento di eccezione per avere un avvio.

Sottolineò inoltre l'opportunità di inserire il riferimento all'ambiente, e non al paesaggio come richiesto da Valitutti, in quanto meno comprensivo, quest'ultimo termine, dei complessi problemi che inerivano la cornice ambientale dei beni culturali.

Annunciò inoltre che anche gli Archivi sarebbero passati alla direzione del costituendo Dicastero, con il che si accoglieva il voto della maggioranza degli studiosi, e che invece avrebbe richiesto una ristrutturazione più articolata il settore del turismo e dello spettacolo. Rispondendo alle obiezioni di Plebe, Spadolini chiarì inoltre come l'auspicato Ministero autonomo della ricerca poteva nascere solo in connessione con quello dell'Università, che tuttavia non appariva ancora pronta ad essere "scorporata" dalla Pubblica Istruzione, rispetto alla quale era invece ben chiaro il confine che la separava dal nuovo organismo che si andava ad istituire. Si sarebbe proceduto inoltre – affermava Spadolini rispondendo a Papa – un Consiglio nazionale dei beni culturali, che tuttavia non sarebbe potuto divenire una Consulta anche se al suo interno non sarebbe mancata una congrua rappresentanza delle Regioni, che in base alla Costituzione avevano in materia una competenza primaria. Confermò del pari ad Agrimi che, pur non passando sotto la direzione del Ministero, anche il Servizio informazioni istituito presso la Presidenza del Consiglio sarebbe stato ristrutturato, e chiese il ritiro dell'emendamento comunista che imputava alle Regioni la competenza sui parchi naturali, perché – affermava – almeno per i quattro grandi parchi di competenza dello Stato il nuovo Ministero avrebbe promosso indagini e ricerche. Dichiarava infine il solenne impegno a far sì che il nuovo organismo non assumesse dimensioni di elefantiasi burocratica ma fosse il più possibile un organismo snello, agile, che contemperasse le esigenze di una normale funzionalità con il contributo tecnico degli esperti più qualificati. Rifiutava l'idea comunista della Consulta, che non lo persuadeva anche "per motivi di parallelismo con il mondo della scuola". Infine, dopo alcune ulteriori dichiarazioni di voto – tra le quali spiccarono ancora per la loro criticità quelle di parte comunista, soprattutto per il problema di un non completo distacco degli Archivi dal Ministero degli Interni e per una non precisa definizione delle competenze rispettive di Stato e Regioni – il progetto fu approvato e trasmesso, per la discussione, alla Camera.

Il disegno di legge fu portato una prima volta in discussione nella Commissione Istruzione della Camera, riunita in sede consultiva, il 21 gennaio. Qui, presentato da Bertè con l'auspicio di un allargamento del concetto di beni culturali che ricomprendesse anche il settore dello spettacolo, ricevette il parere favorevole dei Deputati Salvatori, Aloï, Biasini, mentre critico fu il parere espresso da Gannantoni e Chiarante.

In Assemblea, il 22 gennaio, il progetto fu sottoposto ad un nuovo vivace dibattito che riprendeva in gran parte le notazioni emerse in Senato. Vecchiarelli difese il Decreto sia nella forma che nella sostanza: sotto il primo rispetto perché l'uso del Decreto era stato annunciato nelle linee programmatiche dal Governo al momento della fiducia; sotto il secondo perché, a dispetto delle critiche di incompletezza, genericità, confusione, il Decreto aveva un impianto chiaro, che indicava le strutture portanti della nuova amministrazione, rinviandone opportunamente il dettaglio ad una successiva normativa. Del resto, affermava pure Vecchiarelli, l'esigenza della

tutela era ormai sentita non più soltanto da ristrette *élites* ma da strati sociali sempre più ampi che, elevati dalla diffusione dell'istruzione, erano spinti all'amore ed alla cura del bello e del patrimonio. Il nuovo Ministero si configurava come una struttura snella, agile, e priva di bardature burocratiche, con una organizzazione essenziale per impianto e per numero di servizi, oltre che per l'assetto che cominciava a dare al personale. Molto critico fu invece l'intervento di Badini Confalonieri, autore egli stesso di un progetto di legge per l'istituzione del Ministero, che era stato aggregato nella discussione al progetto di conversione in legge del Decreto. Quello che veniva fuori con la scelta del Governo, affermava Badini Confalonieri, era un "pasticciaccio all'italiana", che tra l'altro presentava profili di dubbia legittimità costituzionale mancandone i presupposti di necessità ed urgenza richiesti dall'articolo 77 della Costituzione. L'osservazione più polemica era tuttavia nel merito al Ministero venivano semplicemente trasferite competenze sino ad allora imputate ad altri Ministeri, e che dunque si sarebbe continuate a svolgere "senza innovazione di sorta", e senza porsi il problema di una "ristrutturazione" dell'intero comparto delle Belle Arti e delle biblioteche. Pertanto non era difficile prevedere come l'istituzione del Ministero fosse da considerare sin dall'inizio una occasione perduta per costruire una struttura snella, agile, e che invece si prefigurava come un organismo sovraccarico sul piano burocratico, lento, ed infine incapace di una azione adeguatamente efficiente. La proposta che egli stesso avanzava – sottolineava pure Badini Confalonieri – avrebbe oltretutto consentito un risparmio notevole, "in tempi di *austerità*", incorporando la materia dei beni culturali nel Ministero del Turismo e Spettacolo, che allo Stato interessava soltanto come espressione di arte drammatica, lirica, musicale. Oltre a ribadire le critiche per la mancata unificazione della gestione degli archivi (con una particolare sottolineatura per quel che concerneva la gestione degli archivi degli enti ecclesiastici), Badini evidenziava poi la provvisorietà di questo provvedimento, non a caso da molti indicato come "ponte": ponte, affermava Badini, verso un orizzonte non ben definito di riforma e che già in parte il Senato aveva dovuto trasformare in relazione alle disposizioni sul personale comandato che rivoluzionavano letteralmente la normativa sullo statuto giuridico degli impiegati.

Da parte comunista, il filosofo Gabriele Giannantoni rimarcò l'opposizione allo strumento del Decreto, utilizzato – caso senza precedenti – per l'istituzione di un Ministero. Sottolineò inoltre l'errore di non comprendere all'interno dei Beni culturali lo spettacolo, che non poteva essere più legato alla vecchia concezione evasiva del tempo libero e dello svago, connessa al problema del tempo libero, in ragione del grande sviluppo avutosi nel gusto estetico, determinate dallo sviluppo delle comunicazioni di massa e delle scienze sociali. Ricordava i lavori delle Commissioni Franceschini e Papaldo, ma anche i gravi fatti determinatisi negli anni successivi in conseguenza dei disastri naturali e della diffusa piaga dei furti di opere d'arte, che avevano lasciato – affermava Giannantoni utilizzando l'espressione di Bianchi Bandinelli – "l'Italia storica ed artistica allo sbaraglio". Il nuovo Ministero, in conclusione, avrebbe dovuto confrontarsi con l'esigenza di una nuova politica di elevazione del livello di alfabetizzazione culturale

della società italiana, e non ridursi soltanto alla gestione di una amministrazione senza respiro. Parere analogo venne anche dal socialista Achilli, soprattutto per quanto concerneva l'utilizzo della decretazione d'urgenza e le carenze del Decreto nei suoi contenuti: in particolare l'insufficiente attenzione al rapporto con le Regioni. Singolare fu poi l'intervento di Aldo Nicosia, rappresentante del Movimento Sociale, il quale evidenziò come il passaggio al nuovo Ministero delle competenze del Turismo e dello Spettacolo, insieme al Servizio di informazioni della Presidenza del Consiglio, avrebbe finito per ricreare il vecchio Ministero della Cultura Popolare. Parere favorevole fu poi espresso da Biasini, e da Aloï, che pure non concordava – in questo al pari di Masullo e di Romita – sull'opportunità dell'utilizzo del Decreto per una materia che – aveva evidenziato Masullo – avrebbe richiesto il più ampio ed approfondito dibattito.

6. L'ordinamento del ministero: la Commissione Giannini per l'attuazione dei Decreti Delegati

La legge 29 gennaio 1975 n° 5 conferiva dunque al Governo la delega per l'attuazione delle norme generali del Decreto Legge istitutivo del nuovo Ministero. Il 15 marzo il Ministro dei Beni Culturali diramava delle lettere di invito a partecipare al gruppo di lavoro, coordinato da Massimo Severo Giannini, "incaricato di una prima stesura dei decreti delegati".³⁷ La Commissione si sarebbe composta di 34 membri scelti tra esponenti qualificati della cultura artistica, archeologica, museografica e biblioteconomica del tempo, oltre a rappresentanti delle Regioni e delle Confederazioni sindacali. Ne facevano parte, oltre al Sottosegretario per i Beni Culturali Alberto Spigaroli, al Capo di Gabinetto ed al Capo dell'Ufficio Legislativo dello stesso Ministero, Michele Savarese ed Umberto Tarin, il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Salvatore Accardo, il Direttore Generale degli Archivi di Stato Marcello Del Piazzo, il Direttore Generale delle Accademie e Biblioteche Beniamino Macaluso, Giulio Carlo Argan, Guglielmo De Angelis D'Ossat e l'archeologo Massimo Pallottino, come membri del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, e Giorgio Vigni come Ispettore Centrale presso la Direzione Generale Antichità e Belle Arti; Gino Barbieri come membro del Consiglio Superiore degli Archivi di Stato, Giovanni Cassandro, giudice costituzionale, come membro del Consiglio Superiore delle Accademie e Biblioteche; in rappresentanza del Ministero della Pubblica Istruzione Romano Cammarata e Pasquale De Rosa, dell'Ufficio Organizzazione; Bixio Cappucci, rappresentante del Ministero del Tesoro; Emilio Dacunto per gli Affari Interni; Vittorio Raimondi per la Presidenza del Consiglio dei Ministri; i rappresentanti delle Regioni Augusto Barbera (Emilia-Romagna),

³⁷ Le lettere a Franco Borsi, Fabio Merusi, Guglielmo Potoschnig, Alberto Predieri, Fabio Roversi Monaco, Silvano Tosi, Mario Pacelli, sono conservate in Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali e per l'ambiente, Faldone 4, f. 1.

Vito Bozzi (Puglia), Carlo Fontana (Lombardia), Mario Schinaia (dell'Ufficio Regioni della Presidenza del Consiglio); i rappresentanti sindacali Vincenzo De Luca (CISL), Francesco Ricci (UIL); oltre a Franco Borsi, Fabio Merusi, Mario Pacelli, Umberto Potoschnig, Alberto Predieri, Fabio Roversi Monaco, Silvano Tosi, ed allo stesso Massimo Severo Giannini, in qualità di esperti.

All'inizio di maggio il gruppo di lavoro presentò la propria relazione ed una prima bozza dei Decreti delegati, dopo le riunioni del 21 marzo, 7 aprile e 29 aprile. Sulla base del fatto che la legge-delega non contenesse alcuna precisa indicazione circa il problema dell'organizzazione periferica del Ministero – talchè in astratto si sarebbe potuta anche prevedere una struttura di detti organi completamente diversa da quella esistente – il gruppo di studio aveva ritenuto preferibile invece la soluzione più conservatrice, mantenendo “inalterata la attuale struttura degli organi periferici”.³⁸ Si prevedeva in particolare, per l'organizzazione periferica, che in ciascuna regione dovesse sussistere almeno una Soprintendenza ai beni artistici e storici, almeno una Soprintendenza ai beni ambientali ed almeno una Soprintendenza all'archeologia; e che si ricorresse, ove non fosse possibile operare diversamente, ad una “unione personale”.³⁹ Si prevedeva inoltre, ove non fosse possibile una diversa soluzione, un “raggruppamento interregionale” tra le Soprintendenze archivistiche e librerie.

Si era ritenuto del pari necessario introdurre un principio di collegamento tra gli organi periferici del Ministero operanti nella stessa Regione, “allo scopo di consentire la trattazione di problemi di interesse comune e di armonizzare l'azione svolta dagli organi stessi”. Perno di questa armonizzazione sarebbe stato un organo collegiale, costituito in numero pari da rappresentanti degli organi periferici del Ministero e della Regione, i quali ultimi sarebbero stati scelti secondo criteri fissati per legge. Tale organo sarebbe stato presieduto dal Soprintendente più anziano, ed alle riunioni sarebbero stati invitati i rappresentanti degli interessi coinvolti nelle decisioni da assumere. Avrebbe avuto funzioni di coordinamento, promozione e programmazione per la tutela dei beni culturali ed ambientali, ed in particolare avrebbe rivestito un ruolo di particolare utilità per quei provvedimenti che coinvolgessero la gestione del territorio, concepita in uno stretto rapporto di competenze statali e regionali.

Profonde innovazioni erano introdotte per quel che riguardava le Soprintendenze, al fine di “accentuare il profilo scientifico e culturale dell'attività svolta”. In particolare si prevedeva l'istituzione di uffici tecnici ed amministrativi per ciascuna Soprintendenza o comuni a più Soprintendenze, distinti da quelli aventi funzioni scientifiche e culturali: ogni Soprintendenza sarebbe stata costituita da uno o

³⁸ Gruppo di studio per la elaborazione delle norme delegate relative alla istituzione dei ruoli, alla struttura degli uffici ed alla riorganizzazione degli organi consultivi del Ministero per i Beni Culturali ed ambientali (art. 2 legge 29 gennaio 1975 n° 5), *Relazione*, Roma, 5 maggio 1975; Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali e per l'ambiente, Faldone 4, f. 2, pag. 2.

³⁹*Ibidem*.

più uffici scientifici e culturali – configurati come istituti o laboratori specializzati – e da un ufficio tecnico ed amministrativo eventualmente comune a più Soprintendenze. Al Soprintendente sarebbe spettata la funzione di indirizzo e coordinamento oltre a quella della emanazione di atti amministrativi aventi rilevanza esterna, nell’ambito della propria sfera di competenza. Si era anche contemplata l’ipotesi di istituire un Consiglio di Soprintendenza formato dal Soprintendente stesso e da rappresentanti del personale dei diversi ruoli. Tuttavia la costituzione di un tale organismo avrebbe determinato il problema di definire esattamente l’incidenza di un eventuale atto da esso promanante nel procedimento di formazione degli atti amministrativi emanati dal Soprintendente: ciò avrebbe significato una non formalizzazione dei Consigli, i quali comunque avrebbe avuto una effettiva utilità soltanto nel caso in cui le loro eventuali decisioni avessero consentito un adeguato approfondimento scientifico e tecnico delle scelte oggetto dell’atto amministrativo prima dell’assunzione di esso. Per questi motivi si prevedeva di differirne l’istituzione al momento in cui fossero coperte le vacanze nei ruoli organici delle Soprintendenze, poiché soltanto in un quadro di completezza del personale i Consigli avrebbero potuto svolgere una efficace funzione di consulenza.

Si prevedeva infine la costituzione di Consigli di museo o di galleria, al fine di conferire agli stessi autonomia funzionale e contabile, “almeno – si precisava – con riferimento a quelli di maggior rilevanza e dimensione”. I Consigli di museo o di galleria sarebbero stati composti da un ristretto numero di rappresentanti del personale, di studiosi e di rappresentanti dell’ente locale più direttamente interessato, tutti nominati – a parte gli studiosi – con Decreto del Ministro competente previa designazione da parte del personale in servizio e dell’ente locale; ed al Consiglio si sarebbero attribuite funzioni consultive in ordine a talune questioni relative alla gestione del museo: tra le altre si ipotizzavano la gestione e l’impiego dei fondi disponibili, iniziative culturali, collegamenti con enti ed associazioni a carattere culturale e con le istituzioni scolastiche.⁴⁰

Per quanto riguardava l’organizzazione dell’amministrazione centrale, la relazione precisava che essa era stata concepita sulla base delle proposte della Commissione Papaldo, dello schema di disegno di legge istitutivo del Ministero preparato dal Ministro senza portafoglio Ripamonti, e delle più recenti tendenze in tema di organizzazione della pubblica amministrazione. Considerando inoltre il carattere peculiare e necessariamente “atipico” del nuovo Ministero, si postulava una integrazione, a livello decisionale, tra istanze scientifico-culturali e formule “organizzatorie” (sic!): le prime flessibili e soggette a continue revisioni ed adattamenti, le seconde predeterminate dalle norme e quindi rigide. Si profilavano dunque organi centrali che avessero funzione essenzialmente di indirizzo e di controllo rispetto agli omologhi uffici periferici, e precisamente:

⁴⁰ *Ibidem*, 5.

- a) ufficio centrale per i beni ambientali;
- b) ufficio centrale per i beni di interesse storico ed artistico;
- c) ufficio centrale per l'archeologia;
- d) ufficio centrale per gli archivi di Stato;
- e) ufficio centrale per le accademie, le biblioteche ed i mezzi audiovisivi (in questi si ricomprendeva tra l'altro la Discoteca di Stato).

Ad essi si aggiungeva una Direzione per gli Affari Generali ed il personale. Si prevedevano poi istituti centrali, con decentramento operativo, ed insieme alcune Soprintendenze centrali, con specifiche competenze in settori di particolare interesse.

Norme precise si prevedevano infine per il Consiglio Nazionale dei beni culturali ed ambientali, sia per quanto concerneva la sua struttura ed organizzazione, sia per quanto riguardava le sue competenze e prerogative. Il Consiglio si sarebbe composto di rappresentanti di qualsiasi centro di interessi che fosse interessato dal settore di competenza, ed in particolare avrebbe visto al suo interno: rappresentanti delle Regioni e delle Province autonome di Trento e Bolzano, dei Comuni particolarmente rilevanti sotto il profilo dei beni culturali, delle associazioni culturali e della cultura universitaria, dei Soprintendenti e dei Comitati di settore. Presidente ne sarebbe stato il Ministro per i Beni Culturali in ragione della opportunità di assicurare un raccordo istituzionale tra l'organo consultivo e l'amministrazione attiva. Sarebbe stato in carica per tre anni ed avrebbe avuto la funzione di esprimere il proprio parere:

- a) sull'indirizzo generale dell'attività del Ministero, in particolare per quanto concerneva i criteri ed i metodi di intervento;
- b) sui programmi annuali e pluriennali di spesa, in particolare per quanto concerneva la ripartizione per settori;
- c) sulle questioni ad esso demandate dalla legge;
- d) su qualsiasi problema attinente il patrimonio culturale e l'ambiente ad esso sottoposto dal Ministro per i Beni Culturali ed Ambientali.

Dal Consiglio avrebbero avuto emanazione cinque comitati di settore, composti di un numero variabile tra i nove ed i dodici membri, rispettivamente competenti su:

- a) beni ambientali;
- b) beni di interesse storico-artistico;
- c) accademie, biblioteche e mezzi audiovisivi;
- d) archivi di Stato;
- e) archeologia.

I criteri direttivi e lo schema di decreto furono discussi in tre successive riunioni del gruppo di lavoro, presso il Collegio Romano, sede perlomeno provvisoria del nuovo Ministero, rispettivamente il 15 maggio, 28 maggio e 19 giugno 1975. Nella prima, dopo aver ringraziato il gruppo di studio per il lavoro svolto, Spadolini sottolineò

il carattere “necessariamente atipico” del Ministero, le cui strutture avrebbero dovuto consentire un raccordo tra il momento scientifico-culturale e quello amministrativo avvalendosi del nuovo Consiglio Nazionale previsto.⁴¹ Giannini, vicepresidente della Commissione e coordinatore operativo del gruppo, pose in particolare rilievo la tendenza seguita nell’operare il massimo decentramento possibile delle funzioni e concluse che rimanevano da affrontare i problemi relativi alla struttura ed alle funzioni da attribuire ai Comitati di settore, ed alla sistemazione del personale nei nuovi ruoli.⁴² De Angelis D’Ossat si mostrò concorde sulle linee generali del documento presentate da Giannini, chiedendo peraltro chiarimenti sulle strutture amministrative dei musei e dei monumenti. Spadolini rispose che sarebbe stato opportuno concepire la tutela dei monumenti “unificata” a quella dell’ambiente, “nel più vasto quadro della tutela della situazione ambientale, sotto il profilo dei valori culturali in essa identificabili”. Posizione che trovò concorde De Angelis D’Ossat, il quale auspicò che si mantenessero le strutture attuali o piuttosto che si prevedessero tre settori di intervento distinti: rispettivamente per i beni storico-artistici, per l’archeologia, e per i monumenti e l’ambiente.⁴³ Il Direttore Generale degli Archivi di Stato Marcello Del Piazzo sottolineò l’opportunità di affrontare anche il problema degli organi periferici della Direzione degli archivi, ed auspicò anche l’attribuzione alla stessa delle competenze relative ai mezzi audiovisivi.⁴⁴ La soluzione prospettata trovò concorde Macaluso, per la Direzione Generale delle Biblioteche, che sottolineò la carenza di organi periferici anche in questo settore, e così anche il rappresentante della Regione Puglia Vito Bozzi evidenziò le difficoltà in cui versavano le biblioteche degli enti locali.⁴⁵ Massimo Pallottino, infine, richiamò l’esigenza di tenere distinto il settore dell’archeologia da tutti gli altri, trovando concorde sul punto l’Ispettore Centrale della Direzione Generale Antichità e Belle Arti Giorgio Vigni.⁴⁶

Nella seduta del 15 maggio Giannini rilevò anche che nel documento predisposto dal gruppo di studio era prevista, tra l’altro, l’autonomia dei maggiori musei e gallerie.⁴⁷ Argan pose, nella seduta successiva, del 28 maggio, la questione dell’eventuale possibilità per i musei stessi – in relazione alla prevista autonomia – di compiere scelte autonome anche circa gli acquisti. Ciò avrebbe implicato – rispose

⁴¹ Commissione consultiva per la emanazione delle norme delegate relative al riordinamento dei ruoli ed alla riorganizzazione degli uffici e degli organi consultivi del Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali, Seduta di giovedì 15 maggio 1975, ore 17.25, *Apertura del Presidente della Commissione Giovanni Spadolini*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed ambientali, Faldone 4, f. 4, p. 1.

⁴² *Ibidem*, *Intervento di Massimo Severo Giannini*, p. 2.

⁴³ *Ibidem*, *Interventi di Guglielmo De Angelis D’Ossat e replica di Giovanni Spadolini*, p. 2.

⁴⁴ *Ibidem*, *Intervento di Marcello Del Piazzo*, p. 2.

⁴⁵ *Ibidem*, *Intervento di Beniamino Macaluso*, p. 2.

⁴⁶ *Ibidem*, *Interventi di Massimo Pallottino e Giorgio Vigni*, pp. 2-3.

⁴⁷ *Ibidem*, *Intervento di Massimo Severo Giannini*, p. 5.

però Giannini – la necessità di modificare le leggi vigenti in materia, elemento che esulava dalla delega conferita al Governo.⁴⁸ Nella stessa seduta del 28 maggio, poi, Salvatore Accardo evidenziò l'esigenza di tener presente la distinzione tra interventi diretti ed indiretti delle Soprintendenze per quanto concerneva la manutenzione ed il ripristino dei beni, e di ampliare la sfera degli interventi indiretti, mettendo altresì in rilievo il nesso "indissolubile" esistente, per quanto riguardava gli organi dell'amministrazione centrale, tra le competenze relative all'assetto territoriale, alla tutela dei monumenti ed all'archeologia.⁴⁹ Di particolare interesse fu poi l'intervento di Massimo Pallottino, il quale – soffermandosi sul problema delle istituzioni scientifiche – sottolineò l'esigenza di mantenerlo distinto da quello dei beni librari,⁵⁰ mentre Franco Borsi sottolineò la necessità di ricomprendere nel concetto di ambiente anche i beni architettonici.⁵¹ Nelle conclusioni, Spadolini rispose a quest'ultima osservazione rilevando che le competenze relative ai beni ambientali si collocavano in una zona di confine tra diversi ministeri e che quindi una soluzione di fondo del problema – che avrebbe ricompreso anche la questione sollevata da Borsi – sarebbe venuta solo dall'emanazione di nuove leggi relative alla tutela dei beni culturali ed ambientali, e soprattutto dall'emanazione di una legge-quadro sull'urbanistica.⁵² Marcello Del Piazzo, infine, sollecitò una presenza degli archivisti di Stato nel Consiglio Nazionale dei beni culturali maggiore di quella prevista nella Giunta esecutiva del Consiglio Nazionale degli Archivi di Stato, rilevando l'importanza degli archivi esistenti presso talune accademie ed auspicando in generale una intensa partecipazione degli Archivi di Stato alla attuazione delle politiche generali sui beni culturali.⁵³

Nella seduta del 19 giugno, il documento elaborato dalla Commissione di studio sulle norme delegate relative al riordinamento dei ruoli ed alla riorganizzazione degli uffici e degli organi consultivi del Ministero, fu infine illustrato dal Capo dell'Ufficio Legislativo dello stesso Ministero Michele Savarese. Il Decreto si componeva di 34 articoli che disegnavano la struttura amministrativa del nuovo Ministero facendo perno sull'istituzione del Consiglio Nazionale per i beni culturali ed ambientali come organismo di supervisione e coordinamento scientifico snello e privo di bardature burocratiche. Al Consiglio venivano infatti assegnate funzioni prevalentemente di carattere consultivo, ed in particolare:

⁴⁸ Commissione consultiva per la emanazione delle norme relative al riordinamento dei ruoli ed alla riorganizzazione degli uffici e degli organi consultivi del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, Seduta di mercoledì 28 maggio, ore 17.30, *Interventi di Giulio Carlo Argan e Massimo Severo Giannini*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, Faldone 4, f. 4, p. 1.

⁴⁹ *Ibidem*, *Intervento di Salvatore Accardo*, p. 2.

⁵⁰ *Ibidem*, *Intervento di Massimo Pallottino*, p. 3.

⁵¹ *Ibidem*, *Intervento di Franco Borsi*, p. 3.

⁵² *Ibidem*, *Conclusioni di Giovanni Spadolini*, p. 6.

⁵³ *Ibidem*, *Intervento di Marcello Del Piazzo*, p. 4.

- a) pronunciarsi per la tutela degli interessi concernenti i beni culturali ed ambientali, sugli strumenti per la programmazione generale e settoriale dello stato, nonché sulla attuazione dei medesimi;
- b) esprimere parere sui programmi nazionali per i beni culturali ed ambientali predisposti dall'Amministrazione;
- c) verificare i rapporti annuali di attività e di attuazione di programmi predisposti dagli Uffici e dagli Istituti speciali;
- d) esprimere pareri, a richiesta del Ministro, su schemi di atti normativi ed amministrativi generali;
- e) esprimere pareri sulle questioni di carattere generale relative ai beni culturali ed ambientali e su ogni altra questione che gli venga sottoposta dal Ministro, anche a richiesta di Regioni e di Enti culturali;
- f) pronunciarsi sulle questioni ad esso demandate da leggi e regolamenti.

Il carattere scientifico dell'organismo era confermato dalla composizione, che secondo l'articolo 2 era prevista nel numero di 61 membri dei quali:

- a) un rappresentante per ciascuno dei Ministeri del Bilancio e della Programmazione Economica, dell'Interno, dei Lavori Pubblici, dell'Agricoltura e Foreste, e della Pubblica Istruzione;
- b) 10 rappresentanti delle Regioni designati dalla Commissione consultiva interregionale di cui all'arti. 9 della legge 27 febbraio 1967 n° 48;
- c) 17 professori universitari di ruolo;
- d) 17 rappresentanti del personale scientifico dell'Amministrazione;
- e) 6 rappresentanti del restante personale dell'Amministrazione designati dalle confederazioni sindacali maggiormente rappresentative;
- f) 5 rappresentanti degli Enti locali designati dall'ANCI;
- g) 1 rappresentante dell'arte sacra scelto dal Ministro.

Il Consiglio durava in carica 4 anni e si riuniva almeno due volte l'anno o quando lo convocasse il Ministro o ne facesse richiesta un terzo dei suoi componenti; per la trattazione di argomenti di particolare interesse potevano partecipare alle sedute – con voto consultivo – rappresentanti di Amministrazioni statali, regionali e locali, di enti culturali, nonché esperti. Ciascun membro durava in carica quattro anni ed era rieleggibile una sola volta.

Nel suo intervento, Savarese toccò immediatamente il punto relativo ai nuovi istituti centrali che venivano istituiti, rilevando che il riordinamento degli Istituti ed uffici esistenti avrebbe dovuto essere accompagnato dall'immissione in ruolo del personale a contratto di alcuni uffici speciali.⁵⁴ Gli Istituti ed i laboratori che costituivano

⁵⁴ Commissione consultiva per la emanazione delle norme delegate relative al riordinamento dei ruoli ed alla riorganizzazione degli uffici e degli organi consultivi del Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali, Seduta di giovedì 19 giugno 1975, ore 17.20, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, Faldone 4, f. 4, p. 1.

la spina dorsale del Ministero erano disciplinati dagli articoli 8-20 dello schema, e dall'articolo 27 relativamente ai comitati di gestione. Risultavano istituiti presso il Ministero:

- 1) l'Ufficio centrale per i Beni Ambientali ed Architettonici;
- 2) l'Ufficio Centrale per i Beni Archeologici;
- 3) l'Ufficio Centrale per i Beni Artistici e Storici;
- 4) l'Ufficio Centrale per i Beni Archivistici;
- 5) l'Ufficio Centrale per i Beni Librari e per i mezzi audiovisivi.

Coordinati da un dirigente generale che diveniva membro di diritto dei Comitati di Settore, tali Uffici avrebbero dovuto coordinare le attività degli organi periferici, degli istituti centrali e locali; predisporre quanto necessario per il funzionamento dei Comitati di settore, ed attuare le determinazioni del Ministro e dei Comitati (art. 8).⁵⁵ L'articolo 11 prevedeva poi la costituzione di 4 Istituti Centrali di carattere operativo:

- a) l'Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione;
- b) l'Istituto Centrale per la patologia del libro;
- c) l'Istituto Centrale per il restauro;
- d) l'Istituto Centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche.

Tali Istituti avrebbero fatto capo all'Ufficio Centrale studi, programmazione e tecnologia, ed avrebbero avuto autonomia amministrativa e contabile per quel che concerneva le attività svolte e quelle di funzionamento, fatte salve le spese per il personale. Coordinati da un dirigente superiore, essi avrebbero avuto al loro interno uno o più laboratori di ricerca ed un ufficio amministrativo. Gli articoli 12-20 regolavano in dettaglio le competenze e la struttura di questi istituti. L'Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione avrebbe esplicato funzioni in materia di catalogazione e documentazione dei beni culturali di interesse archeologico, storico-artistico ed ambientale, ed in particolare:

- a) elaborazione di programmi di catalogazione generale dei beni culturali, fissandone la metodologia;
- b) coordinamento e controllo dell'attività esecutiva di catalogazione e di documentazione;
- c) costituzione e gestione del catalogo generale dei beni culturali;
- d) cura delle pubblicazioni inerenti alle attività indicate nei punti precedenti;

⁵⁵ *Schema di Decreto delegato*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, Faldone 4, f. 3. E' interessante notare che nello schema si prevedeva una versione B dell'articolo 8 che prevedeva soltanto 3 uffici: l'Ufficio Centrale per i Beni Ambientali, Architettonici, Archeologici, Artistici e Storici; l'Ufficio Centrale per i Beni Archivistici; l'Ufficio Centrale per i Beni librari e per i mezzi audiovisivi.

e) cura dei rapporti con istituzioni straniere, pubbliche e private, e con organismi internazionali interessati alla catalogazione e documentazione dei beni culturali (art. 12).

Secondo l'articolo 13 dello schema, l'Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione avrebbe assorbito anche le competenze del Gabinetto fotografico nazionale, con la dipendente sezione aereofotografica, che si prevedeva soppresso, e così anche il personale e le attrezzature (art. 13).

L'Istituto Centrale per la patologia del libro avrebbe esplicitato funzioni in materia di restauro del materiale bibliografico, ed in particolare:

- a) studio dei processi di fabbricazione del libro e della natura, origine, e genesi delle alterazioni fisiche e biologiche;
- b) elaborazione di adeguati mezzi di previsione e di lotta tanto nei casi particolari quanto nella profilassi e nel risanamento dei depositi librari;
- c) esecuzione, a scopo di studio e con l'ausilio di mezzi sperimentali, del restauro di materiale bibliografico con particolare riguardo a quello raro e di pregio (art. 14).

Avrebbe assorbito, a norma dell'articolo 15, le competenze, il personale e le attrezzature tecniche del centro di foto-riproduzione, legatoria e restauro degli archivi di Stato, che si prevedeva soppresso. Tuttavia, fatta salva questa acquisizione, secondo l'articolo 16 gli uffici e servizi esistenti presso l'Amministrazione degli Archivi di Stato restavano quelli configurati. Assai dura fu, contro questa scelta, la reazione del Direttore Generale degli Archivi di Stato, Marcello Del Piazzo, il quale – scrivendo a Spadolini il 18 giugno 1975 – accusò la Commissione di non aver neanche sentito l'esigenza di “informarsi sulla materia oggetto del proprio lavoro”:

materia che essa – affermava Del Piazzo – ispirandosi a misteriosi principi, ma palesemente senza cognizione di causa, andava disponendo nelle caselle di una teorica costruzione che sarei tentato di definire con due soli aggettivi: antistorica ed anticulturale.⁵⁶

Si ignorava infatti il rilievo che le tecniche di riproduzione avevano nel campo della conservazione e della salvaguardia degli archivi, e gli ottimi risultati che in questo campo l'Italia aveva raggiunto sin dalla trasmissione di documenti microfilmati a Francia ed Jugoslavia secondo le indicazioni del Trattato di Pace, ma anche il fatto che l'Italia fosse stata tra i primi paesi ad approvare una legge che riconosceva validità legale alla fotoriproduzione dei documenti d'archivio, e che la stessa Italia – attraverso il Centro di Fotoriproduzione – fosse in una posizione di grande rilevanza all'interno del Consiglio Internazionale degli Archivi istituito

⁵⁶ Marcello Del Piazzo a Giovanni Spadolini, 18 giugno 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1.

dall'UNESCO, senza contare poi l'importanza dell'attività formativa svolta attraverso tirocini ed un corso annuale sul restauro che il Centro svolgeva per incarico dell'International Centre for Conservation di Roma.

Nonostante le osservazioni di Del Piazzo, la norma fu mantenuta secondo il dettato proposto, ed insieme all'Istituto per la Patologia del Libro fu l'Istituto Centrale per il restauro ad avere attribuite funzioni di ricerca scientifica finalizzata agli interventi di preservazione, tutela e restauro dei beni culturali di interesse archeologico e storico-artistico, ed in particolare:

- a) indagini sistematiche sull'influenza che fattori chimici, fisici e biologici esercitassero nei processi di deterioramento e sui mezzi atti a prevenirne ed a fermarne gli effetti;
- b) analisi dettagliate, chimiche e strutturali, dei prodotti dell'attività umana aventi rilevanza sotto il profilo storico ed artistico, fino alla determinazione di fase ed alla ricerca di isotopi radioattivi;
- c) consulenza ed assistenza scientifica e tecnica agli organi periferici del Ministero nonché alle Regioni;
- d) insegnamento del restauro ed organizzazione di corsi di aggiornamento per il personale tecnico;
- e) effettuazione di restauri per interventi di particolare complessità (art. 17).

Infine, l'Istituto Centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche avrebbe esplicato funzioni in materia di catalogazione del patrimonio librario conservato nelle biblioteche pubbliche, ed in particolare:

- a) servizio di informazione e consulenza bibliografica per gli studiosi italiani e stranieri, al fine di agevolare le ricerche, segnalando le biblioteche o le collezioni in cui essi potessero trovare pubblicazioni, manoscritti o documenti di loro interesse;
- b) corrispondenza con gli Istituti bibliografici di altri Stati e lavoro di intermediazione per lo scambio di informazioni di carattere bibliografico;
- c) redazione, pubblicazione e diffusione del catalogo unico delle biblioteche italiane (art. 18).

Presso ciascun Istituto sarebbe stato costituito un comitato di gestione composto da: Direttore dell'Istituto, che ne avrebbe assunto le funzioni di Presidente, dai Direttori dei laboratori e dal capo del servizio amministrativo; da due funzionari della carriera direttiva appartenenti, rispettivamente, al Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali ed al Ministero del Tesoro; da un rappresentante del personale in servizio presso l'Istituto, eletto dal personale stesso secondo modalità stabilite con Decreto del Ministro dei Beni Culturali; ed insieme ad essi, in veste di Segretario del Comitato, un ragioniere economo dell'Istituto (art. 19).

A proposito di questo segmento dello schema di decreti delegati, il rappresentante della CISL, Vincenzo De Luca, evidenziò come la delega conferita al Governo non consentisse l'istituzione di nuovi uffici che comportassero l'aumento dei posti di dirigente, anche perché questo avrebbe comportato lo storno dei già

scarsi mezzi finanziari a disposizione del Ministero a favore della copertura di tali posti ed a detrimento della finalità prioritaria dell'ampliamento degli organici. Facendosi latore della posizione di tutte le sigle confederali, De Luca espresse poi il parere che il Consiglio Nazionale dei Beni Culturali dovesse avere carattere politico: ciò avrebbe richiesto di aumentare la rappresentanza delle regioni – ed in particolare di quelle aventi competenza legislativa esclusiva in materia – diminuendo di cinque unità la rappresentanza dei professori universitari.⁵⁷ Questo elemento della proposta trovò concorde il costituzionalista Augusto Barbera, rappresentante della Regione Emilia-Romagna.⁵⁸ Il Consiglio avrebbe inoltre dovuto, in base al proprio regolamento interno, ripartirsi in gruppi di studio con composizione proporzionale alle varie componenti del Consiglio, ed a tali gruppi sarebbe stata attribuita la prerogativa di esprimersi su questioni di particolare urgenza.

Osservazioni critiche vennero poi anche a proposito degli articoli 5-6 dello schema, che regolavano la composizione ed il funzionamento dei Comitati di settore, che secondo l'articolo 5 sarebbero stati in numero di 5 e precisamente:

- 1) Comitato di settore per i beni ambientali ed architettonici;
- 2) Comitato di settore per i beni archeologici;
- 3) Comitato di settore per i beni storici ed artistici;
- 4) Comitato di settore per i beni archivistici;
- 5) Comitato di settore per i beni librari e per i mezzi audiovisivi.

Il Comitato per i beni ambientali avrebbe avuto una composizione di 9 membri, gli altri di 7. Anche i Comitati avrebbero avuto funzione prevalentemente consultiva, ma il loro parere sarebbe stato in determinati casi vincolante. Precisamente, secondo l'articolo 6, i Comitati avrebbero dovuto:

- a) adottare, per la materia di competenza, programmi annuali o pluriennali redatti per obiettivi o comunque determinare obiettivi di intervento;
- b) determinare metodologie e criteri di intervento;
- c) esprimere parere vincolante sugli acquisiti e gli interventi su e per i beni culturali, di particolare impegno; il Ministro avrebbe potuto, con propri decreti e sentito il Consiglio Nazionale, fissare misure, limiti e direttive sulla questione;
- d) dare parere sull'istituzione, la modificazione, la soppressione di uffici, scuole e servizi del settore;
- e) dare parere su questioni loro sottoposte dal Ministro;
- f) chiedere agli Uffici ministeriali che fossero loro sottoposte questioni di particolare rilevanza;
- g) pronunciarsi sulle questioni ad essi demandate da leggi e da regolamenti.

⁵⁷ Commissione consultiva per la emanazione delle norme delegate relative al riordinamento dei ruoli ed alla riorganizzazione degli uffici e degli organi consultivi del Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali, Seduta di giovedì 19 giugno, cit., *Intervento di Vincenzo De Luca*, pp. 2-3.

⁵⁸ *Ibidem*, *Intervento di Augusto Barbera*, p. 4.

Ancora De Luca sottolineò l'eccessiva ampiezza dei poteri conferiti ai Comitati, i quali – come nel caso dei pareri vincolanti – avrebbero finito per condizionare lo stesso Ministro. Parere analogo fu espresso da Pasquale De Rosa, dell'Ufficio Organizzazione del Ministero della Pubblica Istruzione, il quale chiese anche chiarimenti relativi all'Ufficio Centrale studi, programmazione e tecnologie, che appariva equiparato, nello schema, agli altri Uffici Centrali.⁵⁹ Fabio Roversi Monaco espresse perplessità circa l'equiparazione agli altri Comitati di quello per i beni librari e per i mezzi audiovisivi perché la funzione di promozione culturale che gli veniva riconosciuta non lo rendeva omogeneo, dichiarando peraltro di non condividere le preoccupazioni generali espresse circa le competenze dei Comitati stessi.⁶⁰

Gli articoli 23-26 dello schema regolavano l'attività ed il funzionamento degli istituti e dei luoghi di conservazione di cui si riconosceva la necessaria maggiore autonomia. Così era, in base all'articolo 23, per il Gabinetto della Stampa, la Calcografia Nazionale, l'Opificio delle Pietre Dure, il Museo delle arti e tradizioni popolari, ed il Museo Nazionale d'arte orientale, per i quali si mantenevano in vigore le norme esistenti prevedendone un riordinamento mediante successivo Decreto del Ministro per i Beni Culturali, emanato di concerto con il Ministro del Tesoro e con gli altri Ministeri interessati, previo parere dei competenti Comitati di settore. Così era, in base all'articolo 25, per la Discoteca di Stato e la Divisione I (editoria libraria e diffusione della cultura) dei servizi dell'informazione e della proprietà letteraria, artistica e scientifica, che passavano alla dipendenze dell'Ufficio Centrale per i beni librari e per i mezzi audiovisivi, il cui ordinamento avrebbe potuto subire modifiche con Decreto del Ministro per i Beni Culturali. Così era, infine, per l'Archivio Centrale dello Stato, che in base all'articolo 24 rimaneva sotto la legislazione vigente, prevedendosi la possibilità di riordino da parte dello stesso Ministro.

L'articolo 26 disciplinava invece il funzionamento e la configurazione di musei e biblioteche che avessero "preminente importanza": essi – salvo quanto disposto da leggi speciali – erano costituiti con Decreto del Ministro per i Beni Culturali, avevano autonomia finanziaria, contabile e contrattuale; funzionavano secondo un regolamento emanato dal Ministro per i Beni Culturali, ed erano retti da un Soprintendente che aveva funzione di direttore scientifico ed amministrativo. Gli altri musei e complessi archeologici sarebbero stati amministrati dalle Soprintendenze competenti in materia. Musei e biblioteche di preminente importanza sarebbero stati gestiti, secondo l'articolo 27, da un Comitato di gestione composto dal Soprintendente e dai funzionari direttivi scientifici che prestassero servizio presso l'istituto stesso. Per gli affari di carattere amministrativo il Comitato sarebbe stato integrato da rappresentanti del personale non scientifico, e – per questioni di particolare importanza – si sarebbe potuto avvalere di esperti ed amministratori di enti pubblici.

⁵⁹ *Ibidem*, *Interventi di Vincenzo De Luca e Pasquale De Rosa*, pp. 2-3.

⁶⁰ *Ibidem*, *Intervento di Fabio Roversi Monaco*, pag. 6 e p. 8.

Gli articoli 28-34 regolavano infine i rapporti tra centro e periferia nella struttura del Ministero, imperniata, secondo il modello consolidatosi, intorno alle Soprintendenze. Si prevedeva innanzitutto l'istituzione delle Soprintendenze centrali alle antichità egizie – con sede in Torino – ed all'arte moderna e contemporanea, con sede in Roma. Esse avrebbero avuto – fino all'adozione di nuove leggi – funzioni di vigilanza, di consulenza e di assistenza. Il Museo Egizio di Torino e la Galleria d'arte moderna di Roma avrebbero mantenuto autonomia amministrativa, ed i rapporti tra questi enti e le Soprintendenze centrali sarebbero state regolate da successivi Decreti del Ministro per i Beni Culturali.

L'articolo 29 regolava la struttura periferica del Ministero, prevedendo che organi periferici fossero:

- a) le Soprintendenze archeologiche;
- b) le Soprintendenze per i beni artistici e storici;
- c) le Soprintendenze per i beni ambientali ed architettonici;
- d) le Soprintendenze archivistiche;
- e) gli Archivi di Stato.

Di essi veniva mantenuto il numero, ma si prevedeva la possibilità per il Ministro per i beni culturali di modificarne con Decreto circoscrizioni, competenze e sedi. Alle Soprintendenze archeologiche era affidata la tutela degli interessi archeologici, mentre le Soprintendenze per i beni artistici e storici, e quelle per i beni ambientali ed architettonici avevano competenza sui beni previsti dalle leggi n° 1089 e n° 1497 del 1939. Alle Soprintendenze archivistiche era affidata la vigilanza sugli archivi degli enti pubblici e sugli archivi di interesse storico di cui fossero proprietari o detentori, a qualsiasi titolo, i privati. Le Soprintendenze ai beni ambientali avrebbero istituito – per quanto atteneva l'assetto urbanistico dei beni medesimi – permanenti relazioni con le amministrazioni regionali e comunali competenti, secondo le leggi regionali vigenti. Erano infine soppresse le Commissioni provinciali previste dall'articolo 2 della legge 1497 del 1939, previsione cui si era opposta, nella seduta del 19 giugno, Melucco. Gli articoli 32 e 33 dello schema regolavano il funzionamento interno delle Soprintendenze. Presso ciascuna si sarebbe costituito un Consiglio di Soprintendenza presieduto dal Soprintendente, sostituito – per i casi di impedimento o di assenza – dal funzionario più alto in grado. Del Consiglio avrebbero fatto parte i funzionari della carriera dei Soprintendenti in sede, il funzionario amministrativo competente per la Soprintendenza, nonché tre rappresentanti del restante personale, da questo eletti, secondo modalità stabilite con Decreto del Ministro per i Beni Culturali. Il Consiglio avrebbe espresso parere sull'organizzazione e lo svolgimento dei servizi, sulla migliore utilizzazione del personale e sulle altre questioni deferite al suo esame dal Soprintendente. Presso ogni città sede di organi del Ministero si prevedeva l'istituzione di un Ufficio amministrativo alla cui direzione sarebbe stato preposto un primo dirigente della

carriera amministrativa del Ministero, e che sarebbe stato composto da personale delle restanti carriere, anche direttive. L'Ufficio avrebbe prestato collaborazione giuridico-amministrativa agli organi periferici dell'Amministrazione, ed in particolare avrebbe provveduto:

- a) alla stipulazione dei contratti deliberati dall'organo competente ed ai relativi impegni di spesa;
- b) alla concessione di congedi straordinari ed aspettative per motivi di salute;
- c) alla liquidazione di indennità di missione e trasferimento;
- d) al riconoscimento della dipendenza da causa di servizio dell'infermità dell'impiegato fino alla fase del parere del Collegio medico-militare compresa;
- e) alla attribuzione di benefici combattentistici;
- f) all'attribuzione delle classi e degli aumenti periodici di stipendio, anche anticipati;
- g) al riconoscimento di anzianità ai fini di carriera;
- h) al riscatto di servizio pre-ruolo ai fini del trattamento di quiescenza;
- i) alla liquidazione delle pensioni;
- l) alle spese di funzionamento degli organi periferici;
- m) ai restanti adempimenti previsti dalle leggi sullo stato degli impiegati pubblici.

Tale Ufficio amministrativo sarebbe stato alle dipendenze della Direzione Generale del personale, ed avrebbe altresì provveduto ai bandi ed agli espletamenti di concorsi regionali sulla base di ordinanze ministeriali.

Sul punto, ovvero sulla complessa questione del personale, la Commissione di studio coordinata da Giannini aveva ampiamente dibattuto anche per l'emergere di pareri difformi, e lo stesso Giannini – sin dalla prima riunione, del 15 maggio – aveva segnalato la necessità di affrontare i problemi relativi alla sistemazione del personale nei nuovi ruoli, questione sulla quale l'orientamento della Commissione avrebbe avuto particolare rilievo.⁶¹ Tale rilievo era stato condiviso da De Luca, con la richiesta di chiarimenti circa i problemi relativi alla sistemazione del personale, e lo stesso Spadolini aveva da subito avvertito la delicatezza della questione, osservando come l'autonomia organizzativa del settore archeologico, richiesta da Pallottino, sarebbe stata perseguita, anche se questo obiettivo avrebbe determinato – a suo parere – l'insorgere di questioni relative agli oneri finanziari indotti dall'aumento notevole degli organi dell'amministrazione centrale.⁶² Nella seduta del 28 maggio, De Luca aveva ribadito l'esigenza di affrontare il problema del personale, questione che tuttavia – secondo l'opinione espressa immediatamente dopo da Mario Pacelli – sarebbe stata affrontata con maggiore analiticità nei contatti che il gruppo di studio avrebbe avuto con i rappresentanti del personale, auspicio cui si era associata la

⁶¹ Commissione consultiva per la emanazione delle norme delegate relative al riordinamento dei ruoli ed alla riorganizzazione degli uffici e degli organi consultivi del Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali, Seduta del 15 maggio, cit., *Intervento di Massimo Severo Giannini*, pp. 1-2.

⁶² *Ibidem*, *Intervento di Vincenzo De Luca e conclusioni di Giovanni Spadolini*, op.cit., pp. 3-4.

posizione di Melucco. Nella riunione del 19 giugno, infine, Savarese aveva rilevato ulteriormente l'opportunità di accompagnare il riordinamento degli istituti ed uffici esistenti con l'immissione in ruolo del personale a contratto di alcuni uffici speciali, ma De Luca aveva opposto l'argomentazione di una impossibilità – in base alla delega conferita al Governo – di istituire nuovi uffici che comportassero l'aumento dei posti di dirigente, e la conseguente scelta delle organizzazioni sindacali di opporsi alla prevista autonomia di musei e gallerie, ed all'istituzione presso ciascuna Soprintendenza di uffici amministrativi cui fossero preposti primi dirigenti, in ragione del fatto che ciò avrebbe reso insufficienti le risorse per l'ampliamento del personale.⁶³ Spadolini aveva espresso parere concorde sull'esigenza di eliminare le norme relative alla preposizione di primi dirigenti amministrativi per ogni ufficio amministrativo istituito presso gli organismi periferici, ma aveva ribadito l'opportunità di mantenere le norme concernenti gli uffici stessi, in quanto tali uffici erano preordinati a consentire ai Soprintendenti, che da tempo ne avevano fatto richiesta, di dedicarsi maggiormente all'attività scientifica, riconducendola alla dignità universitaria. Il rappresentante della UIL Francesco Ricci si era espresso favorevolmente all'istituzione di detti uffici amministrativi, ribadendo però che ad essi dovessero essere assegnati funzionari del ruolo amministrativo e non preposti primi dirigenti, mentre De Luca aveva osservato che la qualifica di dirigenti attribuita ai Soprintendenti sarebbe entrata in urto con la loro qualificazione come "tecnici specialistici" impedendone l'assimilazione ai docenti universitari, opinione peraltro contraddetta da Savarese secondo il quale – in linea con un recente indirizzo – anche ai docenti universitari si sarebbe dovuta riconoscere la qualifica di dirigenti.⁶⁴ Favorevole ad eliminare la previsione di proporre un primo dirigente a capo di ciascun ufficio amministrativo si era detto anche Vittorio Raimondi, rappresentante la Presidenza del Consiglio dei Ministri.⁶⁵ Alla questione dell'immissione nei ruoli, si era legata quella della formazione del personale, in relazione alla quale era stata da più parti auspicata la costituzione di scuole di specializzazione o di formazione superiore per le rispettive competenze. Così, sin dalla seduta del 28 maggio, Marcello Del Piazzo aveva espresso l'auspicio che venisse istituita una scuola nazionale per la preparazione del personale degli Archivi di Stato. Spadolini aveva precisato che tale proposta esulava dal campo della delega e che il problema sarebbe stato affrontato eventualmente in una normativa successiva specifica.⁶⁶ Lo stesso Del Piazzo aveva ribadito l'esigenza di istituire scuole di

⁶³ Commissione consultiva per la emanazione delle norme delegate relative al riordinamento dei ruoli ed alla riorganizzazione degli uffici e degli organi consultivi del Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali, Seduta del 19 giugno, cit., *Interventi di Michele Bavarese e Vincenzo De Luca*, pp. 1-2.

⁶⁴ *Ibidem*, *Interventi di Giovanni Spadolini, Francesco Ricci, Vincenzo De Luca, Michele Bavarese*, pp. 5-6.

⁶⁵ *Ibidem*, *Intervento di Vittorio Raimondi*, p. 8.

⁶⁶ Commissione consultiva per la emanazione delle norme delegate relative al riordinamento dei ruoli ed alla riorganizzazione degli uffici e degli organi consultivi del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, Seduta del 28 maggio, *op. cit.*, *Interventi di Marcello Del Piazzo e Giovanni Spadolini*, p. 4.

specializzazione per consentire all'Istituto Centrale per il restauro di svolgere adeguatamente la funzione di "insegnamento" prevista all'articolo 17, lettera d) dello schema. Ma ancora una volta Gianni aveva rinviato il problema delle scuole per la formazione del personale all'interno di una più ampia riforma della pubblica amministrazione, e Raimondi lo aveva contestualizzato all'interno dell'ordinamento della Scuola superiore per la Pubblica Amministrazione.⁶⁷

Il punto più controverso era stato tuttavia quello relativo alla distribuzione, organizzazione e funzionamento degli organi periferici: sia per quanto concerneva il rapporto con gli organi centrali, sia – e forse soprattutto – per quel che riguardava il rapporto con le neocostituite Regioni. Nella prima riunione, in questo senso, Gianni aveva evidenziato come i principi fondamentali cui il gruppo si era ispirato nella stesura dello schema fossero informati al "massimo decentramento possibile delle funzioni", trovando peraltro immediate contestazioni da parte di più di un membro della Commissione. Gino Barbieri, in particolare, rappresentante del Consiglio Superiore degli Archivi di Stato, aveva polemizzato affermando che nel documento la struttura periferica era addirittura "troppo enfatizzata", a danno di quella centrale, cui non potevano – secondo il suo parere – non spettare le funzioni di elaborazione scientifica e di indirizzo generale. Spadolini aveva replicato che, contestualizzandosi l'istituzione del Ministero e la sua organizzazione all'interno del quadro costituzionale disegnato dall'articolo 9 della Carta fondamentale, non poteva non rimanere demandata agli organi dell'amministrazione centrale la funzione di promozione e di elaborazione culturale.⁶⁸ Vigni, Ispettore Centrale presso la Direzione Generale Antichità e Belle Arti, aveva espresso dubbi, nella seduta del 28 maggio, circa la possibilità di istituzionalizzare oltre un certo limite il principio di autonomia con riferimento agli organi periferici.⁶⁹

Il problema del rapporto centro-periferia si era declinato, in secondo luogo, intorno alla questione del riconoscimento delle competenze e del ruolo dei costituendi Istituti Centrali. Sin dalla prima seduta, tutti i membri avevano rilevato l'esigenza di chiarire in maniera nitida le rispettive competenze ed i rapporti reciproci che si intendessero prefigurare tra organi centrali e periferici di ogni

⁶⁷ Commissione consultiva per la emanazione delle norme delegate relative al riordinamento dei ruoli ed alla riorganizzazione degli uffici e degli organi consultivi del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, Seduta del 19 giugno, *op. cit.*, *Interventi di Marcello Del Piazzo, Massimo Severo Giannini e Vittorio Raimondi*, pp. 7-8.

⁶⁸ Commissione consultiva per la emanazione delle norme delegate relative al riordinamento dei ruoli ed alla riorganizzazione degli uffici e degli organi consultivi del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, Seduta del 15 maggio, *op. cit.*, *Interventi di Gino Barbieri e di Giovanni Spadolini*, pp. 3-4.

⁶⁹ Commissione consultiva per la emanazione delle norme delegate relative al riordinamento dei ruoli ed alla riorganizzazione degli uffici e degli organi consultivi del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, Seduta del 28 maggio, *cit.*, *Intervento di Giorgio Vigni*, p. 5.

settore: De Angelis D'Ossat lo aveva fatto in riferimento al settore dei musei e monumenti, Del Piazzo relativamente agli organi periferici della Direzione Generale degli Archivi di Stato, Pallottino chiedendo addirittura – già lo si è ricordato – l'autonomia del settore archeologico. Ed ancora Macaluso aveva segnalato come la Direzione Generale delle Biblioteche fosse del tutto priva di organi periferici, ed Emilio Dacunto, rappresentante del Ministero degli Interni, aveva esplicitamente criticato la "tendenza verticistica" che era dato riscontrare, secondo il suo parere, nel documento.⁷⁰ Nella riunione del 28 maggio, poi, il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Accardo aveva affermato l'esigenza di demandare le funzioni relative alla catalogazione, al restauro ed alla patologia del libro ad organi centrali, la cui proiezione periferica fosse costituita dai laboratori. Pallottino, dal canto proprio, ribadendo l'esigenza di configurare un rapporto preciso tra organi centrali, organi periferici e Comitati di settore, aveva pure chiesto che si addivenisse ad una precisa elencazione degli organi periferici o perlomeno si individuasse il criterio per procedervi. Si era del pari espresso a favore dell'autonomia amministrativa, ma solo per quanto concerneva i maggiori tra i musei archeologici, ed aveva prospettato l'opportunità pure di configurare le Soprintendenze speciali come organi periferici con funzione di gestione di musei e come organi speciali solo per singoli specifici settori, quali l'architettura medievale, la numismatica e l'arte moderna e contemporanea. Secondo Pallottino l'organizzazione delle strutture centrali si sarebbe dovuta contestualizzare nella più ampia riforma della Pubblica Amministrazione, "anche al fine di non creare difficoltà nell'emanazione delle norme delegate". Aveva concluso individuando tra gli istituti centrali da costituire quelli per la documentazione e la pubblicazione e per le ricerche tecnologiche e per i restauri (oltre ad un eventuale centro elettronico, ai servizi didattici ed ai servizi di sicurezza), ponendo in rilievo la funzione culturale delle Accademie, ed auspicando che al Consiglio Nazionale dei beni culturali fossero attribuite alcune funzioni di rilevanza scientifica e culturale attualmente di competenza del Consiglio di Amministrazione del Ministero. Tra gli Istituti centrali da realizzare, Franco Borsi aveva dal canto proprio individuato quelli per la rilevazione e per la catalogazione dei beni, auspicando una più chiara contestualizzazione nell'attività del Ministero.⁷¹

⁷⁰ Commissione consultiva per la emanazione delle norme delegate relative al riordinamento dei ruoli ed alla riorganizzazione degli uffici e degli organi consultivi del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, Seduta del 15 maggio, *op.cit.*, *Interventi di Guglielmo De Angelis D'Ossati, Marcello Del Piazzo, Massimo Pallottino, Beniamino Macaluso, Emilio Dacunto*, pp. 2-3.

⁷¹ Commissione consultiva per la emanazione delle norme delegate relative al riordinamento dei ruoli ed alla riorganizzazione degli uffici e degli organi consultivi del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, Seduta del 28 maggio, *op. cit.*, *Interventi di Salvatore Accardo, Massimo Pallottino, Franco Borsi*, pp. 1-3.

7. Gli emendamenti ai Decreti Delegati

Già durante la discussione all'interno della Commissione, la relazione e lo schema di Decreti Delegati furono oggetto di osservazioni critiche e proposte di emendamento da parte di diversi organismi competenti, tra soggetti istituzionali ed enti di conservazione, documentazione e ricerca. A nome dei componenti della I^a Sezione del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, Massimo Pallottino scrisse a Spadolini una prima volta in data del 26 maggio 1975. Sottolineando come lo schema apparisse “nel suo complesso altamente positivo”, Pallottino raccomandava innanzitutto che venisse garantita la distinzione tra i cinque settori della tutela (archeologia, beni artistici e storici, ambiente, biblioteche, archivi), e che la tutela del settore archeologico venisse garantita come autonoma in ragione della sua specificità rispetto ad ogni altro settore. Ribadiva il problema di riflettere sull'opportunità o meno di rimettere la cura delle Accademie e degli Istituti alla Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche, o di considerarla come un settore distinto dalla tutela dei beni librari, posto che la funzione delle grandi istituzioni accademiche e scientifiche si estendeva alla materia di altri settori e persino ad interessi di studio e di ricerca estranei alle competenze stesse del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, come era per il caso delle scienze naturali, fisiche, etc., e quindi anche di considerare l'opportunità di articolare le relazioni e le eventuali interferenze con altri ministeri, come quello dell'Università e della Ricerca. Ribadiva l'urgenza di procedere ad un riordino degli organi periferici, ad una ricognizione ed elencazione generale, e ad una determinazione precisa dei loro rispettivi ruoli: problema che probabilmente avrebbe richiesto più tempo di quello previsto per l'emanazione dei Decreti. Mentre sottolineava l'opportunità di garantire autonomia agli organi periferici, ma anche la necessità di mantenere il ruolo dei Musei archeologici strettamente connesso con quello delle Soprintendenze, salvo che per quei casi di musei di grandi dimensioni o di notevole rilevanza, oppure di specifica tematica (come era il caso del Museo Egizio di Torino), e semmai di creare altre Soprintendenze speciali per singoli settori – oltre a quelle già esistenti – come l'arte orientale, le tradizioni popolari, l'arte moderna e contemporanea. Una delle maggiori novità era la previsione degli uffici centrali, che – non previsti come Direzioni Generali – vedevano fortemente ridimensionati i propri compiti ed il proprio ruolo. Occorreva pertanto delineare con attenzione lo schema del livello superiore dell'organizzazione del Ministero, adeguandola a quella generale dell'amministrazione statale, e garantendo la gratificazione delle aspettative dei funzionari di alta dirigenza al momento in servizio. Occorreva infine rendere molto agile il lavoro del Consiglio nazionale dei beni culturali, con un numero limitato di membri per ciascuna sezione (da cinque a sette al massimo) e soprattutto – osservava Pallottino – riflettere sul problema del Consiglio di Amministrazione, tema che nello schema non risultava neanche menzionato:

se si vuole realizzare veramente quel tipo nuovo di gestione tecnica che è nello spirito delle proposte in esame – concludeva in questo senso – occorre avere il coraggio di cercare e trovare una formula che consenta di superare il dualismo fra Consiglio d’amministrazione e Consiglio “scientifico”, tanto più che nel Consiglio Superiore degli Archivi esiste già il precedente di un esercizio di funzioni proprie del Consiglio d’amministrazione.⁷²

Queste osservazioni furono poi tradotte in alcuni emendamenti trasmessi allo stesso Spadolini, ed al responsabile del gruppo di studio Giannini, in data del 1° luglio 1975, che soprattutto miravano a raffinare alcuni elementi linguistici per rendere comprensive le materie indicate (era il caso ad esempio della denominazione proposta per il Comitato di settore e per l’Ufficio Centrale per i beni librari, che si proponeva di modificare con l’espressione “per i beni librari e le istituzioni (o gli istituti) culturali”), o a definire il carattere dei beni tutelati: era questo il caso delle Soprintendenze territoriali archeologiche, cui si proponeva di affidare “la tutela degli interessi archeologici, cioè la cura dei beni archeologici e degli scavi”:

con ciò s’intende – si specificava – oltrech  evitare l’apparente tautologia dell’attuale formulazione, affermare il principio, universalmente acquisito in sede internazionale (vedi atti vari dell’UNESCO, Convenzione europea per la protezione del patrimonio archeologico etc.), che i “beni archeologici” non sono delimitati cronologicamente, ma definiti dal loro carattere di beni conoscibili soprattutto attraverso lo scavo; ed in pari tempo garantire sicure competenze nella loro tutela e ricerca.⁷³

Altre osservazioni erano, pi  limitate, relative alla Composizione del Consiglio Superiore per le Antichit  e Belle Arti: si proponeva in particolare di portare a 2 i rappresentanti dell’arte sacra, aggiungere 5 o 6 esperti scelti tra uomini di scienza e di cultura, e soprattutto inserire i rappresentanti delle Regioni: ove fosse stato possibile, sarebbe stato preferibile avere i rappresentanti di tutte le 21 Regioni, ma subordinatamente si chiedeva l’inserimento di 10 rappresentanti delle Regioni a statuto ordinario e dei 6 rappresentanti delle Regioni a statuto speciale e delle Province autonome:

⁷² Massimo Pallottino a Giovanni Spadolini, 26 maggio 1975, *Osservazioni alla relazione del gruppo di studio per la elaborazione delle norme delegate del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, e proposte aggiuntive*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1, p. 4.

⁷³ Massimo Pallottino a Giovanni Spadolini, 1° luglio 1975, *Proposte e suggerimenti per il testo definitivo dell’articolato delle norme delegate per il Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1, pp. 4-5.

in ogni caso – si sottolineava – va tenuto conto dell'assoluta necessità, politica e psicologica, della presenza dei rappresentanti delle Province atesine, che già, di diritto e di fatto, partecipano al Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti.⁷⁴

La necessità di garantire una più alta presenza della propria rappresentanza fu evidenziata anche dalla Pontificia Commissione Nazionale per l'Arte Sacra in Italia nell'appunto trasmesso a Spadolini, in data 23 giugno 1975, dal Presidente Giovanni Fallani. Si proponeva infatti di elevare a tre il numero dei rappresentanti dell'Autorità ecclesiastica, competenti rispettivamente per i settori dei beni ambientali ed architettonici, dei beni storici ed artistici, dei beni archivistici, e che questi fossero designati dalla stessa Pontificia Commissione.⁷⁵

Durissima fu la presa di posizione degli architetti e del Soprintendente ai monumenti del Lazio, trasmessa in un lungo telegramma inviato al Ministro in data del 24 giugno 1975. Esprimendosi con la "consapevolezza" "di interpretare il giusto risentimento di tutti gli architetti" (anche di quelli delle altre Regioni, che non si era avuto il tempo di sollecitare), si manifestava una "protesta energica" per l'"affronto" che si intendeva arrecare alla categoria più numerosa dei ruoli scientifici dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti, con la "deliberata estromissione" delle funzioni dirigenziali in materia di tutela dei beni storici o artistici, svolte fino a quel momento da essi "con la più alta dignità professionale". "Stigmatizzavano" inoltre "l'arretratezza culturale" insita nel proponimento di separare la tutela del bene storico ed artistico da quell'ambiente, affidandole a due organismi diversi, che contrastava con le istanze più avanzate di tutela generale del territorio. Denunciavano pure presunte manovre di "alcuni personaggi della cultura settari ed arroganti", tendenti a denigrare l'impegno culturale degli architetti ed il loro insostituibile apporto per la tutela e la conservazione dei beni storici o artistici. E quindi auspicavano che l'articolo 30 dello schema venisse rivisto affidando alle Soprintendenze per i beni ambientali ed architettonici anche la tutela dei beni previsti dalle leggi del 1939.⁷⁶ Lo stesso 24 giugno Bruno Valente, segretario della III^a Sezione del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, trasmetteva a Spadolini il verbale della seduta che la Sezione aveva tenuto in data 21 giugno nella quale aveva fatto voti – nello studio per

⁷⁴ *Ibidem*, p. 1.

⁷⁵ Giovanni Fallani a Giovanni Spadolini, 23 giugno 1975, *Proposte della Pontificia Commissione Centrale per l'arte sacra in Italia circa la rappresentanza ecclesiastica in seno al Consiglio Nazionale per i Beni Culturali ed Ambientali*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1

⁷⁶ Telegramma al Ministro dei Beni Culturali Giovanni Spadolini, 24 giugno 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1. Il telegramma era firmato da Giovanni Di Geso, Fausto Secchi Tarugi, Francesco Zurli, Gianfranco Ruggieri, Mariagrazia Ferretti, Luciana Micozzi, Francesco Frangipani, Francesco De Tonasso, Giuseppe Zampuno, Luigi Ceci, Marcello Pazzagli, Ruggero Pentralle, Giovanni Di Peso.

l'applicazione del Decreto – ai beni monumentali ed al loro ambiente fosse riservata una posizione “pari” a quella della materia archeologica e delle opere d'arte mobili.⁷⁷ Favorevole nella sostanza, e con poche indicazioni di correzione meramente formale, fu invece il parere trasmesso il 26 giugno da Alberto Predieri.⁷⁸

Invece fu addirittura accorata la presa di posizione della Direttrice della Galleria Borghese di Roma, Paola Della Pergola, la quale in una lettera dattiloscritta inviata a Spadolini il 25 giugno, attaccava lo spirito e la sostanza del progetto, come elemento che avrebbe rischiato di sancire la “irrimediabile fine” di quel che poco che ancora si sarebbe potuto fare per la tutela del patrimonio. Esprimendosi criticamente sia sul documento Giannini, sia sullo schema, Della Pergola esprimeva innanzitutto un parere assai aspro nei confronti dello stesso amministrativista, ma soprattutto comunicava grande preoccupazione per il fatto che dalla redazione del progetto fossero stati tenuti “accuratamente lontani” i Soprintendenti, i Direttori, gli impiegati, che lavoravano nelle Soprintendenze. Ne risultava un progetto che “affonda(va) decisamente” le Soprintendenze, spina dorsale della tutela, addirittura prefigurando la possibilità che esse fossero trasferite alle Regioni. Senza contare, poi, gli effetti addirittura “grotteschi” di norme che mettevano insieme elementi di cruciale importanza e di estrema delicatezza come la stipula dei contratti e dei relativi piani di spesa, e funzioni puramente amministrative e di *routine* come la gestione dei congedi straordinari e le aspettative per motivi di salute. O ancora quel vero e proprio *monstrum* (Della Pergola lo paragonava ad un “prodotto da trapianti animali: teste di cane su corpi di vitello”) creato dal fatto di prevedere una figura di Soprintendente con funzioni di direttore scientifico ed amministrativo. La raccomandazione era pertanto di non “affrettare” la legge, utilizzando tutto il tempo garantito – fino a dicembre del 1975 – dalla Delega, per costruire una amministrazione ordinata e ben pensata di un settore strategico dello Stato.⁷⁹

Critiche furono pure, infine, le osservazioni venute dall'Associazione nazionale tra i funzionari direttivi scientifico-tecnici delle Antichità e Belle Arti nelle due successive sedute dell'8 giugno e del 16 ottobre 1975. Nella prima si osservava come lo schema di Decreti Delegati, pur riconoscendo l'assenza dalla legge-delega di indicazioni in merito, apportasse modificazioni rilevanti – nella sostanza e non puramente nella

⁷⁷ Bruno Valente a Giovanni Spadolini, 24 giugno 1975, *Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, Sezione IIIª Seduta del 21 giugno 1975, Verbale*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1. La Sezione era composta da Guglielmo De Angelis D'Ossat (Presidente), Gisberto Martelli, Luigi Piccinato, Riccardo Pacini, Mario Mazzotti, Michele Martuscelli, Ludovico Quaroni, Bruno Valente (segretario). Era assente nella seduta del 21 giugno Ludovico Quadroni.

⁷⁸ Alberto Predieri a Giovanni Spadolini, Firenze, 26 giugno 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1.

⁷⁹ Paola Della Pergola a Giovanni Spadolini, Roma, 25 giugno 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1.

forma – alla struttura degli organi periferici: quasi una sorta di vera e propria riforma che, pur non mutando la normativa e le leggi di tutela, tuttavia avrebbe inciso sulle modalità d'azione sul territorio. Le modificazioni – in particolare la previsione delle Soprintendenze ai Beni Artistici e Storici, Ambientali, Archeologici, che evidenziava un pregiudiziale distacco dell'ambiente dal monumento – denotavano carenza di esperienza nei settori operativi ed oltretutto erano sganciate da una riforma complessiva, ampia, che sola sarebbe stata in grado di mutare in maniera positiva il settore della tutela. Né più positiva appariva la previsione dei poteri degli organi e degli uffici centrali, cui veniva attribuito l'auspicato ruolo di "integrazione decisionale tra istanze scientifiche e culturali e formule organizzative", ma ai quali poi venivano date funzioni meramente di indirizzo e di coordinamento degli organi periferici, lasciando al Consiglio Nazionale i compiti di promozione delle istanze scientifiche e culturali. In esso, peraltro, la rappresentanza degli organi periferici era assolutamente "vaga ed elusiva", così come ancora da definire appariva la composizione ed i compiti dei Comitati di Settore, per cui – si concludeva –

Ciò che risulta chiaro è comunque che da tale tipo di organizzazione il processo d'intervento sul bene culturale verrebbe frammentato in una serie di momenti differenziati e difficilmente fra loro coordinabili.⁸⁰

Ed infatti, nelle *Osservazioni sull'articolato*, si proponeva di premettere all'articolo 11, che apriva il segmento dello schema relativo agli Istituti Centrali, la seguente dizione:

Ai fini di una unità metodologica di ricerca, e di coordinamento ed indirizzo nei riguardi degli enti con analoghe finalità nell'ambito delle Regioni, sono costituiti i seguenti Istituti Centrali.⁸¹

Un parere articolato venne fornito dall'Associazione Italiana Biblioteche, trasmesso dal Presidente Angelo Tinay in data 10 luglio 1975 "come espressione della fattiva volontà di collaborazione dei bibliotecari italiani".⁸² Nell'ambito di un

⁸⁰ Associazione nazionale tra i funzionari direttivi scientifico-tecnici delle Antichità e Belle Arti, *Riunione dell' 8 giugno 1975, Verbale*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1.

⁸¹ Associazione nazionale tra i funzionari direttivi scientifico-tecnici delle Antichità e Belle Arti, *Osservazioni sull'articolato*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1.

⁸² Angelo Tinay a Giovanni Spadolini, Roma, 10 luglio 1975, in accompagnamento alle *Osservazioni sulle norme delegate per l'assetto del Ministero Beni Culturali*, redatte in data 7 luglio 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1. Lo stesso documento venne trasmesso a Spadolini da Giovanni Cassandro, allora Giudice della Corte Costituzionale, in data del 17 luglio 1975, insieme ad alcune osservazioni di merito che invitavano la Commissione a non "travalicare" i limiti di competenza della delega. Cfr. Giovanni Cassandro a Giovanni Spadolini, Roma, 17 luglio 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1.

generale consenso, espresso più volte in dichiarazioni congressuali e documenti, tuttavia l'Associazione esprimeva perplessità per il modo in cui si attuava la delega. In particolare i bibliotecari lamentavano l'esclusione dai gruppi di lavoro preparatori dei "diretti interessati" e "l'esclusione dalla 'Commissione di giuristi e tecnici' dei rappresentanti dei bibliotecari in seno al Consiglio Superiore", ed il fatto che ad essi non fosse stato sottoposto, neppure per un parere, il testo dell'articolato. Rilevavano inoltre il carattere "episodico" delle "poche" proposte relative alle Biblioteche, ed il fatto che queste fossero per lo più "sommarie ed incomplete" e che tuttavia, nonostante l'apparente scarsa incidenza, finissero poi per condizionare "pesantemente" una futura organica riforma del sistema bibliotecario nazionale.⁸³ Particolarmente grave appariva, secondo il documento, il fatto che si fosse ignorato il "nodo politico" del trasferimento alle Regioni delle competenze in materia di Biblioteche di Enti locali e di interesse locale, e quindi il fatto che proprio per quello dei tre settori che, con il trasferimento delle Soprintendenze alle Regioni aveva perduto "ogni legame" con le varie componenti locali, non si fossero previsti meccanismi di collegamento e di coordinamento. Confusa era inoltre la situazione che si disegnava con riferimento all'Istituto Centrale per il Catalogo Unico e per le due Biblioteche Nazionali: tutti e tre gli enti avrebbero necessitato di mezzi finanziari, di personale, e di nuovi spazi, ed inoltre l'istituzione di un nuovo Istituto Centrale avrebbe dovuto essere concepita nel quadro di un generale ripensamento dei servizi bibliotecari dello Stato. Nello specifico, si evidenzia, per quel che concerneva l'articolo 14, che all'Istituto di Patologia del Libro non venissero attribuiti i compiti relativi all'insegnamento del restauro, all'alloggiamento del personale tecnico, né le funzioni di assistenza scientifica, tecnica e di consulenza alle Regioni, che invece venivano assegnate all'Istituto Centrale del Restauro. Si chiedeva, in riferimento all'articolo 18, che all'Istituto Centrale per il Catalogo Unico venisse assegnato il compito di seguire l'evoluzione delle norme di catalogazione e di classificazione provvedendo al loro aggiornamento ed alla loro diffusione, e quello della formazione del personale statale e non statale in materie catalografiche. Si chiedeva infine, nel dettaglio, che la costituzione delle biblioteche in istituti separati venisse subordinata ad una preliminare rigorosa classificazione dei medesimi in ordine ai compiti che s'intendessero loro attribuire; che venisse conservato per i "capi di biblioteca" la denominazione di "direttore", che venissero istituiti anche per le Biblioteche organismi collegiali d'istituto e territoriali.⁸⁴

⁸³ *Osservazioni sulle norme delegate per l'assetto del Ministero Beni Culturali*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1.

⁸⁴ *Ibidem*.

Tra le altre osservazioni pervenute, meritano di essere segnalate quelle di Elio Lodolini, segretario del Consiglio Superiore degli Archivi, del Ministro della Pubblica Istruzione Franco Maria Malfatti, e l'appunto relativo al Museo degli strumenti musicali antichi di Roma, Luisa Cervelli. Lodolini in una breve missiva del 19 luglio, chiese l'inserimento di una norma che prevedesse il "richiamo in servizio", con la qualifica rivestita all'atto del collocamento a riposo e nella sede in cui prestavano servizio prima del trasferimento, degli impiegati delle Amministrazioni delle Antichità e Belle Arti, degli Archivi di Stato, delle Biblioteche governative, che – a seguito dell'entrata in vigore del D.P.R. 30 giugno 1972 n° 748 sulla disciplina delle funzioni dirigenziali e dei conseguenti trasferimenti di sede – avessero dovuto presentare le dimissioni ai sensi dell'articolo 67 del decreto medesimo.⁸⁵ Sulla stessa linea andava la richiesta di Malfatti, indirizzata nello stesso mese di luglio, in particolare riferita ai posti di funzionario con carriera dirigenziale che erano stati coperti mediante comando di personale della Pubblica Istruzione presso il nuovo Ministero. Dato il rigore applicativo delle norme del Decreto sulla disciplina delle funzioni dirigenziali, il comando avrebbe tolto al Ministero della Pubblica Istruzione dirigenti superiori destinati a coprire in veste di titolari i posti in uffici scolastici periferici o presso uffici dell'Amministrazione Centrale. Questa evidenza – affermava Malfatti – era stata sottolineata pure dalle organizzazioni sindacali del personale della Pubblica Istruzione. Inoltre, aggiungeva Malfatti, il comando avrebbe determinato una riduzione proporzionale dei posti dei ruoli del Ministero della Pubblica Istruzione in corrispondenza dell'inquadramento del personale già facente parte dell'organico delle due direzioni generali trasferite al nuovo Ministero.⁸⁶ Luisa Cervelli, infine, chiese per il Museo degli strumenti musicali antichi di Roma – da poco costituitosi sulla base del fondo di Evan Gorga, di circa 3.000 oggetti, oltre di altri gruppi di strumenti come quelli seicenteschi appartenuti al compositore Benedetto Marcello; e che aveva finalità di centro di documentazione ma anche di laboratorio di restauro – il riconoscimento di ente autonomo. Ne conseguiva, secondo la Cervelli, che un museo di tal genere non sarebbe stato passibile di essere aggregato, anche se inerente l'attività musicale, all'Ispettorato per l'istruzione artistica, avendo quest'ultimo finalità didattiche e non museografiche; che non sarebbe stato possibile farlo dipendere da nessuna delle Soprintendenze alle antichità, ai monumenti o alle gallerie in quanto esse abbracciavano campi del tutto diversi, sempre inerenti le arti figurative e non

⁸⁵ Elio Lodolini a Giovanni Spadolini, Roma, 19 luglio 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1.

⁸⁶ Franco Maria Malfatti a Giovanni Spadolini, Roma, (s.d. ma archiviato come "luglio 1975"), Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1.

musicali; che non poteva essere “regionale o meno” in quanto gli strumenti musicali antichi erano da reperire, catalogare e conservare in tutto il territorio nazionale.⁸⁷

Il 21 luglio, giunse infine al Ministro per i Beni Culturali ed Ambientali una lunga missiva dell’Avvocato Giuseppe Mannari, Presidente del Consiglio di Stato e Capo di Gabinetto della Presidenza del Consiglio dei Ministri, recante un appunto dettagliato con osservazioni, richieste di chiarimento e proposte di modifica al testo dei Decreti. Innanzitutto si trattava di osservazioni di ordine formale relative alla competenza data dalla delega al Governo. La formulazione, prevista all’articolo 2 delle legge del 29 gennaio 1975 n° 5, secondo cui il Ministero avrebbe tutelato “ogni altro bene del patrimonio culturale nazionale a cui non (provvedessero) altre Amministrazioni statali” suscitava delle perplessità in quanto la competenza del Ministero sembrava in tal modo “intesa latamente ed estensibile anche ad altri beni non rientranti nella sua specifica sfera di competenza con pericolo evidente di conflitti con le altre Amministrazioni dello Stato”; ed appariva, del pari, avere dei contorni “non ben definiti ed incerti”, oltre ad essere una competenza “residuale” al di fuori della delega, essendo le competenze della nuova amministrazione fissate nel Decreto Legge e nella legge di conversione. Inoltre, essendo l’ambito della delega ben definito, appariva dubbio che si potessero rendere gli accordi Stato-Regioni in base ai quali sarebbero stati stabiliti di comune accordo “modi e forme” delle rispettive competenze per la tutela del patrimonio. L’appunto chiedeva poi l’inserimento, tra i rappresentanti delle Amministrazioni statali nominati nel Consiglio Nazionale dei Beni Culturali anche il Ministro della Marina Mercantile, la cui presenza appariva necessaria per ciò che riguardava la tutela del paesaggio costiero, e, tra i rappresentanti delle Regioni, quelli delle due regioni autonome Sardegna e Friuli-Venezia Giulia. E si chiedeva, del pari, ragione dell’esclusione dei rappresentanti del personale amministrativo del Ministero. Una osservazione di merito ineriva poi le competenze dei Comitati di settore, che apparivano, dal progetto, non più organi consultivi bensì “di amministrazione attiva” in quanto svolgevano funzione deliberante, ed anche per il fatto che si prevedesse la possibilità che essi chiedessero agli uffici ministeriali che venissero loro sottoposte questioni di particolare rilevanza. Con ciò stabilendo una possibilità addirittura di scavalcare il Ministro, unico responsabile politico dell’azione del Ministero, con il fatto di poter dare pareri su questioni sulle quali “ritenesse di doversi esprimere”. Critica era l’osservazione a proposito della prevista soppressione del Centro nazionale per il catalogo unico e le informazioni bibliografiche: essendo questo ente di diritto pubblico non sarebbe stato possibile sopprimerlo con Decreto Delegato in assenza di specifica previsione della legge di delega. Così come prevedere il

⁸⁷ Luisa Cervelli a Giovanni Spadolini, Roma (s.d. ma archiviata come “luglio 1975?”), Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1.

riordinamento degli istituti speciali con Decreto del Ministro per i Beni Culturali ed Ambientali di concerto con quello del Tesoro, avrebbe costituito “una delega nella delega”. Né avrebbe potuto il Ministro – come invece si prevedeva all’articolo 28 – modificare con Decreto le competenze degli organi periferici del Ministero, in quanto esse erano fissate con legge. Seguivano poi alcune osservazioni di carattere tecnico sull’inquadramento dei ruoli dirigenziali ed una valutazione sull’incidenza finanziaria del Decreto, che avrebbe comportato un aumento delle unità in numero di 7.059 per una spesa stimata complessivamente in 23 miliardi di lire. Si raccomandava pertanto che per la complessità ed incidenza finanziaria che comportava, lo schema di Decreto venisse sottoposto al preventivo esame dei Ministeri concertanti (Ufficio Organizzazione della Pubblica Amministrazione, Tesoro, Interno, Pubblica Istruzione).⁸⁸

8. Gli operatori della cultura: le osservazioni delle organizzazioni sindacali

Lo stesso 21 luglio 1975 pervenne al Ministro per i Beni Culturali ed Ambientali una lettera inviata dalla Federazione Nazionale degli Statali della CGIL, firmata, a nome dell’Esecutivo Nazionale, dai rappresentanti del Coordinamento Nazionale Beni Culturali ed Ambientali. Firmavano la lettera, precisamente, Abbate, Gaione, Gencarelli, Melucco, Mugnai, Pompei e Scatizzi. La lettera conteneva una sollecitazione polemica a risolvere i problemi, “alcuni addirittura annosi”, che riguardavano il personale del Ministero per i Beni Culturali, sui quali era in corso da tempo una trattativa con il Sottosegretario Spigaroli e sui quali la risposta dell’Amministrazione era ritenuta “insufficiente”. La mancata definizione di tali problemi diveniva motivo di disagio crescente per le legittime attese del personale, che aveva intravisto nell’istituzione del Ministero una possibilità di risoluzione definitiva. Si minacciava pertanto lo stato di agitazione, nelle forme più opportune che sarebbero state concordate con la Federazione Statali della CGIL, ove non fosse stata data “urgente e soddisfacente” risposta ai quesiti che venivano di seguito posti in maniera dettagliata.⁸⁹ Il primo riguarda i Decreti di riassetto del personale ausiliario delle Belle Arti, che dal luglio 1970 erano “assurdamente palleggiati” tra la Direzione Generale, la Ragioneria Centrale, la Corte dei Conti, gli Uffici Provinciali del Tesoro, e che non venivano resi operativi in ragione del fatto che la Direzione Generale Antichità e Belle Arti non avesse ancora proceduto alla ricostruzione delle carriere. Non erano

⁸⁸ Giuseppe Manzari a Giovanni Spadolini, Roma, 21 luglio 1975, *Appunto. Schema di Decreto Delegato concernente l’organizzazione del Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 1.

⁸⁹ CGIL – Federazione Nazionale degli Statali – Coordinamento Nazionale Beni Culturali e Ambientali a Giovanni Spadolini, Roma, 21 luglio 1975, *Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 2.*

più possibili, a questo punto, assicurazioni generiche, essendo invece necessario un intervento diretto del Ministro per porre fine, entro il dicembre dello stesso anno, a questa situazione che veniva qualificata come una “autentica vergogna nazionale”, e rispetto alla quale lo stesso Coordinamento si riservava addirittura di denunciare all’autorità giudiziaria tutti quei funzionari del Ministero e delle altre amministrazioni statali che risultassero avere omesso negli anni precedenti l’adempimento dei compiti di ufficio a cui fossero stati chiamati. Collegato a questo, era il problema delle pensioni, rispetto al quale veniva chiesta l’istituzione, presso il Ministero per i Beni Culturali, un ufficio apposito per la sollecita liquidazione delle stesse. Si chiedeva del pari che fosse smentita la notizia secondo la quale l’Amministrazione del Ministero intendesse corrispondere l’indennità di rischio agli agenti di custodia, prevista dall’articolo 16 del Decreto 5 maggio 1975 n° 146, per il solo servizio notturno.

I problemi più rilevanti erano comunque quelli relativi alle assunzioni ed alle qualifiche riservate ad alcune categorie di operatori. Per quanto concerneva le assunzioni, si chiedeva in particolare l’istituzione di una Commissione mista Amministrazione-Sindacati per gestire le assunzioni stabilendo precisi criteri di assoluta obiettività. Ciò ad evitare i rischi insiti nel fatto che i diversi Ministri della Pubblica Istruzione si fossero riservati, malgrado ripetute proposte sindacali, la più ampia discrezionalità in materia, e che questo potesse essere “fonte di clientelismo e di favoritismi”. Malgrado precisi impegni di esponenti parlamentari e ripetute richieste avanzate dalla CGIL, infine, lo schema di Decreto delegato prevedeva l’inquadramento dei restauratori che operavano nei centri di restauro della Biblioteca Nazionale e della Soprintendenza alle Antichità di Firenze nel ruolo di operai comuni, qualora fossero sprovvisti del titolo di studio prescritto per gli operatori tecnici.

Contro l’illogicità di tale impostazione – ribatteva la missiva sindacale – trattandosi di personale altamente qualificato, abbiamo avuto modo di esprimerci più volte. Ribadiamo pertanto la richiesta che detto personale sia inquadrato nei ruoli degli operai specializzati, precisando che tale inquadramento è per questa organizzazione sindacale irrinunciabile, per una ragione di principio: l’inquadramento del personale fiorentino non può non rappresentare infatti il modello, il punto di riferimento per eventuali inquadramenti futuri, auspicabili nella direzione del superamento di taluni appalti a cui l’Amministrazione dei Beni Culturali è stata costretta a ricorrere, nel passato, per mancanza di personale qualificato.⁹⁰

Il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti rispose in alcuni *Appunti per il Signor Ministro*, aventi ad oggetto la *Lettera della Federstatali del 21 luglio 1975*, inviata il 28. Per quanto riguardava la ricostruzione delle carriere, si precisava che

⁹⁰ *Ibidem*.

il lavoro della Direzione Generale era da tempo terminato, con l'emanazione di oltre quattromila decreti inerenti ai ruoli del personale ausiliario. Rimanevano in Ragioneria Centrale circa 400 provvedimenti anche per effetto del cambiamento di Ministero, mentre la stessa Ragioneria era aggiornata con tutto il restante lavoro. Moltissimo arretrato conservava invece la Direzione provinciale del Tesoro di Roma. Molto si era fatto pure per quanto riguardava il problema delle pensioni: erano stati compilati dagli uffici i provvedimenti di pensione sia per il trattamento provvisorio sia per la liquidazione finale, ed inoltre gli uffici competenti erano stati aumentati di personale con la dotazione di due ragionieri e tre fra segretari e coadiutori, che avrebbero preso servizio il 1° agosto. Anche per quanto riguardava le assunzioni la risposta appariva abbastanza netta: le assunzioni senza concorso delle categorie privilegiate erano di competenza del Ministro e che quindi era inaccettabile la tesi per cui in assenza di una Commissione mista si sarebbero verificati clientelismi e favoritismi. Né tantomeno erano stati assunti impegni relativi all'assunzione delle cooperative fiorentine non riferiti alle procedure previste dalla legge n.13 marzo 1975, che prevedeva, appunto, che tale personale potesse essere acquisito nei ruoli esecutivi o del personale operaio "se in possesso dei prescritti titoli e requisiti". Più articolata era invece la risposta relativa alla questione dell'indennità di rischio per le guardie notturne. L'indennità di rischio prevista dall'articolo 16 del Decreto 5 maggio 1975 n° 146 riguardava prestazioni di lavoro che comportassero esposizione diretta e continua a rischi derivanti da attività di guardia giurata nei servizi di sorveglianza oppure di attività di sorveglianza di impianti per i quali si concretassero le condizioni di rischio sia nell'accesso che nello svolgimento delle attività stesse. E questa indennità era cumulabile con quella di servizio notturno. Questo significava dunque che l'indennità di rischio poteva essere garantita soltanto nello svolgimento di attività assimilabili ai servizi della guardia giurata, in quanto servizi svolti con dotazione di armi, e quindi di notte in quanto solo di notte gli agenti di custodia erano armati, mentre di giorno i custodi non sembravano correre rischi diversi da quelli dei commessi nei musei e nelle Soprintendenze. In ogni caso l'indennità di rischio non poteva essere pagata se non in corrispondenza del servizio effettivamente prestato con le caratteristiche indicate dal regolamento e quindi non ai custodi che fossero impiegati in altre mansioni.⁹¹

In realtà la missiva del 21 luglio era soltanto l'atto conclusivo, e neanche il più importante a ben guardare, di un più lungo processo di elaborazione svoltosi nel giugno-luglio di quell'anno, mentre la Commissione presieduta da Giannini era ancora a lavoro, e che aveva visto protagonista – nel clima di rinnovata unità sindacale che vedeva proprio in quegli anni il suo momento di maggiore esaltazione – la Federazione

⁹¹ Direzione Generale Antichità e Belle Arti – Il Direttore Generale a Giovanni Spadolini, Roma, 28 luglio 1975, *Appunto per il Signor Ministro*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 2.

unitaria dei lavoratori statali CGIL-CISL-UIL. In data del 26 giugno la Federazione aveva inviato a Spadolini un lungo telegramma per contestare innanzitutto la partecipazione alla riunioni della Commissione del rappresentante dei funzionari direttivi dell'Amministrazione delle Belle Arti: presenza che infrangeva – come veniva detto – le intese precedentemente intercorse tra le organizzazioni sindacali e lo stesso Ministro, e che innescava un “processo di settorializzazione corporativa degli interessi del personale”.⁹² Si era ribadita di conseguenza la necessità dell'esclusione di detto rappresentante, oltre all'opportunità che lo schema venisse discusso in riunioni consultive con le rappresentanze sindacali, sia per quanto concerneva il problema dell'ampliamento degli organici, sia per quel che riguardava l'inquadramento del personale attualmente in servizio in nuovi ruoli.

Nei giorni precedenti, accompagnato da un biglietto del Capo di Gabinetto del Ministero Bavarese datato 17 giugno, era poi arrivato sul tavolo del Ministro un lungo documento che esaminava in dettaglio l'articolato previsto dallo schema, corredandolo di alcune incisive osservazioni. Una prima indicazione di metodo si trovava nei primi capoversi dello scritto, ove si precisava la richiesta di aprire una vertenza con il Ministro degli Interni relativamente ai criteri adottati per la gestione delle materie previste dal Decreto, ovvero

- a) istituzione dei ruoli del Ministero;
- b) costituzione di un ufficio centrale per la gestione degli affari generali e del personale;
- c) disciplina della struttura degli uffici per il definitivo assetto funzionale;
- d) riorganizzazione degli organi consultivi.

Ciò perché i criteri direttivi cui tale gestione si sarebbe informata erano previsti soltanto per il personale, mentre, in relazione agli uffici, si trovava soltanto un generico riferimento relativo alla competenza del Ministero degli Interni sulla gestione degli Archivi di Stato. Occorreva inoltre interpretare in senso restrittivo la dizione del punto c) – disciplina della struttura degli uffici per il definitivo assetto funzionale – da intendersi come riferita soltanto agli uffici esistenti onde evitar il rischio di creazione di nuovi uffici che avrebbe vanificato gli sforzi protesi alla riforma della Pubblica Amministrazione e quindi anche di contenimento della spesa pubblica. Inoltre il documento presentava, secondo le organizzazioni sindacali, norme che non si uniformavano ai principi e criteri della legge-delega in quanto, soprattutto, prevedeva espressamente modifiche da apportare alla legge 1409 del 1963 in materia di archivi di Stato, ma non relativamente all'organizzazione di biblioteche e di Amministrazione delle Belle Arti. Quindi eventuali modifiche su

⁹² Federazione Lavoratori Statali CGIL-CISL-UIL a Giovanni Spadolini, 26 giugno 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 3.

questo settore avrebbero evidenziato il tentativo – nascosto nelle pieghe dello schema – di procedere ad una riforma complessiva del settore dei Beni Culturali attraverso Decreto e non attraverso una legge ordinaria come sarebbe stato invece necessario.

Il documento delle organizzazioni sindacali rilevava comunque alcuni aspetti positivi del progetto di Decreto. In particolare appariva una novità importante la previsione del Consiglio di Soprintendenza, che tuttavia avrebbe dovuto seguire alcuni criteri tesi a svilupparne le potenzialità di organo di governo democratico: se ne chiedeva l'estensione agli Archivi, alle Biblioteche, ed agli Istituti ad ordinamento autonomo; se ne chiedeva la partecipazione allargata, oltre che al personale in servizio presso gli Uffici centrali, anche a quello di sedi periferiche sulla base di norme da stabilire, e così anche dei delegati di base e di almeno un rappresentante per ogni organizzazione sindacale maggiormente rappresentativa in campo nazionale; i pareri del Consiglio – che si sarebbe dovuto creare immediatamente senza attendere il completamento degli organici e che si sarebbe dovuto riunire almeno ogni tre mesi ed ogni volta che ne avesse fatto richiesta il 50%+1 dei partecipanti – sarebbero stati da sottoporre all'organo misto regionale, inviati al Ministro ed al Consiglio Nazionale del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, per la parte tecnica, al Ministro ed al capo dell'ufficio centrale per gli affari generali e per il personale per quanto concerneva i problemi del personale stesso, a tutti i componenti del Consiglio di Amministrazione per la tempestiva conoscenza dei problemi. Al Consiglio si sarebbero inoltre dovute assegnare funzioni consultive sui programmi annualmente predisposti dal funzionario delegato, di controllo sulle somme accreditate dall'amministrazione centrale, di collaborazione nella predisposizione dei programmi di politica culturale e nella gestione del personale.

Si riteneva invece “di nessuna utilità” la Conferenza dei Soprintendenti, che non poteva assolvere funzioni esecutive o programmatiche, più opportunamente comprese nelle competenze dell'organo misto. Di tale organo, tuttavia, si osservava “non ben definita” la composizione, che secondo le organizzazioni sindacali avrebbero dovuto contemplare: i rappresentanti delle altre amministrazioni dello Stato la cui attività avesse incidenza sul territorio e sulla politica culturale, i rappresentanti della scuola, i rappresentanti delle Regioni, delle Province e dei Comuni, i rappresentanti delle strutture orizzontali dei sindacati maggiormente rappresentativi in campo nazionale. Tra i compiti dell'organo misto si sarebbero dovute ricomprendere funzioni di coordinamento tra le istanze locali e quelle degli organi periferici dello Stato, la formazione dei programmi annuali e pluriennali da sottoporre all'approvazione del Consiglio Nazionale dei Beni Culturali.

Parere negativo invece veniva espresso innanzitutto sull'organizzazione centrale del Ministero, per la quale il legislatore, si diceva, aveva voluto ammettere soltanto la creazione di un ufficio centrale per gli Affari Generali ed il personale.

Oltretutto apparivano ingiustificabili le innovazioni introdotte nelle strutture centrali e periferiche del Ministero in ragione di una presunta "atipicità" del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, essendo questa atipicità propria di ciascun Ministero in ragione della specifica materia di competenza. Inoltre la proliferazione di posti dirigenziali avrebbe assorbito gran parte dei fondi a disposizione, che invece si sarebbero dovuti impiegare per l'adeguamento degli organici previsti dalla legge delega.

Proprio per quanto riguardava il personale, dopo aver precisato che le organizzazioni sindacali si riservavano di intervenire man mano che le diverse strutture previste si configurassero, tuttavia si indicavano alcuni criteri generali cui la riorganizzazione del personale si sarebbe dovuta informare. In particolare si chiedeva l'unificazione dei ruoli del personale delle varie branche amministrative accorpate (Antichità e Belle Arti, Biblioteche, Archivi di Stato, Presidenza del Consiglio) – con l'inserimento del personale "comandato" dal Ministero della Pubblica Istruzione e di quello previsto nei ruoli ad esaurimento – perché ciò avrebbe consentito una sempre maggiore mobilità del personale stesso. Si sarebbe inoltre dovuto riservare i nuovi posti, una volta che fossero stati formalmente determinati, al personale già in servizio che ne facesse richiesta ed al personale di nuova nomina. Tali criteri sarebbero stati da adottare anche in caso di trasferimento.

Il documento delle organizzazioni sindacali prevedeva poi uno schema di incremento del personale che rispondeva alle necessità evidenziate dai vari uffici centrali e periferici. Si prevedeva un numero complessivo di unità impiegate nell'amministrazione corrispondente a 19.589 ripartite nel modo seguente: 9.750 nella carriera ausiliaria tra 750 commessi, 1.000 fattorini, 8.000 custodi e guardie notturne; 2.000 unità di personale operaio; 1.400 unità di carriera esecutiva tra 800 coadiutori e 600 dattilografi; 2.100 unità delle carriere esecutive tecniche tra 1.600 operatori tecnici e 500 assistenti; 750 unità delle carriere di concetto amministrative tra 300 ragionieri e 450 segretari; 1.760 unità delle carriere di concetto tecniche tra 960 aiutanti di biblioteca e documentaristi, ed 800 impiegati di concetto della carriera tecnica (250 disegnatori, 350 restauratori e 200 geometri); ed infine 1.829 unità della carriera direttiva tra 250 amministrativi, 250 archeologi, 230 architetti, 360 archivisti, 500 bibliotecari, 29 esperti (chimici, fisici ed esperti musicali), 210 storici dell'arte.⁹³ Unitamente all'incremento quantitativo, si prevedeva poi la qualificazione e l'aumento del trattamento stipendiale, al fine di valorizzare le diverse categorie di operatori presenti nell'Amministrazione. In particolare si chiedeva la distinzione tra personale ausiliario – impegnato in mansioni di collocazione del materiale documentario – e personale impegnato in funzioni di custodia o guardia

⁹³ Federazione Unitaria Statali CGIL-CISL-UIL a Giovanni Spadolini, (s.l., s.d.), Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 3.

notturna: per gli uni prevedendo un aumento per la delicatezza delle mansioni svolte (conoscenza topografica delle raccolte archivistiche e librerie, presa e ricollocazione precisa del materiale); per gli altri un trattamento che li portasse a divenire dei veri e propri “assistenti di sala”, in grado di fornire tutte le informazioni necessarie sia sulle opere conservate sia sul loro contesto. L’aumento della retribuzione economica era del resto necessitato dalla particolare complessità del servizio svolto:

la guardiania armata, la responsabilità del patrimonio loro affidato, la vigilanza sul funzionamento dei sistemi di allarme la riscossione della tassa d’ingresso, l’onerosità indubbia del loro servizio notturno e diurno, in luoghi anche aperti, l’imprevisto cui sono continuamente esposti – si affermava – avrebbero preteso di riconoscere già ad essi quel diverso sviluppo economico, che oggi si propone.⁹⁴

Ai fini della valorizzazione si chiedeva anche l’istituzione di appositi corsi di formazione e si precisava inoltre che sarebbe stato necessario non immettere in questi ruoli persone che non si ritenessero idonee fisicamente, in considerazione della tipologia di lavoro svolto.

Si prevedeva inoltre l’aumento delle altre figure delle carriere esecutive (dattilografi, operatori tecnici, assistenti, ragionieri), mentre si chiedeva una riduzione delle unità impiegate nel ruolo dei segretari in conseguenza dell’inserimento dei documentaristi nella carriera di concetto tecnico, insieme ai restauratori ed agli aiuto-bibliotecari, figure per le quali era considerata necessaria una specifica competenza e preparazione.

La carriera direttiva amministrativa era invece da considerarsi unitaria: al centro come alla periferia. Il documento delle organizzazioni sindacali svolgeva una accurata disamina del ruolo, delle competenze e della composizione del Consiglio Nazionale dei Beni Culturali, che doveva essere considerato – si affermava – “organo di programmazione ed indirizzo a livello nazionale”, capace di acquisire le istanze provenienti dalla periferia ed indirizzarle in una visione unitaria dal punto di vista tecnico. Esso, però, era anche organo politico, e solo in ragione di questa caratteristica era ammissibile la presenza, al suo interno, dei rappresentanti delle Regioni, delle forze sociali, e dei rappresentanti della scuola. Al Consiglio si sarebbero dovuto attribuire competenze tali da rendere necessario il rispetto di due criteri nella sua composizione:

- a) la larga rappresentatività e l’origine elettiva dei suoi membri, estendendo il diritto di voto a tutto il personale del Ministero e non limitando la rappresentatività al personale tecnico-scientifico;
- b) l’eliminazione di ogni possibile duplicato di competenza con i Consigli Superiori al momento esistenti (su tutti il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti) che dunque sarebbero stati soppressi.

⁹⁴ *Ibidem.*

Inaccettabile era d'altro canto l'inserimento di una dizione che privilegiasse, nella composizione del Consiglio stesso, "i comuni particolarmente importanti sotto il profilo culturale ed ambientale", in quanto tale dizione avrebbe sancito, si affermava,

il presunto ritardo di alcune zone (negando) la funzione che il Ministero rivendica, cioè quella di superare municipalismi e provincialismi, con una azione di indirizzo e di promozione che incida su tutto il territorio nazionale.⁹⁵

Proprio per questo si esprimeva parere negativo sulla prevista istituzione di "uffici amministrativi regionali", i quali avrebbero determinato come immediata conseguenza una situazione di caos operativo, un aumento di costo molto superiore rispetto a quello comportato dall'assegnazione di un funzionario direttivo amministrativo presso ogni ufficio operativo esistente, ed oltretutto il fatto che l'istituzione di tali uffici avrebbe contrastato le norme sulla dirigenza e sulla contabilità dello Stato. Si chiedeva pertanto di limitare a 250 il numero dei direttivi amministrativi impiegati sia nell'amministrazione centrale che in quella periferica, intendendosi per amministrazione periferica ogni ufficio operativo cui fosse preposto un dirigente tecnico scientifico.

Ad ulteriore integrazione delle osservazioni trasmesse, la Federazione degli Statali – a firma dei tre rappresentanti De Angelis (CGIL), Bastianoni (CISL), Di Poce (UIL) – presentava un più articolato schema di emendamenti inviato ai gruppi parlamentari interessati (DC, PCI, PSI, PSDI, PRI, PLI, e Gruppo Misto), ai membri della Commissione consultiva e per conoscenza alle Regioni. A parte la previsione dell'inserimento del rappresentante del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, la riduzione e lo snellimento della struttura interna del Consiglio Nazionale dei Beni Culturali in senso verticistico – attraverso la previsione di Direzioni e non di Uffici Centrali – alcune novità rilevanti erano contenute in riferimento all'eliminazione dell'ufficio studi, programmazione e tecnologia, e dell'Istituto Centrale per il Catalogo Unico, le cui competenze erano demandate alla Biblioteca Nazionale Centrale, con Decreto del Ministro, Si prevedeva inoltre l'eliminazione delle norme relative al mantenimento in vigore dell'ordinamento vigente per gli Archivi di Stato. Gli Archivi di Stato divenivano invece organi del Ministero insieme a quelli previsti dalla definizione dell'emendamento dell'articolo 28, secondo la quale:

fatto salvo quanto previsto dalla legge 22 maggio 1939 n° 823 e successive modificazioni, le Soprintendenze alle Antichità e Belle Arti (avrebbero assunto) le seguenti denominazioni:

- a) Soprintendenza archeologica, già Soprintendenza alle Antichità;
- b) Soprintendenza per i beni ambientali ed architettonici, già Soprintendenza ai monumenti;

⁹⁵ *Ibidem*.

- c) Soprintendenza per i beni artistici e storici, già Soprintendenza alle Gallerie;
- d) Soprintendenza per i beni artistici, storici, ambientali ed architettonici, già Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie;
- e) Soprintendenza ai beni archeologici, artistici, storici, ambientali ed architettonici, già Soprintendenza alle antichità, ai monumenti ed alle gallerie.

Si prevedevano inoltre tra gli organi del Ministero:

- a) le Soprintendenze archeologiche;
- b) le Soprintendenze per i beni artistici e storici;
- c) le Soprintendenze per i beni ambientali ed architettonici;
- d) le Soprintendenze per i beni artistici, storici, ambientali ed architettonici;
- e) le Soprintendenze ai beni archeologici, artistici, storici, ambientali ed architettonici;
- f) le Soprintendenze archivistiche;
- g) gli Archivi di Stato;
- h) le Biblioteche pubbliche statali.⁹⁶

Ben più dura fu la presa di posizione venuta con un successivo documento, firmato questa volta soltanto dai rappresentanti della CGIL e della CISL, in cui si evidenziava in particolare come lo schema di Decreto non rispettasse i limiti della legge di delega, che si sarebbero dovuti interpretare in “maniera minimale”: questo anche in ragione del fatto che la riforma dell’Amministrazione dei Beni Culturali sarebbe stata da concepire come organica alla complessiva riforma della Pubblica Amministrazione, mentre il fatto che si oltrepassassero ampiamente i limiti della delega avrebbe consentito poi di stralciare questa parte dalla legge di riforma della Pubblica Amministrazione sostenendo che la riforma fosse stata già attuata. Ciò appariva evidente dalla riserva, conferita al Ministro nello schema di Decreto, su ulteriori e successive riorganizzazioni e ristrutturazioni, creazioni di nuovi uffici e di servizi.

Visto in questa prospettiva complessiva – si affermava pertanto – lo schema di provvedimento delegato appare volto ad eludere le richieste delle Regioni, a sottrarre la materia al potere del Parlamento; non si tiene inoltre alcun conto dell’intenso dibattito svolto in questi ultimi anni nel Paese attorno a questi temi, della crescita di partecipazione democratica, di mobilitazione, di consapevolezza attorno al problema dei beni culturali. A tutto questo non può darsi risposta con soluzioni verticistiche, con strumenti di gestione affidati quasi esclusivamente a burocrati ed a tecnici.⁹⁷

⁹⁶ Federazione Unitaria dei Lavoratori Statali CGIL-CISL-UIL a Giovanni Spadolini, (s.l., s.d.), Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 3.

⁹⁷ Federazione Unitaria dei Lavoratori Statali CGIL-CISL-UIL a Giovanni Spadolini (s.l., s.d.), Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 3. Il documento era firmato soltanto da De Angelis per la CGIL e da Bastianoni per la CISL.

Essendo rimaste inascoltate le voci di dissenso e le proposte di emendamento avanzate dalle organizzazioni sindacali al Ministro, le stesse – si precisava – si rivolgevano adesso alle Regioni ed al Parlamento che avrebbero dovuto discutere il Decreto, affinché si allargassero gli spazi del dibattito, e si formasse un movimento di opinione contrario alla direzione imboccata.

Il carattere verticistico e burocratizzato del nuovo Ministero era evidenziato, si precisava nell'esame dell'articolato, dalla previsione di un "pletorico" Consiglio Nazionale dei Beni Culturali, composto di circa 100 membri, nel quale la presenza delle Regioni e degli Enti Locali sarebbe stata ampiamente controbilanciata dal fatto stesso che la sua struttura elefantica gli avrebbe impedito di funzionare se non dando indicazioni generali estremamente generiche e formali. Ne era una riprova, del resto, il fatto che le vere attribuzioni operative fossero affidate ai Comitati di settore in cui prevalevano in maniera "pressoché esclusiva" i rappresentanti delle istanze tecniche e burocratiche. Lo stesso avveniva in periferia, ove non si era neanche tentato un accorpamento delle funzioni, mentre per quel che riguardava gli Istituti Centrali si procedeva con il metodo definito della "delega nella delega", o "delega a catena", ovvero affidando ad essi compiti che poi venivano controllati dall'amministrazione centrale. Verticistico appariva poi il sistema di coordinamento delle strutture: in particolare attraverso la conferenza regionale dei Soprintendenti e degli altri dirigenti, mentre assai poco valorizzato appariva lo strumento dei comitati regionali, che risultavano soltanto la "somma tra le conferenze dei Soprintendenti ed un numero paritetico di membri nominati dalle Regioni".

Questi comitati potevano essere l'organismo in cui affrontare finalmente i problemi della pianificazione degli interventi sul territorio a livello regionale, coordinando strettamente l'attività di tutela con gli interventi urbanistici, con i lavori pubblici, con la politica economica statale e regionale nel campo dell'agricoltura, degli insediamenti industriali o delle infrastrutture. Invece, così concepiti, potranno fare solo, nella migliore delle ipotesi, opera di coordinamento di attività scientifiche, magari molto importanti quali la catalogazione, gli interventi di restauro, ed iniziative culturali varie; nella peggiore, c'è il rischio che si trasformino in pure attività di controllo e di condizionamento dell'azione delle Regioni nell'esercizio delle loro funzioni nell'ambito delle loro competenze.⁹⁸

La pretesa democratizzazione delle attuali strutture si percorreva attraverso una sorta di rinvio alla rappresentanza corporativa in periferia, per cui, in fondo, quella in fase di attuazione appariva come

Una mini-riforma, condotta al di fuori ed in contrasto con la 3157 ed i principi in quella sede affermati dai sindacati confederali ed accolti in larga parte dal Parlamento. Si tratta di un complesso organico di norme di rafforzamento

⁹⁸ *Ibidem*

del potere burocratico centrale, temperato, in periferia, da una sorta di “decentramento autarchico” e, al centro, da una presenza massiccia di cosiddetti esperti, non meglio specificati, e di docenti universitari, intesi come tali e non come elementi di coordinamento tra ricerca e tutela, e quindi facilmente degenerabili in ulteriori centri di potere.⁹⁹

Ancor più gravi apparivano le norme previste per il personale. Si emanavano infatti norme volte ad abbreviare i tempi di permanenza nei parametri di alcuni ruoli (aiuto bibliotecario, operatore tecnico, segretario documentarista), o ad introdurre parametri più vantaggiosi per altri; si prevedeva di accorciare a nove anni il periodo per o scrutinio delle qualifiche, conferendo un ancora maggiore potere al Consiglio di Amministrazione sul personale; si prevedevano infine norme transitorie che innescavano meccanismi semi-automatici di promozione (direttori di divisione equiparati a direttori, direttori di sezione equiparati a direttori, promozione a dirigente superiore senza concorso ma per anzianità o per merito comparativo, segretari documentaristi inquadrati nei ruoli della carriera tecnica su domanda, senza alcuna competenza tecnica accertata). Si trattava di norme, affermavano le organizzazioni sindacali, informate a precisi criteri politici, propri di quasi tutti i precedenti Ministri, e volti a creare un fronte corporativo di pressione a sostegno di una rapida, “e senza troppe discussioni”, approvazione del Decreto, attraverso una gestione paternalistica delle carriere intesa:

da un lato ad accattivarsi i favori del personale, dall'altro a tacitare le critiche da parte sindacale con cospicue regali e al personale stesso.¹⁰⁰

In un appunto manoscritto, Spadolini dichiarava il proprio impegno ad esaminare “attentamente” le richieste avanzate da parte sindacale, tenendo conto anche delle proposte della Commissione parlamentare, in vista di operare una articolata ed armonica sintesi delle proposte delle diverse parti.¹⁰¹

9. I pareri e le obiezioni delle Regioni

All'interno del progetto di Decreto Delegato un elemento rilevante fu rappresentato dal ruolo delle Regioni, intorno al quale il dibattito che si accese nei mesi successivi alla ratifica fu intenso e vide proprio i Consigli e le Giunte Regionali – a conclusione del loro primo quinquennio di esperienza – intervenire con vigore e con una serie di approfondite osservazioni.

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Appunto manoscritto di Giovanni Spadolini*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone V, f. 3.

Il 10 settembre 1975 perveniva al Gabinetto del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali una nota della Giunta Regionale d'Abruzzo, a firma del Presidente Giustino De Cecco, avente ad oggetto *Schema di provvedimento delegato per l'organizzazione del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali*, ove si evidenziava come fosse da considerare "insostituibile" la funzione di promozione sociale e culturale spettante, nell'area dei beni culturali ed ambientali, alle Regioni, come del resto già avevano riconosciuto i decreti delegati che avevano attribuito le funzioni di competenza alle Regioni stesse, ed in particolare il Decreto 14 gennaio 1972 n° 3. Per questo si auspicava un maggiore equilibrio nel rapporto tra Stato e Regioni ed in particolare si affermava come

Gli accordi Stato-Regione e la relativa attività programmatica, (andassero) meglio e meno vagamente disciplinati su di un piano paritetico;

e come si trattasse

di meglio precisare a livello di coordinamento nazionale[...] la portata della norma anche mediante l'attribuzione di specifiche competenze al riguardo al Consiglio Nazionale per i beni culturali ed ambientali.

Di questo sarebbero entrati del resto – secondo lo schema previsto – a far parte i rappresentanti delle Regioni anche se si osservava come invece – a differenza dei rappresentanti degli Enti locali – non facessero parte dei Comitati di settore, benché quest'ultimi avessero, tra le proprie competenze, anche quelle su materie per le quali la Regione era soggetto di competenza in via primaria o delegata. Si chiedeva infine che allo scopo di rendere il Consiglio nazionale un "valido, concreto strumento di confronto e di conseguente operatività" in un ambito di tale rilievo, si identificasse, per i membri di cui alle lettere c) e d) dello schema (professori universitari e membri del personale scientifico dell'Amministrazione delle Belle Arti), "proporzionalmente ed in astratto" la "matrice scientifica di origine", così da garantire che nel Consiglio fossero rappresentate tutte le componenti tecniche.¹⁰²

Ben più corposo, ed analitico nelle osservazioni, fu il parere che a Spadolini pervenne nel mese di settembre dalla Giunta e dal Consiglio Regionale dell'Emilia-Romagna: una prima volta, in data 16 settembre, trasmesso come parere che la Giunta aveva elaborato e trasmesso al Consiglio, in una seconda occasione, il 25 settembre, come parere che lo stesso Consiglio aveva recepito ed approvato all'unanimità.¹⁰³ La relazione che accompagnava le osservazioni sull'articolato, metteva in luce

¹⁰² *Parere della Giunta Regionale d'Abruzzo*, L'Aquila, 10 settembre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VI, f. 1.

¹⁰³ Guido Fanti a Giovanni Spadolini, Bologna, 16 settembre 1975; e Guido Fanti a Giovanni Spadolini, Bologna, 26 settembre 1975, entrambe conservate in Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VI, f. 2.

perentoriamente i limiti di accentramento che si riteneva di ravvedere nell'impianto. Pur riconoscendo il meritorio sforzo di aggregazione e riordino di branche e settori lasciati sin qui "nella frantumazione e nell'abbandono amministrativo", si individuava infatti il pericolo – del resto da molte parti paventato –

Predisporre situazioni irreversibili di accentramento delle competenze e di elefantiasi dell'apparato. In particolare – si aggiungeva – appare del tutto marginale il ruolo delle regioni, degli enti locali e delle organizzazioni sindacali, sia per le competenze di gestione di programmazione, sia per il grado di partecipazione agli organi consultivi previsti nell'articolo.¹⁰⁴

Del resto era intervenuto il fatto nuovo della legge 22 luglio 1975 n° 382 che impegnava il Governo ad emanare entro un anno, per settori organici, i decreti di trasferimenti e delega alle Regioni delle funzioni, degli organi e degli istituti statali relativi alle competenze previste dalla Costituzione. Il Decreto di istituzione del Ministero per i Beni Culturali, appariva pertanto prematuro rispetto a questo indirizzo, e tale da configurare quello che la Regione Emilia definiva un vero e proprio "rovesciamento di tempi e modi" previsti per altre materie di interesse regionale che sarebbero state trasferite prima del riordino dei rispettivi Ministeri. In tal modo il progetto restava – secondo l'opinione espressa –

Separato da un preciso discorso sui contenuti delle competenze da decentrare e (non poteva) – per quanto attento – non restringere l'arco delle scelte e mortificare la linea di decentramento inaugurata con l'attuazione delle Regioni.¹⁰⁵

Nel dettaglio dell'articolo si introducevano innanzitutto degli emendamenti volti ad imprimere una forte spinta al decentramento dell'intera struttura. Tali erano in particolare le modifiche suggerite per gli articoli 1 e 2 dello schema di Decreto, tese – si diceva –

Ad un più corretto rapporto tra Stato e Regioni ed (a consentire) al Ministero una più agevole possibilità di collaborazione con istituti universitari o con altri enti pubblici.¹⁰⁶

L'articolo 1, che prevedeva l'impegno alla tutela "secondo la legislazione vigente", era sostituito da un articolo che prevedeva che lo stesso impegno dovesse svolgersi "nel rispetto delle competenze statali e regionali, ed in collaborazione con le Regioni per l'eventuale elaborazione ed attuazione di programmi comuni".

¹⁰⁴ Regione Emilia-Romagna, *Osservazioni alla bozza delle "norme sull'organizzazione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali"*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VI, f. 2, p. 1.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 2.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

L'articolo 2, che contemplava l'impegno delle Regioni, era trasformato prefigurando addirittura una sorta di "federalismo amministrativo" sulla materia: si stabiliva infatti, nell'emendamento proposto, che le Regioni, "oltre ad esercitare le competenze fissate dal D.P.R. 14 gennaio 1972 n° 3", dovessero adempiere ai compiti previsti dalle leggi regionali ed esercitare le funzioni trasferite o delegate in attuazione della legge 22 luglio 1975 n° 382. Per quanto concernevano gli articoli 3-8, relativi alla composizione ed alle competenze del Consiglio Nazionale dei Beni Culturali, si auspicava l'accentuazione dei poteri del Consiglio stesso, ed una più naturale articolazione dei Comitati di settore, lasciata alle determinazioni del Consiglio; la possibilità per tutti i membri del Consiglio di partecipare ai lavori dei Comitati di settore, la possibilità di iniziativa autonoma dei rappresentanti di almeno cinque Regioni per la convocazione del Consiglio e la formulazione degli ordini del giorno, la possibilità che Regioni, Province e Comuni sottoponessero problemi specifici al Consiglio. Una più ampia partecipazione degli enti locali ai lavori del Consiglio era inoltre auspicata con la previsione che le stesse associazioni degli enti locali avrebbero formulato adeguate proposte. Si chiedeva poi, per quanto concerneva gli articoli 10-27 relativi al riordino degli uffici centrali, che fosse accorpato l'ufficio centrale per i beni archivistici con quello dei beni librari e degli istituti culturali in quanto la loro separazione avrebbe contrastato con l'intento di interdisciplinarietà che caratterizzava apprezzabilmente l'ufficio centrale per i beni ambientali, architettonici, archeologici artistici e storici. Si proponeva inoltre la soppressione dell'ufficio studi in quanto la sua previsione appariva lesiva dei compiti degli istituti centrali oltre a non essere contemplata nella legge di delega. Agli uffici centrali sarebbero spettati compiti di indirizzo e di coordinamento da parte dei competenti organi di governo, in rapporto all'amministrazione esercitata dalle Regioni in conformità alle delega della legge 382 del 1975. E così anche l'attività degli istituti centrali, relativamente a compiti scientifici, didattici e di ricerca, sarebbe stata da collegare con le analoghe funzioni svolte da corrispettivi uffici delle Regioni e degli enti locali. Infine, la previsione stessa di un riordino degli uffici periferici – contemplata dagli articoli 28-35 – contrastava con il principio di decentramento introdotto dai Decreti Delegati che avevano assegnato le funzioni alle Regioni e con la legge 382 del 1975; e semmai sarebbe stato possibile ed auspicabile dar vita ad un comitato paritetico con il compito di raccordare i programmi già avviati dallo Stato e dalla Regione e di predisporre gli adempimenti relativi al trasferimento delle funzioni e degli uffici territoriali dello Stato.

L'impostazione data alle osservazioni – si diceva da ultimo – discendeva coerentemente dalla linea assunta dalla Regione Emilia-Romagna, convergente con quella delle altre Regioni, sin dalle osservazioni ai primi decreti delegati. E coerente, pure, con il parere precedentemente espresso dalla Commissione Oliva, che aveva auspicato un più ampio decentramento delle funzioni.

Del resto – era la conclusione – la politica dei beni culturali inaugurata in questi anni dalla Regione Emilia-Romagna, con la costituzione tra l'altro dell'Istituto dei Beni Culturali, individua proprio nella globalità del patrimonio artistico e culturale il nesso tra il "bene", l'ambiente, ed il tessuto socio-culturale che l'ha prodotto. Peraltro, nella prospettiva di una nuova legge di tutela, non è pensabile che la conservazione del patrimonio artistico continui a fondarsi su di una difesa che resta sterile se separata da un processo più esteso di socializzazione delle conoscenze e quindi da un'autentica partecipazione. Da ciò, la necessità di adeguare l'amministrazione dei beni culturali al livello della comunità e del territorio, di ridefinire le competenze nel superamento di ogni forma impropria di controllo burocratico, di favorire la collaborazione tra gli enti per evitare la duplicità degli apparati amministrativi e le dannose interferenze, cause non ultime della degradazione del patrimonio storico ed artistico del paese.¹⁰⁷

Accanto a quello della Giunta e del Consiglio Regionale, pervenne a Spadolini, in data 16 ottobre 1975, anche il parere del Prefetto di Bologna Guido Padalino, che ne era stato richiesto dallo stesso Spadolini l'11 settembre. Secondo Padalino ottima era la previsione di una stretta collaborazione tra Stato, Regioni ed Enti locali attraverso la rappresentanza di ciascuno nel Consiglio Nazionale, che proprio per favorire la sinergia tra i diversi soggetti si sarebbe però dovuto riunire almeno quattro volte l'anno. Del pari sarebbe stato auspicabile che una consulenza costante agli enti locali venisse prestata dagli Istituti previsti agli articoli 13, 15 e 16 del progetto di Decreto, ovvero dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la documentazione, dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico, e dall'Istituto Centrale per la patologia del libro e del documento. Ottima era del pari la previsione di collegamento tra Regioni ed enti locali e Soprintendenze per i beni ambientali ed architettonici in materia urbanistica. Mentre, infine, niente poteva giustificare le previste norme in tema di riduzione dei periodi di anzianità, di ammissione agli scrutini per l'avanzamento, di attribuzione di aumenti periodici, di inquadramento in qualifiche o classi di stipendio superiori ad ogni altro beneficio straordinario, da configurarsi al momento dell'immissione nei ruoli del nuovo Ministero, in quanto si trattava, appunto, soltanto dello spostamento di personale in un Ministero di nuova creazione:

a parte le reazioni – chiosava Padalino – che si potrebbero determinare in un momento in cui le situazioni di privilegio, grandi e piccole, esistenti nel pubblico impiego sono al centro delle polemiche della classe politica e dell'opinione pubblica.¹⁰⁸

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 5-6.

¹⁰⁸ Guido Padalino a Giovanni Spadolini, riservata personale, Bologna, 16 ottobre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VI, f. 2, 2.

A favore del Decreto, ma con una riserva abbastanza forte espressa relativamente all'impostazione ritenuta eccessivamente accentrata, si espresse anche la riunione dei Sindaci delle città capoluogo di Regione svoltasi a Firenze, su convocazione del Sindaco del capoluogo toscano, il 24 settembre 1975. I Sindaci, infatti, determinarono di manifestare la propria volontà di "apporto costruttivo" agli scopi che lo Stato si prefiggeva riguardo la valorizzazione e conservazione del patrimonio culturale ed ambientale italiano, e riaffermavano il proprio ruolo nel rispetto dell'autonomia dei diversi soggetti. Al tempo stesso, però, "ravvisando una convivenza accentratrice nello schema proposto", invitavano al riesame dei contenuti per quanto atteneva l'istituzione di organi centrali e periferici e le loro funzioni non espressamente previste nella legge di delega, in attesa della definitiva attuazione della legge 382 del luglio. Ed auspicavano altresì la realizzazione di un coordinamento fra i Comuni che consentisse di dare un contributo fattivo alla discussione sulla riforma delle norme legislative per la tutela, conservazione e valorizzazione dei beni culturali ed ambientali, che costituiva uno dei grandi obiettivi per il progresso civile e sociale del paese.¹⁰⁹

Il 23 settembre 1975 giunse anche l'articolato parere formulato dalla Commissione istituita dalla Regione Friuli-Venezia Giulia e composta, come sottolineava l'Assessore Alfeo Mizzau, "dai rappresentanti dei maggiori enti locali del Friuli-Venezia Giulia e dalle espressioni più significative nel campo culturale regionale". Sotto la presidenza di Mizzau, Assessore regionale ai Beni Culturali ed Ambientali, la Commissione si era riunita il 18 settembre nel Palazzo della Provincia di Udine, e risultava composta dagli Assessori provinciali all'istruzione e dai Direttori dei musei della Regione. Secondo la relazione, il progetto di Decreto consolidava il criterio dell'accentramento delle competenze nella gestione dei beni culturali, affidandole ad un nuovo apparato dell'amministrazione centrale, disattendendo i principi costituzionali e lo spirito della legge 22 luglio 1975 n° 382. Ritenuta necessaria l'azione proiettata a dotare l'amministrazione centrale di funzioni di coordinamento sul piano nazionale ma vano ogni tentativo di ristrutturazione che non passasse attraverso un effettivo decentramento, il riconoscimento del legame tra beni culturali e culture locali, e dunque la necessità di un più consistente impegno della Regione nel quadro di un intervento che comunque era da considerarsi soltanto un mezzo per la temporanea risoluzione di alcuni problemi che affliggevano l'amministrazione, in attesa di una più ampia ed organica riforma; si chiedeva così innanzitutto un assai più forte decentramento citando anche, nell'articolo 2 del progetto, il Decreto delegato 14 gennaio 1972 n° 3, garantendo le competenze

¹⁰⁹ *Documento finale approvato nella riunione dei rappresentanti delle città capoluogo di Regione sulla ristrutturazione del Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali*, Firenze, 24 settembre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VI, f. 2.

attribuite alle Regioni a Statuto ordinario e menzionando quelle delle Regioni a Statuto speciale. Quanto al Consiglio Nazionale per i Beni culturali, pur auspicando un più incisivo intervento delle Regioni, tuttavia si riteneva di difficile attuazione l'indicazione della Regione Toscana secondo cui la dizione "esprimere parere" sarebbe stata da sostituire con quella "esaminare e coordinare", perché ciò avrebbe configurato una funzione di controllo preventivo, mentre accettabile e condivisibile appariva la richiesta della Regione Emilia-Romagna di attribuire al Consiglio la prerogativa di pronunciarsi su questioni demandate da un terzo dei Consiglieri o dai rappresentanti di cinque Regioni. E o sì, ancora, si riteneva condivisibile che il vicepresidente del Consiglio nazionale per i beni culturali fosse scelto tra i rappresentanti delle Regioni e che il Consiglio potesse esprimersi anche a richiesta della maggioranza dei rappresentanti delle Regioni stesse. Si auspicava anche l'inserimento, tra i componenti, del Ministro della Ricerca Scientifica. Per il resto, la Regione Friuli convergeva con le proposte della Regione Emilia anche per quanto riguardava la partecipazione di tutti i membri del Consiglio ai Comitati di settore e la consulenza che a Regioni ed Enti locali avrebbero dovuto fornire i diversi Istituti Centrali presso il Ministero. Si chiedeva infine l'istituzione di Soprintendenze per le Regioni che ne fossero prive e la soppressione della Conferenza periodica composta dai responsabili degli Uffici periferici del Ministero, e da rappresentanti degli Uffici statali, che avrebbe consolidato le tendenze burocratiche in essere, a favore invece del potenziamento dei Comitati Regionali per i Beni Culturali, che altrimenti sarebbero stati svuotati di competenze ed in fondo di significato dalla stessa Conferenza.¹¹⁰

Il parere della Regione Lazio, trasmessa in data 19 novembre 1975 con una lettera di accompagnamento dell'Assessore ai Beni Culturali Bruno Lazzaro, ribadiva l'idea della necessità di una struttura snella e direttamente riferita al potere "politico, statale e regionale". La struttura del Ministero, in particolare, andava considerata in tre dimensioni: la prima attinente l'ordinamento del Ministero, la sua struttura ed i suoi organi interni; la seconda il rafforzamento delle prerogative delle Regioni in quanto titolari delle attività sul territorio; la terza, e più importante, i momenti di collaborazione tra centro e periferia, da prefigurarsi in due fasi: una fase di cogestione all'interno del Consiglio Nazionale, una fase dialettica nella quale il Ministero avrebbe indicato gli organi – di emanazione regionale e definiti secondo modi e norme che la Regione avrebbe delineato - con cui dialogare. In particolare la Regione Lazio auspicava l'applicazione, nella definizione ed organizzazione del Ministero, dei principi della legge delega 22 luglio 1975 n° 382, e soprattutto del

¹¹⁰ Osservazioni allo Schema di provvedimento delegato per l'organizzazione del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali della Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, trasmesse al Ministro Giovanni Spadolini dall'Assessore ai Beni Culturali ed Ambientali della Regione Friuli-Venezia Giulia Alfeo Mizzau, Trieste, 23 settembre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VI, f. 3.

criterio del trasferimento delle funzioni “per settori organici” e non in base alle competenze dei Ministeri, in maniera tale da assicurare una gestione “sistematica e programmata” delle attribuzioni costituzionalmente spettanti alle Regioni.

Soltanto attraverso una corretta applicazione di questa norma – chiosava la relazione – si potrà, in sostanza, adeguare l’amministrazione dei beni culturali al livello della comunità e del territorio, tramite un ritaglio delle competenze che superi ogni forma impropria di controllo burocratico, favorisca la collaborazione tra gli Enti ed eviti soprattutto interferenze e dannose duplicazioni degli apparati amministrativi.¹¹¹

Gli emendamenti proposti, conseguentemente, miravano a stabilire un più equilibrato rapporto tra Stato e Regioni e ad accentuare il potere e le prerogative di quest’ultime, oltre che a conferire al Ministero una struttura snella ed agile accentrando gli organi e le competenze e definendole per settore, ed attribuendo al Comitato Regionale per i Beni Culturali la titolarità della costituzione del Comitato medesimo.

Sull’idea di un superamento della gestione “burocratica ed ottocentesca”, e sull’opportunità di avviare un processo di reale decentramento democratico, convergeva il parere trasmesso dalla Giunta Regionale della Lombardia, al fine di rendere gli enti territoriali davvero responsabili del proprio patrimonio.

Riconosciuta l’esigenza di un coordinamento centrale al fine dell’elaborazione delle linee generali del programma economico nazionale, dei metodi e dei criteri generali relativi ai beni culturali ed ambientali, così da prefigurare obiettivi di intervento di interesse nazionale, riconosciuta la necessità dell’apporto tecnico-scientifico degli istituti centrali (istituti di rilevanza nazionale e di alta specializzazione), non si può non richiamare l’importanza di una gestione decentrata e sociale del patrimonio culturale, concepita non nella logica che consolida un sistema di per sé opposto ad un sostanziale rinnovamento, ma che si richiama all’articolo 117 della Costituzione ed alle prospettive di decentramento derivanti dall’articolo 118 della Costituzione e dall’articolo 17 della legge 16 maggio 1970 n° 281.¹¹²

E del pari, anche la Regione Lombardia indicava nell’applicazione dei principi della legge 382 sul decentramento amministrativo e sulla riforma della Pubblica Amministrazione il punto di riferimento da seguire per una esatta definizione

¹¹¹ Osservazioni sullo schema del Decreto Delegato concernente la organizzazione del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, trasmesse dalla Giunta Regionale del Lazio con un biglietto di accompagnamento dell’Assessore ai Beni Culturali ed Ambientali Bruno Lazzaro, Roma, 19 novembre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VI, f. 4, p. 2.

¹¹² Regione Lombardia, Giunta Regionale, Osservazioni sullo schema del Decreto Delegato concernente la organizzazione del Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VI, f. 5, p. 2.

delle competenze ai diversi livelli istituzionali. Inoltre le osservazioni trasmesse, che rappresentavano – secondo il documento – la voce unanime delle Regioni italiane, partivano dal presupposto di una concezione dei beni culturali intimamente connessa “ai luoghi ed ai contesti di origine”, solo all’interno dei quali essi avrebbero conservato il loro valore; e da una visione dinamica della conservazione che andasse oltre la semplice tutela del bene per garantire la fruizione dello stesso “attraverso un servizio sociale pianificato”. Si chiedeva pertanto il trasferimento alle Regioni delle Soprintendenze archivistiche, e di quelle alle gallerie, ai monumenti, alle antichità; nonché delle Soprintendenze statali ai beni librari nelle Regioni a Statuto speciale; ed ancora delle competenze sugli istituti culturali che svolgessero compiti non di rilevanza nazionale come accademie, archivi, società e deputazioni di storia patria, pinacoteche e musei statali, biblioteche statali. Si chiedeva, inoltre, la soppressione dell’Ente nazionale biblioteche popolari e scolastiche, delle biblioteche del contadino nelle zone di riforma, dei Centri di lettura e dei Centri di educazione permanente, del Servizio nazionale di pubblica lettura: competenze e personale dei quali sarebbe stato auspicabile trasferire anch’esso alle Regioni.

Ne derivavano osservazioni sull’articolato, tese ad evitare l’accentramento delle funzioni, e la loro redistribuzione in un armonico equilibrio tra centro e periferia del territorio; ad esempio attraverso la previsione dell’inserimento dei rappresentanti delle Regioni nei Comitati di settore. Occorreva altresì evitare il ricorso troppo frequente allo strumento del Decreto Delegato, che non sarebbe stato corretto utilizzare, ad esempio, per quanto concerneva la riorganizzazione degli Istituti Centrali. Per tutta la fase di riordino, inoltre, sarebbe stato opportuno prevedere una norma transitoria che prefigurasse la costituzione di un Comitato paritetico a livello regionale che raccordasse le iniziative di Stato e Regioni. Di una revisione formale del testo, possibile con la collaborazione di giuristi esperti in materia (un membro del Consiglio di Stato ed un professore universitario) ed anche di una più accentuata direzione decentrata dell’organizzazione del Ministero si faceva auspice anche il Commissario del Governo per la Regione Lombardia Luigi Petriccione, in una nota indirizzata a Spadolini il 1° ottobre 1975.¹¹³

Mentre nessuna osservazione di merito riteneva di fare la Giunta Regionale Siciliana, piuttosto richiamando l’autonomia legislativa di cui era in materia titolare la Regione stessa, e che semmai sarebbe stato opportuno ricordare nell’articolo 1 del Decreto con una dizione specifica,¹¹⁴ più articolato fu il parere della Regione Toscana, anche alla luce della proposta di legge che la stessa aveva elaborato e

¹¹³ Luigi Petriccione a Giovanni Spadolini, Milano, 1° ottobre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VI, f. 6.

¹¹⁴ Regione Siciliana, Il Presidente Angelo Bonfiglio a Giovanni Spadolini, Palermo, 3 ottobre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VI, f. 7.

presentato nel corso degli stessi mesi. Il Consiglio Regionale, nel parere votato il 23 settembre e trasmesso il giorno successivo, prendeva atto della positiva iniziativa dell'istituzione del Ministero, ma rilevava anche come il Decreto non apparisse sufficientemente meditato alla luce del tema del decentramento introdotto dalla nascita delle Regioni, e come esso tendesse pure ad introdurre elementi di riforma non espressamente delegati dal Parlamento. Si sottolineava in particolare come il Decreto travalicasse in molti punti le competenze delegate al Governo dal Parlamento, ad esempio istituendo nuovi organi (Conferenze dei Soprintendenti, Comitati Regionali, uffici amministrativi periferici), o anche introducendo per l'amministrazione dello Stato nuovi modelli di gestione per gli istituti, senza le necessarie verifiche dei rapporti tra Stato e Regioni. Non completamente risolto risultava inoltre il problema della riqualificazione del personale, elemento fondamentale per un corretto ed efficiente intervento di tutela del patrimonio culturale. In numerosi articoli, inoltre, si prevedeva un troppo frequente ricorso a nuove deleghe per l'emanazione di provvedimenti non sempre di carattere interno e procedurale. Inoltre la struttura amministrativa preposta tendeva a cristallizzare la situazione esistente che invece appariva ormai superata in ragione dei processi di trasformazione che interessavano il territorio. Il Consiglio Toscano determinava di conseguenza l'auspicio e la raccomandazione di una revisione complessiva dello schema di Decreto che si mantenesse entro i limiti della legge di delega, e nel merito auspicava che lo schema stesso non risultasse lesivo del ruolo attribuito alle autonomie locali dalla legge 382 del luglio 1975. Sarebbe occorso, in questo senso, oltre ad un rafforzamento della rappresentanza delle Regioni nel Consiglio Nazionale dei Beni Culturali, anche tener conto della legislazione specifica che in materia le Regioni avevano ormai da tempo consolidato.¹¹⁵

Nell'articolato trasmesso dalla III^a Commissione consiliare permanente Istruzione e Cultura, con una nota del Presidente Fidia Arata, in data del 8 ottobre 1975, si indicavano alcune proposte tese soprattutto ad accentuare il decentramento ed il potere delle Regioni. Innanzitutto, nell'articolo 1, proponendo l'inserimento di una dizione secondo cui l'intervento di tutela del Ministero sarebbe stato svolto "secondo la legislazione vigente", ma "fatte salve le attribuzioni delle Regioni", e soprattutto sostituendo interamente l'articolo 2 del Decreto con un dispositivo assai più incisivo secondo il quale "le Regioni, oltre ad esercitare le competenze fissate dal D.P.R. 14 gennaio 1972 n° 3, ad adempiere ai compiti previsti dalle leggi regionali, nonché ad esercitare le funzioni trasferite o delegate in attuazione della legge 22 luglio 1975 n° 382", avrebbero "concorso" con l'Amministrazione statale "nell'attività di tutela e valorizzazione dei beni culturali, secondo modi, forme e

¹¹⁵ Regione Toscana, Consiglio Regionale, Risoluzione approvata il 23 settembre 1975 e trasmessa a Giovanni Spadolini, con nota di accompagnamento del Presidente ... in data 24 settembre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VI, f. 8, p. 3.

programmi stabiliti di comune accordo". Si suggeriva inoltre di prevedere la possibilità di richiesta di parere da parte del Consiglio Nazionale dei Beni Culturali, anche per gli "enti locali", oltre che per le Regioni e gli enti culturali, e che fossero i Consigli Regionali e provinciali a designare il rappresentante all'interno dello stesso Consiglio Nazionale. Quest'ultimo, inoltre, si sarebbe composto anche dei rappresentanti dei Ministeri della Difesa, della Marina Mercantile, dei Trasporti, della Ricerca Scientifica, della Presidenza del Consiglio. Invece dei 5 rappresentanti degli enti locali, se ne prevedevano 20 designati rispettivamente dall'Associazione Nazionale Comuni d'Italia (15) e dall'Unione Province Italiane (5). Questi stessi membri sarebbero entrati a far parte dei Comitati di Settore. In collaborazione con le Regioni e garantendone la pubblica consultazione, sarebbe stato anche curato il Catalogo generale dei beni culturali da parte dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la documentazione. Rappresentanti delle scuole regionali e degli Enti locali avrebbero potuto partecipare anche ai corsi di restauro e di aggiornamento e perfezionamento per il personale tecnico-scientifico delle Amministrazioni centrali e periferiche, fatte salve "eventuali iniziative locali da parte delle Regioni".

Un richiamo alle competenze esclusive in materia legislativa venne anche dalla Provincia Autonoma di Trento – anche a nome di quella di Bolzano – nella nota che il Presidente Giorgio Grigolli trasmetteva a Spadolini il 18 settembre 1975, ove si sottolineava in particolare l'insufficienza della disposizione dell'articolo 34, che prevedeva l'istituzione di un Comitato Regionale per i beni culturali in ogni capoluogo, restando salve le competenze previste per le Regioni Sicilia e Valle d'Aosta e per le province autonome di Trento e Bolzano. Si proponeva così l'inserimento di un articolo, nelle disposizioni finali del Decreto, che prevedeva che nelle materie oggetto del provvedimento fossero fatte salve le competenze spettanti alle province autonome e che in particolare, nel territorio delle stesse, non trovassero applicazione né l'articolo 34 relativo al Comitato Regionale, né l'articolo 30 relativo alle periodiche riunioni delle Conferenze dei responsabili degli uffici periferici dell'Amministrazione, mentre invece l'integrazione degli organi consultivi ivi prevista era da ritenersi riferita ai Comitati di Settore.¹¹⁶ La stessa Provincia di Bolzano intervenne con osservazioni in larga parte analoghe, sottolineando come le due istituzioni si trovassero in una posizione singolare, rispetto a tutte le altre Province e Regioni, non solo in ragione della competenza primaria in materia di tutela, ma anche in base alle relative norme di attuazione ed al disposto della legge provinciale 12 giugno 1975 n° 26, che aveva trasferito alla Provincia tutte le competenze del Ministero, eccezion fatta per 13 monumenti, riservati alla competenza statale in base all'articolo 109 del D.P.R.

¹¹⁶ Provincia Autonoma di Trento, *Osservazioni allo schema di provvedimento delegato per l'organizzazione del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali*, trasmesso a Giovanni Spadolini dal Presidente Giorgio Grigolli, Trento, 18 settembre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VI, f. 8.

31 agosto 1972 n° 670. Pertanto, tali prerogative sarebbero state da inserire nell'articolo 1 della legge di organizzazione del Ministero, rafforzando del pari la competenza esclusiva con la previsione che i Comitati Regionali sarebbero stati istituiti in ogni capoluogo "esclusa la Regione Trentino-Alto Adige" ove rimanevano di competenza del Ministero soltanto i due Archivi di Stato di Trento e Bolzano, con competenza peraltro ridotta in base al Titolo II° della legge 11 marzo 1972 n° 118.¹¹⁷

Con appunto firmato dall'Assessore alle Politiche Sociali Roberto Abbondanza, veniva trasmesso in data del 24 settembre 1975 il parere della Regione Umbria, che esprimeva "preoccupazione" per la natura ed i contenuti dello Schema di Decreto, preoccupazione già del resto espressa negli incontri interregionali tenutisi a Bologna il 18 luglio ed a Firenze l'11 settembre. Alla base del parere vi era la consapevolezza del ruolo costituzionale delle Regioni e della complessità dei modi di realizzazione di una corretta gestione del patrimonio,

che si pone – si affermava – in termini di interdisciplinarietà, stretta relazione con l'ambiente ed il territorio, amministrazione decentrata a livello delle comunità locali, funzione sociale del patrimonio culturale,¹¹⁸

per ove fosse stato integralmente approvato, lo schema avrebbe vincolato ancora per decenni la politica culturale italiana ad una "ideologia documentata da una lunga, fallimentare esperienza". In particolare era dato evincere dallo schema la tendenza ad un accentramento delle competenze e dei poteri dell'Amministrazione centrale, che avrebbe finito per porre le Regioni in condizione subalterna – nonostante le prerogative anche legislative previste in materia – e per configurare situazioni "irreversibili" e tali da ledere il trasferimento dei poteri che si sarebbe completato in base alla legge 22 luglio 1975 n° 382. Ciò derivava dal fatto che lo schema di Decreto non rispettasse i limiti imposti dal legislatore con la legge delega: innanzitutto per il mancato rispetto del principio della "globalità" del patrimonio artistico e culturale e della conseguente interdisciplinarietà; in secondo luogo per il mancato rispetto del nesso inscindibile tra il "bene" culturale, l'ambiente, ed il tessuto sociale che lo aveva prodotto, che avrebbe imposto di concepirne la tutela adeguandola al livello della comunità e del territorio, superando ogni forma di controllo burocratico e centralistico; in terzo luogo per il mancato riconoscimento della funzione sociale dei beni culturali.

¹¹⁷ Provincia Autonoma di Bolzano-Alto Adige, Giunta Provinciale, *Schema di provvedimento delegato per l'organizzazione del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali*, trasmesso a Giovanni Spadolini dal Presidente Silvius Magnano, Bolzano, 29 settembre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VII, f. 1.

¹¹⁸ Regione Umbria, Giunta Regionale, Dipartimento per i servizi sociali, *Osservazioni allo schema di provvedimento delegato per l'organizzazione del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali*, trasmesso con una nota di accompagnamento dell'Assessore Regionale ai Servizi Sociali Roberto Abbondanza, Perugia, 24 settembre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VII, f. 3, p. 1.

Coerentemente con queste critiche, la Regione Umbria chiedeva che fossero trasferiti alle Regioni competenze ed istituti che invece, secondo lo schema, sarebbero rimasti nella titolarità dello Stato: gli organi di tutela – le Soprintendenze archivistiche, alle gallerie, ai monumenti ed alle antichità, nonché le Soprintendenze statali ai beni librari nelle Regioni a Statuto speciale – le competenze sugli istituti culturali di interesse locale – accademie, archivi, biblioteche, deputazioni e società di storia patria, pinacoteche e musei, con l'esclusione delle biblioteche universitarie, e degli enti ed istituti di livello nazionale – l'Ente nazionale biblioteche popolari e scolastiche, le biblioteche del contadino nelle zone di riforma, i centri di lettura ed i centri sociali di educazione permanente, il servizio nazionale di lettura. Chiedeva inoltre il decentramento di tutti gli istituti centrali, così da mettere a disposizione le competenze di ciascuno per le Regioni e reciprocamente le competenze regionali per ciascun istituto.

In dettaglio, si muoveva innanzitutto una critica all'impostazione del Decreto così come emergeva dagli articoli 1 e 2 dello schema, ove risultava completamente "disatteso" il ruolo delle Regioni come organi dello Stato. Tra l'altro, negando alle Regioni il potere legislativo ed amministrativo in materia di beni culturali, si attribuivano ad esse semplici funzioni di collaborazione "nell'attività di tutela", secondo modi e forme che sarebbero stati stabiliti di comune accordo, disattendendo così la previsione normativa esplicita del D.P.R. 14 gennaio 1972 n° 3. La formulazione degli articoli era inoltre "contorta" e disconosceva la dimensione ed il ruolo locale del patrimonio, dimenticando come le Regioni avessero, a livello territoriale, le stesse funzioni di "indirizzo e coordinamento" che lo Stato deteneva a livello nazionale. Si proponeva, di conseguenza, che l'articolo 2 dello schema venisse sostituito con una norma secondo la quale le Regioni – oltre ad esercitare le competenze loro attribuite dal D.P.R. 14 gennaio 1972 n° 3 – avrebbero adempiuto ai compiti previsti dalle leggi regionali concorrendo inoltre con l'Amministrazione statale nell'attività di tutela e di valorizzazione dei beni culturali, "secondo modi, forme e programmi stabiliti di comune accordo".

Una critica severa era rivolta anche agli articoli ove era configurata la composizione ed il ruolo del Consiglio Nazionale dei Beni Culturali ed Ambientali, di cui sarebbe stato innanzitutto necessario definire meglio i compiti, attribuendo a questo organismo anche la prerogativa di assumere "iniziative proprie". Ma soprattutto assai discutibile veniva considerata la composizione: scarso era il peso della rappresentanza regionale e degli enti locali, incomprensibile la ragione per cui risultavano rappresentati in esso alcuni ministeri e non altri (come il Ministero per le Regioni o quello per il Turismo e lo Spettacolo), come pure incomprensibile risultava il criterio in base al quale era stato fissato in 17 il numero dei rappresentanti del personale scientifico, che oltretutto sarebbe stato da selezionare ben oltre i professori universitari di ruolo; poco chiara era l'indicazione degli enti culturali di cui era prevista la rappresentanza, e soprattutto un eccessivo potere discrezionale – in questo come in altri elementi dello schema – risultava attribuito al Ministro. Si prevedeva pertanto, per quanto concerneva gli articoli 3-6 dello schema, che i pareri del Consiglio potessero

essere richiesti anche dai presidenti dei Comitati di settore, da un terzo dei componenti del Consiglio stesso o da almeno cinque Regioni; che al suo interno fossero rappresentati, oltre alle Regioni, anche il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, quello della Difesa e quello dei Trasporti; che il rappresentante delle Regioni a Statuto ordinario, delle Regioni a Statuto speciale, delle province autonome di Trento e Bolzano, fosse designato dai rispettivi Consigli Regionali e Provinciali “tra persone di specifica competenza”; che i 17 accademici venissero designati dagli organi universitari; che dei 17 rappresentanti degli enti locali 12 fossero designati dall’ANCI e 5 dall’Unione Province Italiane.

A favore dell’interdisciplinarietà, si chiedeva poi che il Consiglio Nazionale dei Beni Culturali fosse esplicitamente articolato in Comitati di Settore, e che agli Uffici Centrali fossero attribuiti esclusivamente compiti tecnici ed amministrativi di pertinenza nazionale, e che fosse, nella loro previsione, definito il rapporto con le Regioni. In particolare, per quanto riguardava l’articolo 17 – inerente il Centro di fotoreproduzione, legatoria e restauro degli Archivi di Stato – si indicava l’opportunità che alla titolarità di questo venissero ricondotti i compiti di restauro sia dei beni archivistici sia di quelli librari; all’articolo 19 – inerente la composizione degli Istituti Centrali – che venisse eliminata la ridondante previsione della rappresentanza di un funzionario del Ministero dei Beni Culturali e di uno del Ministero del Tesoro, tale da prefigurare una impostazione verticistica degli Istituti stessi; e la stessa impostazione verticistica si evidenziava nella previsione dei poteri assegnati al Ministro su Istituti ed enti di cultura. Maggiore potere sostanziale sarebbe stato infine da attribuire tanto alla Conferenza dei Soprintendenti quanto ai Comitati Regionali per i Beni Culturali.

In data 26 settembre, con appunto di accompagnamento del Presidente Angelo Tomelleri, pervenne al Ministro anche il parere della Regione Veneto. Anche la Regione Veneto espresse un parere complessivamente negativo sull’impostazione dello schema, rilevandone i limiti di centralizzazione burocratica, le eccedenze discrezionali rispetto ai limiti della legge delega, ed il mancato rispetto e valorizzazione della funzione delle Regioni e degli enti locali. Necessario sarebbe stato un largo processo di decentramento e di riorganizzazione democratica che passasse dai principi della legge 382/1975, mentre invece lo schema sembrava ripercorrere gli indirizzi di una politica conservatrice, con la conseguenza, definita “inevitabile”,

di consolidare divisioni e contrasti nell’amministrazione di un complesso di beni di varia natura, ma tutti concorrenti a formare “il bene” proprio e singolare di ogni regione.¹¹⁹

¹¹⁹ Regione Veneto, Giunta Regionale, *Parere della Giunta Regionale Veneta sullo schema del Decreto Delegato riguardante l’organizzazione del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali*, trasmesso con una nota di accompagnamento firmata dal Presidente della Giunta Regionale Veneta Angelo Tomelleri, Venezia, 26 settembre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VII, f. 4, p. 3.

Particolare preoccupazione, lo schema destava nel settore del governo ambientale e del territorio, poiché esso incideva sulla fondamentale competenza delle Regioni, ovvero quella del governo del loro territorio, perpetuando una situazione di “ambiguità” e di “sovrapposizione di compiti” del tutto contraria alla razionalità della legge 382/1975. Rispetto alle competenze già attribuite alle Regioni dal Decreto 15 gennaio 1972 n° 8, che trasferiva compiti di tutela in materia territoriale alle Soprintendenze ai Monumenti, si compiva un passo indietro, anche perché l’esperienza fatta nei tre anni intercorsi, aveva evidenziato come una gestione “binaria” creasse conflitti di competenza e “disorganicità sistematiche”, che per quanto riguardava il Veneto si accentuavano ancor più alla luce dei principi della legge regionale 10 dicembre 1973 n° 10 secondo la quale nella definizione del piano regionale territoriale di coordinamento erano individuate le zone da sottoporre a tutela in base ai principi della legge 1497 del 1939.

Oltretutto, si aggiungeva, la creazione del Ministero era stata di fatto “imposta” indipendentemente dalla considerazione, necessariamente cauta, dell’opportunità di definire competenze e rapporti tra i vari livelli istituzionali, con la conseguenza di creare una struttura che veniva definita “rigida e condizionante” e tale pertanto da rischiare di privare le Regioni di ulteriori competenze che potessero essere loro destinate.

Invece di proporre modalità di collegamento fra Stato e Regioni in una logica di partecipazione e di programmazione – era la conclusione – si crede di provvedere al decentramento potenziando gli organi periferici del Ministero, isolando di fatto le Regioni e mortificandone sostanzialmente il ruolo, misconoscendone le capacità di farsi promotrici di una politica culturale di largo respiro.¹²⁰

Gli strumenti per attuare un reale decentramento democratico all’interno di una politica programmata e di una gestione sociale del patrimonio, erano invece individuati nel trasferimento alle Regioni delle Soprintendenze archivistiche, archeologiche, per i beni storici ed artistici, per i beni ambientali ed architettonici, delle Soprintendenze bibliografiche nelle Regioni a Statuto speciale; nell’attribuzione alle Regioni delle competenze attualmente di titolarità dello Stato in materia di enti ed istituti culturali di livello locale (accademie, archivi di enti locali, deputazioni e società di storia patria); nella soppressione di enti nati in diversi contesti e che avevano ormai esaurito la loro funzione (biblioteche del contadino nelle zone di riforma, servizio nazionale di pubblica lettura, centri di lettura e centri sociali di educazione permanente, ente nazionale biblioteche popolari e scolastiche).

Le osservazioni ed i pareri delle Regioni furono raccolti, da Spadolini, in una serie di controdeduzioni attraverso le quali il Ministro definì in maniera ancor più precisa la propria posizione intorno alla delicata questione dell’istituzione del Ministero. Innanzitutto segnalò come l’obiezione secondo la quale si sarebbe dovuta attendere

¹²⁰ *Ibidem*, p. 5.

l'attuazione della legge 382 per il trasferimento delle competenze alle Regioni, prima di riorganizzare il Ministero, fosse in effetti una questione puramente di principio, il cui sottinteso era costituito dalla "quasi certezza" che l'attuazione della legge stessa avrebbe condotto ad un trasferimento di competenze alle Regioni. Era da considerarsi scorretto anche sotto il profilo giuridico il subordinare l'emanazione delle norme delegate a future scelte di politica legislativa che il Parlamento avrebbe anche potuto non compiere.

Nel dettaglio, poi Spadolini si diceva in disaccordo con una prefigurata situazione "di privilegio" delle Regioni e dei loro rappresentanti rispetto a rappresentanti di altri organismi. Superficiale era da considerare la critica circa l'ordinamento degli uffici rivolta dalla Regione Lombardia, in quanto l'interdisciplinarietà si sarebbe realizzata a livello scientifico e non amministrativo. Motivate a livello esclusivamente politico erano poi le obiezioni inerenti il ricorso al Decreto, che invece avrebbe garantito flessibilità nella configurazione del Ministero, fatta salva la responsabilità del Ministro competente e l'argine ad eventuali eccessi di discrezionalità rappresentato dalla legge sullo statuto giuridico degli impiegati.¹²¹ Osservazioni analoghe erano fatte a proposito della auspicata presenza di rappresentanti delle Province autonome di Trento e Bolzano nel Consiglio Nazionale dei Beni Culturali, aggiungendosi poi l'osservazione che anche una eventuale competenza esclusiva della Regione o della Provincia in materia di antichità, belle arti, tutela del paesaggio, non avrebbe escluso – come del resto aveva affermato la Corte Costituzionale – un intervento da parte dello Stato per questioni di rilevanza nazionale. Non si poteva invece accogliere la richiesta di inserimento dei rappresentanti regionali e provinciali in tutti i Comitati di Settore data la natura tecnico-scientifica, e non politica e di indirizzo, di questi stessi Comitati.

Una critica particolarmente severa era rivolta poi ai pareri espressi dall'Associazione nazionale dei funzionari dell'Amministrazione delle Belle Arti. In particolare si faceva riferimento alla proposta di costituzione di un "istituto regionale di piano", osservando come tale ipotesi presupponesse una diversa ripartizione delle competenze tra Stato, Regioni ed Enti locali, in base a norme che sarebbe occorso specificamente emanare. Pertanto, in presenza del quadro normativo attuale, l'unico modo per ancorare la tutela alle esigenze culturali ed alla realtà sociale, sarebbe stata quella di utilizzare competenze esterne, il che non avrebbe significato "mortificare l'amministrazione", bensì assicurare scelte assai meglio e più meditate, ed oltretutto occorreva ricordare come gli organi esterni avessero competenza e prerogativa esclusivamente di carattere consultivo e non amministrativo ed esecutivo, e comunque il raccordo tra organi collegiali centrali ed organi periferici traeva motivo dall'esigenza

¹²¹ *Osservazioni sui decreti delegati, sintesi dei vari interventi, Lombardia*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VII, f. 5, p. 2.

di mantenere su piani diversi l'esercizio di diverse funzioni. All'obiezione svolta dall'Ufficio dell'organizzazione della Pubblica Amministrazione, in merito ad una possibile incostituzionalità del Decreto in quanto eccedente i limiti della Delega, si rispondeva infine sottolineando come l'articolo 95 della Costituzione prefigurasse una delega "relativa" e non "assoluta", per cui il rispetto costituzionale era garantito dal fatto che la legge di delega avesse stabilito i criteri fondamentali cui il Decreto si sarebbe dovuto attenere.

Così, in data del 18 novembre 1975, Spadolini confermava i propri indirizzi in un incontro avuto con gli Assessori Regionali ai Beni Culturali, evidenziando però anche come il testo, che sarebbe stato nuovamente sottoposto all'esame del Consiglio dei Ministri, avrebbe accolto indicazioni e suggerimenti pervenuti dalle Regioni, e soprattutto sottolineando che i rappresentanti delle Regioni avrebbero avuto accesso nel costituendo Consiglio Nazionale dei Beni Culturali alla pari dei rappresentanti delle autonomie, e così anche all'interno dei Comitati di Settore, "in quanto scelti fra esponenti di alta qualificazione scientifica".¹²²

L'acquisizione ed il dibattito intorno ai pareri delle Regioni si era arricchito di una ulteriore importante occasione di confronto avutasi il 24 settembre dello stesso 1975, quando il Ministro Spadolini aveva incontrato in Palazzo Vecchio, in un convegno presieduto dal Sindaco del capoluogo toscano – il comunista Elio Gabbuggiani – i Sindaci dei capoluoghi di Regione e delle principali città italiane, seguito da un secondo incontro, in data 27 settembre, al quale avevano partecipato gli Assessori della Regione Toscana, i Soprintendenti alle Gallerie ed ai Monumenti, i Direttori delle Biblioteche, l'Assessore ai Beni Culturali del Comune ed i capi-gruppo consiliari, insieme a rappresentanze sindacali, e nel quale era stato trattato il tema dell'ordinamento del costituendo Ministero, con particolare riferimento alla tutela del patrimonio artistico anche alla luce dei "recenti fatti vandalici avvenuti in questa zona".

L'incontro era stato dedicato in effetti soprattutto agli interventi – compiuti nel 1975 e programmati per il 1976 – sull'area fiorentina, ed era stato preceduto da una serie di relazioni preparatorie svolte dai singoli responsabili dei principali siti monumentali e di conservazione della città, nelle quali erano stati richiesti interventi di ristrutturazione e manutenzione per tutti gli edifici della città, i complessi monumentali, museali e le biblioteche. Per altro verso, i Sindaci avevano indirizzato allo schema di Decreto istitutivo del Ministero una serie di osservazioni inerenti forma e merito del provvedimento. In particolare si sottolineava anche da parte dei rappresentanti degli Enti locali come il Decreto apparisse "travalicare" i limiti della legge di delega, con il rischio di rendere prive di contenuto le competenze che la legge attribuiva a Regioni ed enti locali, e come fosse informato da uno "spirito accentratore" tale

¹²² *Incontro con le Regioni*, Roma, 18 novembre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VII, f. 8.

per cui gli unici momenti di contatto tra il Ministero e gli enti locali risultavano essere il Consiglio Nazionale – dove però gli enti locali risultavano scarsamente rappresentati – ed i Comitati di settore, che però mettevano sullo stesso piano enti locali e rappresentanze regionali. Si chiedeva inoltre la ristrutturazione dei Comitati nazionali, regionali e settoriali e si auspicava anche la realizzazione – attraverso l'ANCI – di un coordinamento tra i Comuni che consentisse una più ampia partecipazione alla gestione del patrimonio culturale ed ambientale, ed in maniera conseguente un riesame degli articoli relativi all'istituzione degli organi centrali e periferici.¹²³ Nell'intervento conclusivo, Spadolini aveva parlato in termini positivi del bilancio dei primi difficili inizi dell'attività del Ministero, proprio mentre si stavano per approvare i decreti delegati, confermando un indirizzo ed una linea di tendenza che escludevano ogni verticismo e centralismo e si appellavano invece alla più ampia collaborazione tra Stato, Regioni e Comuni, unitamente alle “forze spontanee della società civile”.¹²⁴

10. I lavori della Commissione parlamentare mista

Le molte osservazioni giunte dalle Regioni, ed i risultati dell'incontro di settembre con i Sindaci delle città capoluogo furono sollecitamente raccolti, su invito di Spadolini, dalla Commissione parlamentare mista che si insediò nel mese di ottobre dello stesso 1975 ai sensi dell'articolo 2, II° e III° comma della legge 2 gennaio 1975 n° 5, e che formulò, nel corso di un brevissimo turno di tempo, una nuova proposta. La Commissione si componeva dei Senatori Bertola, Burtulo, Dinaro, Ermini, Papa, Pieraccini, Ruhl Bonazzola, Scaglia, Urbani; e dei Deputati Bertè, Raicich e Vecchierelli. Nella prima riunione – tenutasi presso la sede della VIIIª Commissione permanente Istruzione e Belle Arti il 2 ottobre 1975 – fu eletto il Presidente nella persona di Pieraccini, e fu affidata la vicepresidenza al Senatore Papa ed all'Onorevole Bertè, e la segreteria all'Onorevole Bardotti ed alla Senatrice Ruhl Bonazzola. Relatore fu nominato il Senatore Ermini.¹²⁵

Alla riunione dell'8 ottobre presero parte i Senatori Burtulo, Ermini, Papa, Pieraccini, Ruhl Bonazzola, Scaglia ed Urbani, ed i Deputati Aloï, Bardotti, Bertè,

¹²³ *Incontro con le città capoluogo di Regione*, Firenze, 24 settembre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VII, f. 8.

¹²⁴ Convegno di Firenze, Palazzo, Vecchio, 24 settembre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VII, f. 9.

¹²⁵ *Resoconto la riunione Commissione Parlamentare Mista*, Roma, 2 ottobre 1975, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VIII, f. 1.

Raicich, Trombadori, Vecchierelli, Vetere. Partecipavano inoltre il Sottosegretario ai Beni Culturali Alberto Spigaroli, il capo di gabinetto Michele Savarese, il capo dell'Ufficio Legislativo Umberto Tarin, mentre l'ufficio di segreteria era curato da Gabriele Aurisicchio e Salvatore Italia. Ermini sottolineò come la struttura del Ministero non potesse che presentarsi come "atipica" in ragione dei nuovi organi che si istituivano, e segnatamente il Consiglio nazionale ed i Comitati di settore, esprimendo altresì un parere negativo nei confronti della richiesta delle Regioni di "sopraspedere" all'emanazione del Decreto in ragione della necessaria combinazione con la legge di riforma della Pubblica Amministrazione entrata in vigore nel luglio. Spadolini sottolineò come il progetto fosse stato inviato a tutti gli interlocutori tempestivamente, in data 23 luglio, e come quindi una "tattica di rinvio" fosse da considerare come negativa. Tuttavia, a nome del gruppo parlamentare comunista, Vetere evidenziò la necessità di una discussione ampia ed approfondita e comunicò l'intenzione del PCI di sollevare molte riserve sullo schema presentato.¹²⁶

Tali riserve furono espresse già nella seduta del giorno successivo – 9 ottobre – nel non breve intervento di Raicich e negli altri interventi dei rappresentanti comunisti. Pur condividendo il parere di Ermini sul carattere non vincolante del parere che la Commissione avrebbe espresso, Raicich sottolineò tuttavia, ancora una volta, l'opportunità di una analisi approfondita. In particolare era necessario tener conto della logica sottesa ai pareri delle Regioni, al fine di evitare una spaccatura tra le richieste di quest'ultime e le proposte elaborate dal Governo, ed in questo senso giudicava "sbrigativa" la relazione di Ermini, proprio sul punto del rapporto Stato-Regioni. Evidenziava inoltre l'opportunità di affidare la gestione della cultura a uomini che ne fossero espressione, ma anche di bilanciare questa esigenza con il rischio di ripetere esperienze negative che ad esempio si erano consumate all'interno del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti ed in alcune biblioteche universitarie. Del resto – affermava pure Raicich – il PCI si era espresso negativamente sull'utilizzo dello strumento del Decreto per l'istituzione del Ministero, sia perché non si ravvisavano gli estremi della necessità e dell'urgenza, sia perché esso conteneva il rischio di un nuovo percorso di centralizzazione del potere. Ed in questo senso sembrava andare anche il teso del Decreto. Raicich evidenziava da ultimo l'opportunità di ricorrere più alla mobilità che non all'incremento del personale, in ragione del fatto che ciò avrebbe potuto innescare una spirale non positiva nel rapporto con gli altri ministeri, e menzionava il documento delle rappresentanze sindacali teso a considerare la situazione di grave difficoltà economica del paese. L'attenzione al regionalismo, concludeva Raicich, avrebbe dovuto seguire l'esempio francese e svizzero.

¹²⁶ Commissione parlamentare mista per il Decreto Delegato sul Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, *Verbale della seduta dell'8 ottobre 1975*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VIII, f. 1.

Rispose a Riachich il democristiano Burtulo, evidenziando come la posizione comunista fosse di “pregiudiziale riserva”. Lo schema non avrebbe dovuto destare preoccupazioni perché in esso era viva l’esigenza di tutelare le prerogative delle Regioni e degli enti locali – che peraltro, affermava pure Burtulo, la DC aveva sempre sostenuto – ma era necessario anche considerare il carattere nazionale del patrimonio ed il fatto che senza l’intervento statale esso avrebbe corso rischi ancora più gravi. Attendere l’attuazione della legge 382 sulla riforma della Pubblica Amministrazione avrebbe oltretutto comportato il rischio di creare un vuoto ed una situazione di inoperatività. Così come, del resto, anche le norme relative al personale apparivano ispirate ad un tentativo di razionalizzazione. Era pertanto da considerare assai positiva l’iniziativa di Spadolini, anche in ragione della celerità che la caratterizzava e certamente eventuali modifiche che si fossero opportunamente apportate non avrebbero potuto né dovuto svuotarne il senso. In accordo con Burtulo si espresse Cifarelli, sottolineando l’opportunità di emanare al più presto il Decreto. Nei suoi contenuti, peraltro, esso appariva informato al soddisfacimento di due esigenze: quella di un controllo democratico operato attraverso gli organismi regionali e le rappresentanze degli enti locali, ma anche quello di limitare l’onnipotenza dei Sopsintendenti, mentre un più attento esame sarebbe stato auspicabile relativamente alle norme sul personale. Così, infine, anche Bertola si espresse a favore della proposta sottolineando oltretutto come una cosa fosse la cessione del potere alle Regioni, un’altra il decentramento amministrativo che comunque non poteva prescindere dalla considerazione, che larga parte del patrimonio – di carattere nazionale – non sarebbe potuto passare in gestione alle Regioni.¹²⁷

Nella riunione del 22 ottobre, prese la parola Spadolini per rispondere direttamente alle osservazioni sin lì svolte. Osservò innanzitutto come la delega conferita al Governo non consentisse la riforma complessiva del settore, ma solo la riforma della struttura, del resto imposta dalla confluenza, nello stesso organismo, di tre diverse Amministrazioni, nonché di alcuni uffici con specifiche competenze, in particolare quelle dell’editoria e delle biblioteche. La delega doveva pertanto muoversi nell’ambito delle leggi vigenti fino al momento in cui tali leggi fossero state riformate. Peraltro – osservava Spadolini – non erano emerse critiche alla proposta di istituzione del Ministero, la cui legittimazione era oltretutto da considerarsi superiore a quella di ogni altro comparto dell’amministrazione statale, proprio il fatto di riguardare la tutela del patrimonio. Né osservazioni sostanziali erano emerse a proposito dell’istituzione del Consiglio Nazionale dei Beni Culturali. Quanto alla richiesta della presenza di rappresentanti delle Regioni all’interno dei Comitati di Settore, tale presenza non era stata prevista in quanto erano sorte delle perplessità sulle modalità di designazione.

¹²⁷ Commissione parlamentare mista per il Decreto Delegato sul Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, *Verbale della seduta del 9 ottobre 1975*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VIII, f. 1.

Ma ove questa designazione fosse stata legata a valutazioni di ordine tecnico e non politico, nulla avrebbe ostato all'inserimento di un emendamento che andasse in tale direzione. Lo stesso poteva dirsi relativamente all'inserimento di rappresentanti dei Comuni e delle Province in seno al Consiglio Nazionale dei Beni Culturali. Elemento centrale, poi, era quello relativo al problema dell'istruzione artistica ed all'educazione al bello, ed in questo senso Spadolini sottolineava come il Decreto non solo non pregiudicasse, ma anzi favorisse collegamenti con istituti di istruzione e di ricerca, ad esempio nella forma di convenzioni formative.¹²⁸

Nella seduta del 30 ottobre si stabilì poi la procedura per l'esame dell'articolato: una Commissione ristretta, composta da un rappresentante per ogni gruppo parlamentare, che avrebbe esaminato in particolare – all'interno dell'articolato – tre elementi fondamentali: il problema del Consiglio Nazionale e dei Comitati di Settore, il problema degli Istituti Centrali, il problema degli uffici periferici. Burtulo sottolineò come la legislazione vigente definisse in maniera esatta i confini tra amministrazione e momento tecnico, mentre il Decreto aveva forse il limite di non chiarire a sufficienza se si trattasse di poteri consultivi o deliberativi. Raichich intervenne per sollecitare una più esatta definizione della composizione del Consiglio Nazionale per i Beni Culturali – indicando in particolare chi dovesse essere a scegliere i membri selezionati dal corpo accademico e prevedendo anche la presenza di rappresentanti degli enti locali all'interno dei Comitati di Settore – e specificandone le competenze tecniche. Concordò con Raichich Bardotti, sottolineando come forse fosse da ritenere eccessivo il numero dei componenti il Consiglio, mentre forse sarebbe stato opportuno aumentare il numero dei rappresentanti dell'arte sacra. A proposito dell'arte sacra, Spadolini evidenziò come il numero dei rappresentanti fosse il risultato di precedenti accordi con la Commissione per l'Arte Sacra, e che comunque lo spirito di riforma del Consiglio Nazionale fosse diverso da quello di ogni altro Consiglio Superiore, proprio per l'obiettivo di evitare che il momento politico prevalesse su quello tecnico. Rispose anche all'osservazione di Antonello Trombadori, secondo il quale sarebbe stato opportuno inserire all'interno del Consiglio anche rappresentanti delle Accademie di Belle Arti, sottolineando come questa eventualità fosse da considerare inopportuno in ragione del fatto che al Ministero spettasse una funzione di conservazione piuttosto che una di promozione e valorizzazione della cultura. Così come – all'osservazione dello stesso Trombadori, relativa all'inopportunità di inserire all'interno del Consiglio rappresentanti della Pontificia Commissione di Arte Sacra, in ragione del fatto che non si potesse neanche parlare di un'arte sacra, ma piuttosto di un'arte ispirata a motivi religiosi ma sempre da considerare come espressione dell'arte nel suo complesso – Spadolini rispondeva che il Decreto si

¹²⁸ Commissione Parlamentare Mista per il Decreto Delegato sul Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, *Verbale della seduta del 22 ottobre 1975*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali 1974-1975, Faldone VIII, f. 1.

muoveva all'interno della legislazione vigente. Sul punto del rapporto tra conservazione e valorizzazione, difforme fu poi il parere tanto di Bertè quanto di Pieraccini: il Ministero avrebbe avuto funzioni non soltanto di pura conservazione – destinate a sclerotizzarsi nel corso del tempo – ma anche e soprattutto di valorizzazione.¹²⁹

Infine, dopo le riunioni del Comitato ristretto avutesi nel mese di novembre – la Commissione inviò al Ministro un parere sintetico nel quale sottolineava la congruità e l'equilibrio raggiunto tra funzioni tecniche e funzioni politiche; esprimeva altresì l'auspicio che tutti i membri del Consiglio fossero persone di riconosciuta qualificazione professionale, e proponendo del pari che in sostituzione dei membri degli istituti culturali fossero designate quattro personalità di riconosciuto valore. Evidenziò semmai l'opportunità di limitare il ricorso alla legge delega ed avanzò alcune proposte più specifiche relative alla creazione di un Istituto Nazionale per la grafica in cui confluissero la Calcografia nazionale ed il Gabinetto nazionale delle stampe; all'esplicita menzione nel decreto delle biblioteche pubbliche statali anche prevedendo forme di autonomia per i musei locali; mentre proponeva anche di mantenere inalterato l'istituto per la fotocoproduzione, legatoria e restauro degli Archivi di Stato e di contenere l'aumento degli organici e le progressioni di carriera.¹³⁰

Sulla base di questi presupposti, il Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali venne infine istituito con il Decreto del Presidente della Repubblica del 3 dicembre 1975 n° 805. L'articolato normativo si componeva di 79 articoli suddivisi in 3 Titoli, rispettivamente dedicati a *Organizzazione del Ministero* (Titolo I), *Norme per il personale* (Titolo II), *Disposizioni finali e transitorie* (Titolo III).

Ne emergeva una struttura centralizzata che tuttavia bilanciava le competenze dell'amministrazione con il richiamo alle deleghe conferite in capo alle Regioni. Secondo l'articolo 2, infatti, quest'ultime, oltre ad esercitare le funzioni assegnate con il Decreto del 14 gennaio 1972 n° 3, e le altre eventualmente delegate, avevano il compito di collaborare con l'Amministrazione statale nell'attività di tutela secondo modi e forme stabilite di comune accordo. Avrebbero concorso inoltre all'attività di valorizzazione secondo programmi concordati. Erano fatte salve le competenze delle Regioni a Statuto speciale e delle Province autonome.

Al vertice della struttura era istituito un Consiglio Nazionale dei Beni Culturali composto di un rappresentante per ciascuno del Ministero degli Affari Esteri, del Bilancio e Programmazione economica, dell'Interno, dei Lavori Pubblici, dell'Agricoltura e foreste, della Pubblica Istruzione e dell'Industria, Commercio ed Artigianato,

¹²⁹ Commissione Parlamentare Mista per il Decreto Delegato sul Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, *Verbale della seduta del 30 ottobre 1975*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VIII, f. 1.

¹³⁰ *Parere della Commissione Mista Parlamentare al Ministro per i Beni Culturali ed Ambientali, ai sensi dell'articolo 2 della legge 29 gennaio 1975 n° 5*, Fondazione Spadolini-Nuova Antologia, Archivio di Giovanni Spadolini, Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, 1974-1975, Faldone VIII, f. 6.

oltre che di un rappresentante dell'ufficio del Ministro per la Ricerca Scientifica; di un rappresentante per ciascuna Regione a Statuto ordinario e di uno per ciascuna Regione a Statuto speciale e per ciascuna delle Province autonome; di diciotto professori universitari delle discipline archeologiche, storico-artistiche ed architettoniche, letterarie e bibliotecarie; di diciotto rappresentanti del personale scientifico dell'Amministrazione; di sei rappresentanti del restante personale dell'Amministrazione; di dieci rappresentanti dei Comuni designati dall'Associazione Nazionale dei Comuni Italiani; di quattro esperti nominati dal Ministro e due esperti per l'arte sacra, pure nominati dal Ministro. Il Consiglio Nazionale aveva funzioni di coordinamento e di direzione organizzativa, amministrativa e scientifica, ed in questa direzione andavano, peraltro, i Comitati di settore nei quali era ripartito il proprio organico: rispettivamente per i beni ambientali ed architettonici, per i beni archeologici, per i beni storici ed artistici, per i beni archivistici, per i beni librari e gli istituti centrali.

Tali erano, infatti, accanto a questa che si configurava come una sorta di agenzia nazionale per la tutela e la valorizzazione, quegli istituti che avevano competenza specifica su singole questioni, ed in particolare un Istituto Centrale per il Catalogo e la documentazione, un Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, un Istituto Centrale per la patologia del libro ed un Istituto Centrale per il restauro. La struttura verticale si diramava poi sul territorio attraverso una fitta rete di Soprintendenze ed Archivi che ne costituivano le strutture periferiche, suddivise tra Soprintendenze archeologiche, per i beni artistici e storici, per i beni ambientali ed architettonici, archivistiche. In ciascun capoluogo di Regione era poi istituito un Comitato regionale per i beni culturali con funzioni di collegamento tra Stato e Regione sulla materia. I restanti articoli ridefinivano poi l'assetto degli organici e lo statuto del personale.

Con questa struttura centralizzata, l'amministrazione del patrimonio culturale acquisiva dunque, finalmente, una propria autonoma fisionomia. L'istituzione del Ministero rappresentava così il punto di arrivo di un dibattito e di un impegno che aveva coinvolto forze politiche, attori sociali, esponenti della comunità scientifica per più di un secolo, e che – dopo l'interruzione determinata dal conflitto mondiale – aveva avuto una ripresa crescente nelle circostanze della grande trasformazione che aveva investito la società ed il territorio italiano. Da questo momento in avanti, l'ulteriore evoluzione che le politiche di gestione del patrimonio avrebbero avuto – sino agli anni Ottanta e Novanta del Novecento, ed alla nuova disciplina organica intervenuta con il Codice del 2004 - avrebbero dovuto fare i conti con questa fondamentale innovazione, con questo imprescindibile punto di riferimento.